КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

• Культуры цивилизаций Нового времени (XVII – начало XX в.)

Пособие

Репозиторий ВГУ

2009

УДК 008.001(075)
ББК 71.0я73
К90

Авторы-составители: доктор исторических наук, профессор **В.А. Космач** (научный руководитель авторского коллектива); доктор исторических наук, профессор **А.В. Русецкий;** кандидат философских наук, профессор **В.И. Каравкин;** доктор искусствоведения, доцент **Т.В. Котович;** кандидаты искусствоведения, доценты **А.Г. Лисов, Л.В. Вакар;** кандидаты исторических наук, доценты **В.М. Шорец, С.А. Моторов, Л.А. Моторова, Е.В. Лавриненко;** кандидат исторических наук **Н.В. Величко, Л.Ф. Шорец, Е.В. Гапионок, О.И. Пушкина, Г.М. Братенков, М.В. Карман, А.П. Косов**

Р е ц е н з е н т ы:
старший научный сотрудник Института всеобщей истории Российской Академии наук (г. Москва), кандидат исторических наук *Г.Н. Сапожникова;* заведующий кафедрой новой и новейшей истории УО «БГПУ им. М. Танка», доктор исторических наук, профессор *Г.А. Космач;* заведующий кафедрой философии УО «ВГТУ», кандидат философских наук, доцент *О.И. Чеснокова*

Репозиторий ВГУ

В учебном издании раскрываются основные тенденции и закономерности в развитии культур стран, народов и цивилизаций Европы, США, России и Беларуси, а также азиатского, латиноамериканского и африканского континентов в XVII – начале XX в.

Рассчитано на студентов всех специальностей университета, преподавателей, учителей.

УДК 008.001(075)
ББК 71.0я73

© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

В В Е Д Е Н И Е

Данное учебное издание рассчитано на студентов всех специальностей университета, преподавателей, учителей, научных работников и всех, кто интересуется историей культуры XVII – начала XX в. В нем раскрыты сущностные характеристики, основные тенденции и закономерности в развитии культур стран, народов и цивилизаций Европы и США, а также азиатского, латиноамериканского и африканского континентов. Значительное внимание уделено культуре России и Беларуси в эпоху Нового времени.

XVII век в истории европейской культуры был периодом преодоления кризиса гуманистических идеалов Возрождения, утверждения государственности и оформления гражданских культурных ценностей Нового времени. Характер европейской культуры **XVIII в**. во многом определяют рационалистические концепции просветителей. Этот век справедливо называют **«эпохой Просвещения»**. В то же время духовная культура в европейских странах в XVIII в. развивается достаточно неравномерно.

XIX век заставил многих людей, даже целые страны и народы, постоянно пересматривать систему культурных ценностей. Далеко вперед шагнули образование и наука, материальная культура. Сложные процессы происходили в XIX – начале XX в. в духовной и художественной культуре. Качественные изменения происходят в искусстве, литературе, музыке и театральной жизни. Появляются и утверждаются **романтизм** и **реализм, символизм, неоромантизм, эстетизм** и **импрессионизм**. В последней трети XIX в. в искусстве начинают звучать пессимистические настроения и мотивы. Формируется **декадентство**. Произошло «открытие» заново «романики» и «готики» в архитектуре. Развитие традиций классицизма в этой области завершает **стиль «ампир».**

Европейская и североамериканская цивилизации **к началу XX в.** вступают в **индустриальное общество**, совершив гигантский прорыв в образовательном, научном, материально-техническом и духовно-культурном пространстве. Не менее внушительные сдвиги происходят к этому времени в истории культур и культурной жизни народов и цивилизаций за пределами европейского континента и христианского мира, а также России и Беларуси.

Репозиторий ВГУ

ТЕМА 1. НАУКА, ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И КУЛЬТУРЫ ЦИВИЛИЗАЦИЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И ОСОБЕННОСТИ

§ 1. Культура и культурная жизнь европейской и североамериканской цивилизаций в Новое время: общие тенденции в развитии и региональные особенности.
§ 2. Становление и развитие индустриальной цивилизации и технический прогресс.
2.1. Предпосылки развития техники и производства.
2.2. Переход от цеховой к мануфактурной организации производства.
2.3. Промышленные революции.
2.4. Становление индустриального общества.
2.5. Техника в середине и во второй половине XIX в.
2.6. Возникновение технических искусств.
§ 3. Классическая наука. Формирование и развитие. Научная и философская картины мира.
§4. Коренные преобразования западноевропейского общества XVII–XVIII вв. и их воздействие на культуру.

§ 1. Сам термин **«Новое время»** возник в эпоху Возрождения (XIV – первая половина XV в.). Расцвет науки, искусств, духовной культуры того времени гуманисты назвали **«новой эпохой»,** поскольку считали, что Европа вступила в особый, новый период своего развития[1]. Эти понятия в исторической науке закрепились до нашего времени. Новому времени тождественно понятие **«новая история».** В современной историографии, культурологии принято считать, что **история Нового времени (новая история)** начинается с XVI в. и завершается Первой мировой войной (1918 г.).

Историки разделяют историю Нового времени, а значит и историю культуры Нового времени, на три **эпохи**:

1. Раннее новое время (XVI – середина XVII в.). Началом раннего Нового времени принято считать рубеж XV–XVI веков, эпоху Великих географических открытий и расцвета культуры Возрождения, ознаменовавшую разрыв со средневековьем как в экономической, так и в духовной сфере. По одной из традиций, период с конца XV до середины XVII в. называют еще **поздним средневековьем[2].**

2. Первый период новой истории (Нового времени) – это время бурного роста, развития континентальной Европы, западноевропейской цивилизации, начиная с Английской буржуазной революции середины XVII в., финала Тридцатилетней войны (1648 г.) и завершая Великой французской буржуазной революцией 1789–1799 гг.

3. Второй период новой истории (Нового времени) – это XIX век и начало XX в. по финал Первой мировой войны (1918 г.). Первая мировая война 1914–1918 гг. – это рубеж, переломное событие всемирно-исторического значения между новой и новейшей историей.

Таким образом, можно говорить о трех эпохах или периодах (в узком смысле слова) в истории Нового времени. Соответственно им бурно развивалась по своим основным жанрам, формам и направлениям вся культура и культурная жизнь европейской и североамериканской цивилизаций, всего христианского мира, цивилизаций Востока, других цивилизаций и культур в XVI – начале XX в. В третьей книге части второй нашего пособия речь будет идти о культурах цивилизаций Нового времени XVII – начала XX в.

Эпоха Нового времени, как и любая другая значительная историческая эпоха, имеет свои достижения и неудачи, взлеты и падения. Справедливо отмечая подобные тенденции в истории культуры Нового времени, белорусский ученый, специалист в области культурологии **В.Р. Языкович** в своем авторском кратком курсе лекций по культурологии называет тринадцать, с его точки зрения, **характерных черт западноевропейской культуры Нового времени[3]:**

1. Прагматизм – стремление к достижению непосредственной пользы, материального результата. Для европейской культуры Нового времени характерно видение и принятие мира в материальном измерении, стремление к непосредственно ощутимым ценностям, власти, комфорту, роскоши, развлечениям, земным свершениям. Эти приоритеты буржуазного, «нового» сознания ярко подчеркиваются в характерных художественных стилях Нового времени (барокко, классицизм, реализм). Земное, посюстороннее бытие рассматривается как имеющее наибольшее значение. Провозглашается приоритет материального по отношению к духовному. Характерной чертой новой исторической эпохи (поведенческой культуры Нового времени) становятся меркантилизм, расчетливость, измерение всех ценностей в денежном эквиваленте. Из такой земной «установки» вырастают такие ценности западноевропейской культуры Нового времени, как эмпиризм, техницизм, сциентизм, рациональность и другие.

2. Карьеризм – характерное для психологии буржуа, и не только, стремление отгородиться от низших слоев, поиск путей социального, карьерного роста.

3. Эмпиризм и практицизм – ориентация на опыт и опытное знание. Все постигается и проверяется только опытным путем. Именно в деле реализует и утверждает себя человек Нового времени, не в мечте, не в фантазии, не в искусстве, не в духовной сфере вообще.

4. Техногенность – стремительное развитие средств воздействия человека на природу. Важный перелом в развитии техники приходится на конец XVIII – начало XIX в. Создаются машинная техника, станки, паровой двигатель, электромотор.

5. Доминанта науки. Новое время начинается еще и с научной революции, происходившей в XVI – начале XVII в. Начало ей положила гелиоцентрическая теория **Николая Коперника,** изложенная в книге «Об обращении небесных тел». Ее первое издание появилось в год смерти Н. Коперника (1543). Высказанная Н. Коперником гипотеза гелиоцентризма, движения Земли вокруг Солнца разрушала традиционную картину мира, христианскую теологию и мораль. В XX в. католическая церковь признала правоту теории Н. Коперника. Не менее известен научный подвиг **Иоганна Кеплера, Галилео Галилея и Исаака Ньютона.**

---

[1] См.: История Европы. – Мн.–М., 1996; Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки. – М., 1987. – С. 49–145; Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время в поисках утраченного. – М., 1997. – С. 212–214; Раков В.М. «Европейское чудо» (рождение новой Европы в XVI–XVIII вв.): учеб. пособие. – Пермь, 1999.

[2] См.: История средних веков: в 2 т.: учебник / под ред. С.П. Карпова. – М, 2000. – Т. 2. Раннее новое время. – С. 10; Сапронов П.А. Культурология: курс лекций по теории и истории культуры. – СПб., 1998. – С. 431; Савельева И.М., Полетаев А.В. Указ. соч. – С. 219.

[3] См. подробнее: Языкович В.Р. Культурология: краткий курс лекций. – Мн., 2005. – С. 101–106.

Репозиторий БГУ

6. **Торжество рационализма.** Философия становится самостоятельной и приобретает основополагающее значение в культуре Нового времени. Властителями дум европейского общества XVI–XIX вв. являются Ф. Бэкон, Б. Спиноза, Р. Декарт, Дж. Локк, Т. Гоббс, Г. Лейбниц, Ж.Ж. Руссо, Ф.М. Вольтер, Д. Дидро, К.А. Гельвеций, П. Гольбах, И. Кант, Ф. Шеллинг, Ф.Г.В. Гегель, Л. Фейербах, В. Дильтей, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, К. Маркс и другие философы. Рациональность новоевропейской элиты становится несколько преувеличенной. Разум провозглашается всемогущим, высшей и конечной инстанцией истины, противопоставляется вере и религии. Бог трактуется как созданный по образу и подобию человека, представляет собой проекцию высших свойств и проявлений человеческой природы (Л. Фейербах). Интеллектуализм активно проявляется во всех общественно-гуманитарных науках, в литературе и искусстве Нового времени.

7. **Скептицизм** (сомнение в истинах веры), **безбожие** и **атеизм** становятся влиятельными тенденциями европейской мысли XVIII и XIX вв. Мнение о том, что наука может объяснить все, становится одним из важных компонентов буржуазного сознания, проникает в пролетарскую идеологию, марксизм.

8. Набирает силу тенденция **секуляризма,** перерастающая в **антиклерикализм,** борьбу против влияния церкви. Влияние религии уменьшается во всех значимых сферах социальной жизни и культуры. Происходит отделение церкви от государства, провозглашается свобода совести. Светские тенденции начинают доминировать в системе образования, в философии, науке, интеллектуальной и культурной жизни в целом. Христианство интерпретируется в основном в моральном измерении, с акцентом на нравственные аспекты учения Евангелия. Иисус Христос стал пониматься как совершенный человек, моральный учитель.

9. Сложными являются **антропологические представления** Нового времени. С одной стороны, они определяются прогрессистским, оптимистическим утверждением безграничных возможностей и свободы человека. Создаются теории преобразования общества, такие как марксизм, социальное христианство. С другой стороны, растут настроения пессимизма, уходят антропоцентрические представления эпохи Возрождения. С точки зрения дарвинизма и других научных теорий XIX в., человек не является центром творения.

10. Буржуазной культуре свойственны **тенденции дегуманизации.** В мире бизнеса все подчиняется погоне за прибылью, рассматривается как товар. Продаются и покупаются талант, честь, достоинство, тело и т.д. Человек оценивается преимущественно в денежном измерении. Процветают ханжество, двойная мораль. Женщина является собственностью мужа. Ей отказывали в праве на естественные чувства любви. Буржуазные стереотипы влияют на пролетарскую культуру, в которой гуманистические ценности рассматриваются как относительные, подчиненные классовым, политическим задачам.

11. В культуре Нового времени возрастает интерес к вопросам пола, проявляются **эротические тенденции** с подчеркнутым культом женского тела. В конце XIX в. в буржуазном обществе открыто проявляется стремление провозгласить сексуальную свободу. Начинается борьба женщин за эмансипацию, социальное освобождение.

12. Ценность **частной, семейной жизни.** Средоточием мира для буржуа является дом, «моя крепость». Любовь становится предварительным мотивом брака. Индивидуализируются и эротизируются супружеские отношения. Брачный возраст мужчины из буржуазной среды в конце XIX в. составляет примерно 30 лет. Девушки вступали в брак в возрасте около 25 лет.

13. **Дидактизм.** Впервые ребенка стали рассматривать как личность и стремились воспитать, влияя на мотивы поведения. Развивается система обучения и воспитания, охватывающая все социальные слои и группы. Образование становится всеобщим. При этом практикуется раздельное обучение мальчиков и девочек.

Российские культурологи справедливо подчеркивают еще одну важную характерную черту самой эпохи Нового времени. По их мнению, «Новое время – **эпоха идеологий.** Они были необходимы для обоснования революций и реформ, классовой и партийной политики»[4]. Идеологии либерализма, консерватизма, реформизма, марксизма овладевали огромными массами людей, служили идейной, политико-правовой и духовной базой для возникновения и развития политических партий и движений, политико-правовых, государственных и хозяйственно-экономических систем, новых направлений и жанров в литературе и художественной культуре.

XVII век – это особая эпоха в культурной жизни Европейского общества. Он по-своему противоречив: неся на себе ярко выраженный отпечаток кризиса идеалов эпохи Возрождения, он в то же время мучительно ищет способы сохранения наиболее важных достижений Ренессанса. И главное, что определяет верность XVII столетия предшествующей эпохе – это **рационалистичность.** XVII столетие – это век, несущий европейским народам упорядоченность государственной жизни, прекращение религиозных войн, осмысление высокого понятия гражданственности и гражданского долга. Это время выдающихся научных открытий в области математики, физики, биологии, педагогики. Научная революция XVII в. отличалась небывалой силой и устремленностью[5]. Определенные успехи достигаются в сфере образования. Повышается уровень грамотности. Например, в Амстердаме в 1670-е гг. 70% мужчин были грамотными, близкие цифры отмечались и в других городах. Растет количество школ. Например, количество иезуитских школ в Европе возросло с 144 в 1579 г. до более 800 в 1749 г.[6]

Это и «золотой век» театра. В литературе и художественной культуре Европы господствуют два направления – **барокко и классицизм**[7]**.**

XVII век по-своему уникален и парадоксален. Парадокс XVII в. заключается в том, что там, где Возрождение установило хаос (религиозные войны, деятельность инквизиции, буржуазный индивидуализм, уничтожение целых народов и цивилизаций), новое столетие наводило порядок и разумные рамки, а в сферах, подчиненных строгой рациональной регламентации (философские учения, теория искусства, утопические социальные проекты, концепция человека и т.п.), несло элементы хаоса и дисгармонии – это были барокко, законодательное закрепление принципов социального неравенства, разрушение строгой феодальной иерархии, соединение абсолютизма и парламентаризма.

Как ни странно, но именно королевский абсолютизм стал залогом научного и технического, культурного прогресса в XVII столетии, а последние десятилетия правления ренессансного анархизма отбрасывали назад

---

[4] См.: История и культурология: учеб. пособие для студ. вузов / под ред. Н.В. Шишовой. – М., 2000. – С. 275–276; Новая история стран Европы и Америки XVI–XIX века: в 3 ч.: учеб. для студ. вузов / под ред. А.М. Родригеса, М.В. Пономарева. – М., 2005. – Ч. 1. – С. 255–528.

[5] См.: Бернал Дж. Наука в истории общества. – М., 1956. – С. 224–268; Виргинский В.С. Очерки истории науки и техники XVI–XIX веков. – М., 1984. – С. 110–136; Качановский В.В. Россия и Западная Европа: история культуры. – Мн., 2001. – С. 186–187.

[6] См.: Языкович В.Р. Указ. соч. – С. 106.

[7] См.: Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособие. – М., 1996. – С. 162–172; Качановский В.В. История культуры Западной Европы. – Мн., 1998. – С. 123–125; Чернокозов А.И. История мировой культуры. – Ростов н/Д, 1997. – С. 132–136, 138–144; Малюга Ю.Я. Культурология: учеб. пособие. – М., 1998. – С. 240–245; Борзова Е.П. История Мировой культуры. – СПб., 2001. – С. 456–464.

продвижение народов и стран вперед (например, Английская буржуазная революция середины XVII в. сопровождалась всплеском религиозной нетерпимости и вандализма). Здесь можно привести только один пример: великий английский биолог У. Гарвей творил под покровительством короля Карла I, защищавшего ученого от нападок коллег и наветов мракобесов, а революционеры О. Кромвеля после казни короля сожгли дом создателя учения о кровеносной системе вместе со всеми бесценными рукописями и научным оборудованием[8].

XVIII век часто называется **«эпохой Просвещения»,** и хотя в конце столетия проявились новые довольно сложные литературные и другие тенденции, именно **Просвещение** как наиболее влиятельное идеологическое движение этого периода определило лицо века[9]. Рационалистические концепции просветителей во многом определяют характер культуры XVIII в. Они проявляются и в принципах организации производства, и в политике (внешней и внутренней) государств, и в становлении правовых институтов, и в формировании политических партий (тори и виги в Англии), и в развитии искусства и духовной культуры в целом.

Именно просветители являлись идеологами Великой французской буржуазной революции, завершившей процесс переоценки культурных ценностей, начатый гуманистами эпохи Возрождения.

Новая идеология, новый взгляд на мир и на человека воплотились в новом художественном направлении – **«просветительском классицизме»,** развивающем эстетические принципы классицизма XVII века. Оно характеризовалось критическим изображением действительности, стремлением к научному эксперименту в искусстве. В отличие от искусства XVII в. искусство Просвещения демократично. Стремясь понять законы общества, художники-просветители пытаются создать правдивые картины жизни, верно отразить само общество и условия, в которых оно развивалось. Классицизм эпохи Просвещения отличался от классицизма XVII в. тем, что стремился к отражению жизни в правдоподобных формах. Разочарование в идеологии и идеалах Просвещения во второй половине XVIII – начале XIX в. породит новые эстетические явления и направления, в первую очередь, в английском искусстве – **сентиментализм и предромантизм.** Они будут все более активно охватывать европейскую литературу, театр, музыку, изобразительное искусство[10].

В культуре XVIII в. оформились **две противоположные культурные тенденции**: аристократически-дворянская и разночинская, просветительская[11]. **Аристократическая культура XVIII в.**, связанная с абсолютизмом, характеризуется такими чертами, как галантность, утонченность, этикетность, стремление к наслаждению. Огромные суммы тратились на увеселения, роскошь. Помпезностью, величественностью характеризуются произведения искусства господствующего стиля рококо. Дворянская элита стремится оказывать идеологическое и политическое давление на новые, просветительские идеи, преследует всякое инакомыслие. В дворянской среде царят иногда невероятное невежество, дикие суеверия, господствует религиозная ортодоксия. Получает распространение, особенно в Германии, течение, получившее название **пиетизм.** Пиетисты демонстрировали показную набожность, строгое, подчас лицемерное, благочестие. В аристократической культуре XVIII столетие было провозглашено **«веком женщины»,** поскольку господствовал культ женской красоты, чувственности, сексуальности. Нравы становятся свободными, распространяется проституция. В целом дворянская культура вступает в стадию своего упадка и деградации.

В культуре Нового времени **XIX век** занимает особое место. Его еще называют «великим веком», «веком классики», «золотым веком» искусства[12]. Это столетие, когда европейская цивилизация достигла своей зрелости и вступила в стадию кризиса. Именно такую оценку этому времени дали выдающиеся мыслители современности (О. Шпенглер, И. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет и др.).

Научные достижения XIX столетия удивительно разнообразны. Открытие **принципа историзма** и диалектичность мышления позволяют выработать научные принципы истории (Гизо), успехи языкознания дают возможность Ф. Шампольону расшифровать египетские иероглифы, а достижения ряда наук приводят к утверждению в системе общественно-гуманитарных наук **археологии**. Закладываются основы научной фольклористики, искусствознания и литературоведения. Складывается комплекс гуманитарных научных дисциплин; получают серьезное развитие экономические теории и зарождается **социология.**

Новых высот достигают и **физико-математические науки**, на основе которых преобразуется материальная культура столетия (Р. Дизель, Н.Л.С. Карно, Р. Вуд, М. Фарадей и др.). В XIX в. чрезвычайно интенсивно работают ученые, занимающиеся **естественными науками**. Ч. Дарвин выдвигает теории происхождения человека и естественного отбора в природе, формируется клеточная теория в биологии (Шлейден и Шванн)[13].

Духовная культура XIX в. отражала сложные процессы, происходящие в обществе. Во-первых, в это время происходит переоформление государственного устройства ряда стран. Наиболее наглядно это видно на примере Франции, пережившей на протяжении конца XVIII и XIX столетий периоды Директории, Консульства, Империи, Реставрации Бурбонов, Республики, Парижской Коммуны... Во-вторых, происходили заметные изменения в социальной структуре европейских государств. Аристократия под напором буржуазии постепенно оттеснялась от власти. Набирал силу пролетариат. В-третьих, серьезный кризис переживает церковь: вспомним раскол христианства на католицизм, православие и протестантизм; усиление атеистических тенденций в обществе (развитие которых во многом было спровоцировано французскими просветителями П. Гольбахом и Д. Дидро) и проникновением в Европу новых религий. Возникали концепции отделения церкви от государства, свободы совести, секуляризации образования и многие другие[14].

В **искусстве** XIX века также происходят качественные изменения. Уже в конце XVIII в. проявляется новый творческий метод – **романтизм,** который позволяет художникам отображать мир в его внутренней противоречивости и постоянном развитии. Во второй половине века появляются новые эстетические направления, входящие в романтическую художественную систему: **символизм, неоромантизм, эстетизм, импрессионизм.** Поскольку романтики вели непримиримую борьбу с обывательским миром, основанном на культе

---

[8] См. Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособие. – М., 1996. – С. 164

[9] См.: Качановский В.В. История культуры Западной Европы. – Мн., 1998. – С 126–130; Культурология. Теория и истории культуры. – М., 1996. – С. 172–183.

[10] См. подробнее: Борзова Е.П. Указ. соч. – С. 464–484; Быстрова А.Н. Мир Культуры (Основы культурологии): учеб. пособие. – М., 2000. – С. 422–443; Культурология. История мировой культуры: учебник для вузов / под ред. А.Н. Марковой. – М., 1998. – С. 381–392; Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: учеб. пособие. – М., 1998. – С. 267–294.

[11] См.: Языкович В.Р. Указ. соч. – С. 107–108.

[12] См.: Быстрова А.Н. Указ. соч. – С. 444–460; Борзова Е.П. Указ. соч. – С. 484–505; Емохонова Л.Г. Указ. соч. – С. 294–318; Культурология. История мировой культуры / под ред. А.Н. Марковой. – С. 401–441; Сапронов П.А. Указ. соч. – С. 482–495; Качановский В.В. История культуры западной Европы. – С. 130–140.

[13] См.: Культурология. Теория и история культуры. – С. 184.

[14] См.: Там же. – С.185.

Репозиторий БГУ

золота, они должны были изобразить этот мир, чтобы противопоставить ему романтический идеал. Так в недрах романтизма зарождаются принципы реалистического искусства.

Реализм утверждается уже в середине 1820-х годов и на протяжении всего столетия активно взаимодействует с романтизмом. Между этими двумя творческими методами идет не борьба, а именно взаимодействие. Говоря о различиях этих методов, прибегают к образу зеркала. Реализм, как и романтизм, проходит несколько стадий развития. Как отдельные направления явственно различаются классический реализм и реализм рубежа XIX–XX вв.[15].

В последней трети XIX столетия в искусстве начинают звучать **пессимистические ноты**. Многие художники, разделяющие концепции А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и Ф. Ницше, утверждали, что европейская цивилизация вступила в стадию угасания и следует, не противореча естественным законам, воспеть ее почтенную дряхлость и эстетизировать процесс умирания. Так оформляется **искусство декаденса** (лат. – упадок).

Распространению декадентства косвенно способствовало творчество художников-реалистов, раскрывавших в своих произведениях картины социальной несправедливости, имущественного расслоения и эгоизма властей. По существу против декадентских тенденций выступали в этот период только **неоромантики**[16].

§ 2. ***2.1.*** Развитие **техники** в культуре Нового времени можно рассматривать как один из этапов длительного процесса технического совершенствования, начавшегося со времен позднего Средневековья и эпохи Возрождения. В культуре техника приобретала все более значительное место, стала оказывать заметное влияние на производственную и бытовую сферы деятельности человека. Наконец, на определенном этапе развитие техники приобрело революционный характер.

Существенными для этого процесса явились те **мировоззренческие установки**, которые определили характер культуры Нового времени. Происходила переориентация культуры с культурных традиций прошлого на созидательную творческую деятельность настоящего времени (Ренессанс) и перспективы культурного развития, достижения будущего (эпоха Просвещения). Все больше в обществе утверждались стремления к гармонизации, совершенствованию, прогрессу.

Успехи развития техники в Новом времени были подготовлены теми **переменами**, которые стали происходить в начале второго тысячелетия нашей эры. Эти перемены были направлены на традиционные сферы человеческой деятельности. С X века стали подковывать тягловый скот, что позволило использовать в сельском хозяйстве лошадей и решило вопрос обработки каменистых почв. Изменилась культура земледелия. В XI веке начали применяться плечевые хомуты, которые позволили в четыре раза увеличить тягловую силу, обеспечить увеличение энергии, которого человечество до той поры не знало. В сельском хозяйстве были применены новые колесные плуги с удобными лемехами, глубже проникавшими в почву и лучше ее взрыхлявшими.

В Европе появились и распространились новые **источники энергии** для нужд ремесел и производства. В XI веке нашла широкое применение водяная мельница, известная еще с античных времен. В зависимости от местных условий водяные мельницы имели различную конструкцию: приливные – в Венеции, наливные – в речных районах. В это же время распространились ветряные мельницы, появившиеся у арабов и пришедшие в Европу через Марокко и Испанию. Вплоть до XVIII века тягловая энергия, энергия воды и ветра являлись основными видами энергии, использовавшимися человеком.

Достигли грандиозного размаха **гидротехнические работы.** В условиях удорожания земель в Голландии было предпринято осушение территорий, заливаемых морем. Широко применялись насосы различных типов. В условиях активизации торговли в ренессансное время происходило развитие судоходства. Для него характерным был рост водоизмещения кораблей, усложнение их парусной оснастки. Появились морские лоции, средства морской навигации, ориентирования (XIII век), компас. Был изобретен вертикальный штурвал с рукояткой (XII век), что позволило отказаться от каботажного плавания и выходить в открытое море. В XIV веке была освоена техника производства металлических обшивок судов. Именно эти технические достижения стали предпосылкой Великих географических открытий Нового времени.

В эпоху Возрождения началось техническое совершенствование оборонительных укреплений городов, с одной стороны, и оружия, с другой. Широко стало применяться огнестрельное оружие. Первый европейский рецепт изготовления пороха был предложен монахом **Бертольдом Шварцем** в 1313 г. В XIV веке появились железные ядра для пушек, в 1405 г. был изготовлен первый снаряд и граната (**Конрад Кайзер**).

С ростом городов, притоком в них сельского населения развивались **производства**. Развивалось ткачество. В XV веке появились первые суконвальные и ткацкие машины. Разрабатывались технологии изготовления красок и крашения тканей. В XI веке в Европе уже умели изготавливать листовое стекло. В 1290 г. в Ля-Шапелье открылась первая фабрика стекла. Стекло научились резать и придавать ему разнообразную форму. В 1150 г. началось производство кирпича. В XIII веке совершенствовалась техника добычи и переработки руд, технология выплавки металлов. В 1450 г. была начата добыча меди и медное литье в Германии. Разрабатывались способы добычи и очистки золота, серебра, сурьмы, висмута, кобальта, цинка. Производство железа сделалось одним из важнейших направлений производственной деятельности ввиду значительных потребностей металла в создании машин и механизмов. В металлургии стали широко применять новый источник энергии: энергия воды заменила мускульную силу человека, позволила получать высокие температуры, при которых можно было выплавлять чугун, помещая в печах чередующимися слоями древесный уголь и железную руду. В XVI в. высота доменных печей достигала уже 6 метров. Чугун нашел самое разнообразное применение (пушки, снаряды, печи, трубы, плиты). В 1360 г. **Штромер** усовершенствовал технологию производства бумаги. В XV в. был изобретен в Германии первый книгопечатный станок. **Первая сохранившаяся до нашего времени печатная книга датирована 1445 г.**

Технические достижения XI–XVI вв. предопределили качественно новый виток в развитии техники Нового времени.

2.2. Постепенное распространение и усовершенствование техники изменяло социальные условия и образ мышления людей, но одновременно ставило новые проблемы. В позднем Средневековье и эпоху Возрождения **техническое обновление** лишь начиналось. Организация производства носила достаточно долго цеховой характер. Цехи складывались из отдельных производственных единиц, которые возглавляли специалисты высшей квалификации – мастера. С конца XVI в. в системе организации производств начались постепенные перемены. Географические открытия увеличили рынок сбыта и источники сырья. Возникла острая потребность в увеличении выпуска промышленных товаров для широко развивавшейся торговли. Увеличение про-

[15] См.: Там же. – С. 186–187.
[16] См.: Там же. – С. 188.

Репозиторий ВГУ

изводства промышленной продукции могло быть осуществлено за счет вовлечения в сферу промышленного производства громадного количества работников и за счет повышения производительности труда. При цеховом способе производства рост производительности труда был незначителен, а привлечение новых работников задерживалось крайне длительным сроком овладения профессией.

Решение задачи было найдено в применении широкого **разделения труда** между участниками производственного процесса. Производственный процесс разбивался на отдельные операции, которые поручались отдельным работникам. При выполнении одной операции существенным оказывалось сокращение срока овладения приемами изготовления, и повышалась производительность за счет приспособления труда и инструментов к более узкому кругу производственных процессов. Разделение труда прошло через стадию разделения процесса изготовления отдельных частей сложного изделия и стадию разделения труда на отдельные производственные операции. Сужение производственных функций заключало в себе три возможности: быстрое обучение рабочего, повышение производительности труда и возможность передачи упрощенной рабочей операции машине. Широкое пооперационное разделение труда подготавливало предпосылки к возникновению парка технологических машин, заменяющих руки рабочего. Важным дополнением к производственному процессу становились источники энергии, двигатели.

Так на первой ступени развития производства в Новом времени сложилась новая форма промышленного производства, получившая название **мануфактуры**, что означает «ручное производство». Мануфактурное производство действительно оставалось ручным. В нем получили применение энергетические машины, заменявшие силу работника и транспортирующие машины (воздуходувки, насосы). Технологические машины либо частично заменяли функции рабочего (прялка, ткацкий станок), либо производили полуфабрикат (дробилка, мешалка, краскотерка и др.). Наиболее ранним видом технологической машины, дающей продукцию установленной формы и размеров без участия рук рабочего, явилась лесопильная рама, распиливающая бревна на доски. Эти машины готовили не продукт потребления, а материал для дальнейшей работы над ним. **Мануфактурное производство** явилось переходным видом производства. Оно создавало предпосылки к переходу производства на новую стадию развития – к **машинному производству.**

Направлениями развития мануфактурного производства явилось создание орудий труда и разработка энергетических ресурсов. На первоначальном этапе развития преобладало создание ручных орудий труда. Прогресс здесь был обусловлен применением материалов более высокого качества и методов их термической обработки. Вырос ассортимент ручных орудий. Сложились комплекты ручных орудий, инструментов применительно к той или иной профессии. Большое развитие получили сложные орудия, начался процесс возникновения новых видов транспортных и первых энергетических машин. В системах механизмов сложились постепенно условия для становления технологических машин, полностью заменяющих тренированные руки рабочего.

Транспортные машины получили значительное развитие на первой ступени технического прогресса. Это различные подъемные краны, водоподъемные машины. Развитие технологических машин шло по нескольким направлениям: укрупнение машин с ростом потребности в продукции, постепенное освобождение работника от технологических функций производственного процесса, оставление за человеком упрощенной технологической функции, управляющей функции (нажатие на рычаг, педаль). Процесс развития технологических машин, постепенно упрощая операции рабочего, готовил возможности замены его машиной. Итогом развития технологических машин было изыскание **новых технологических процессов**. Осваивается волочение проволоки на волочильных досках, прокатка свинцовых прутков для оконных переплетов на прокатных станках, сверление каналов в стволах пушек на сверлильных станках, нарезка винтов на токарных станках, для осуществления которых строятся новые станки. Создание разнообразных станков подготавливало почву для последующего перехода к машинному производству, когда технологическая машина примет на себя все технологические функции рабочего, оставив за ним выполнение только контрольных и логических функций.

Энергетика на мануфактурном этапе развития техники связана с пониманием, что нарастающая потребность в источниках энергии на производстве не может быть уже удовлетворена за счет «живых двигателей». Они не в силах дать необходимой механической энергии. Широко использовались агрегаты, превращавшие энергию воды в механическую: разнообразные гидросиловые установки. Использовались также ветросиловые установки для накачивания воды. Стремление использовать силу атмосферы, силу воздуха, силу пара вело, в конечном счете, к использованию теплоты, к становлению **теплоэнергетики**. Становление теплоэнергетики прошло несколько ступеней: 1) тепловая установка единичного назначения, в которой двигатель конструктивно слит с орудием; 2) тепловая установка узкого назначения, в которой двигатель конструктивно отделился от орудия, но не стал обособленным техническим объектом; 3) тепловой двигатель сложился в обособленную энергетическую машину, способную обслуживать разнообразные силовые потребности промышленности и транспорта (универсальный двигатель). На мануфактурном этапе развития производства тепловой двигатель прошел два первых этапа становления. Третий этап относится к XVIII веку, когда активно развивалось машинное производство. Единичное назначение теплового двигателя на первом этапе его развития вытекало из самих условий возникновения двигателя под требованием наиболее остро проявлявшейся потребности в рудничном и шахтном водоподъеме. Поэтому ранние попытки создания теплового двигателя как двигателя, не зависящего от местных условий, были направлены на решение задачи о водоподъеме. Первым устройством такого рода, получившим использование и обобщившим в себе попытки ряда предшественников, является устройство англичанина **Т. Севери** (1698 г.).

2.3. **Промышленные (индустриальные) революции** – переход от ручного (мануфактурного) к машинному производству явился переломным периодом в развитии общества. **Промышленный переворот** явился переходом к крупной машинной индустрии, преобразованию производства на новых рациональных началах, систематическому применению достижений науки в технической сфере для ее эффективного развития. Применение науки к производству сформировало представление о **научно-техническом прогрессе** как движущем факторе развития производства, общества, человека. **Промышленные революции проходят в два этапа. Первый этап** состоял во внедрении в промышленность первых машин, полностью заменивших рабочего в выполнении технологических функций производственного процесса. **Второй этап** состоял во внедрении в промышленности и на транспорте универсального двигателя. Оба этапа были подготовлены предыдущим ходом развития техники. В течение мануфактурного периода производства сложились предпосылки к возможности замены технологических функций рабочего в связи с их упрощением, достигнутым при глубоком, подетальном и пооперационном, разделении труда. Развитие простейших технологических машин и их привода от гидравлических колес вызвало к жизни почти весь современный ассортимент деталей и звеньев, из которых можно было конструировать машины, способные заменить труд человека.

Репозиторий БГТУ

Промышленный переворот пришелся на вторую половину XVIII – первую треть XIX в. К середине XVIII в. возможность совершения работы за счет тепловой энергии уже широко реализовывалась на практике при постройке водоподъемных установок. Возможность расширения двигательных функций этих установок была подготовлена развитием разнообразных машин и механизмов. Возможности реализации разработок диктовались потребностями. Эти потребности ранее всего проявились в Англии. Обширная колониальная торговля, вызвавшая спрос на продукцию обрабатывающей промышленности сделалась стимулом для развития производственной сферы. Толчком к индустриальной революции в Англии явился ряд причин: деньги, рабочая сила, увеличивавшийся спрос на товары, новые источники энергии и улучшенный транспорт.

Совершенствование способов **обработки почвы** увеличило урожаи и поголовье скота. Это дало возможность не только прокормить растущее население, но импортировать часть продуктов. Увеличение урожаев позволило кормить большее количество горожан в растущих городах. Увеличился спрос населения не только на продукты, но и на одежду и другие товары. Мануфактурное производство, использовавшее все резервы ручного труда – его разделение, специализацию, организационные формы и интенсификацию – не в состоянии было удовлетворить резко возросшие потребности рынка. После использования всех возможностей ручного производства единственным методом повышения производительности труда была передача выполнения технологических функций рабочего машине.

Необходимость повышения производительности труда сложилась в Англии прежде всего в наиболее развитых отраслях – в первую очередь в текстильной промышленности. В 1733 г. английский механик и ткач **Дж. Кей** внес коренные усовершенствования в ткацкий станок, в 1768 г. была изобретена механическая прядильная машина «Дженни» **Харгривса**, химик **Тенант** в 1798 г. предложил способ отбеливания хлопчатобумажных тканей. Новые текстильные машины имели иное значение и место в системе производства, чем им предшествовавшие. Они охватывали законченный процесс производства, выпускали товарную, готовую для продажи продукцию в виде пряжи и ткани. Сами они не были, как их предшественницы, частями технологического процесса. Они же являлись и сами товаром. Каждый человек, располагавший средствами для организации производства и их покупки, мог их приобрести. **Машина сама стала товаром.**

Превращение машины в товар положило основу новой отрасли – производству средств производства – **машиностроению**. Становление и развитие технологических машин, заменявших функции работника в выполнении технологических процессов и операций, положившее начало машинному производству, способствовало развитию машиностроения как отрасли промышленного производства. В процессе развития машиностроения было освоено производство для рынка машин всех типов: технологических, транспортных, энергетических.

Важнейшим этапом промышленного переворота стало создание **универсального двигателя**, работающего вне зависимости от конкретных, локальных условий. Развитие машин потребовало от двигателя не только однонаправленного вращательного движения. Потребовалось увеличение числа оборотов вала, высокая равномерность вращения, нарушение которой могло быть причиной нарушения технологического процесса. В Англии для приведения в действие прядильных и ткацких машин необходимость такого двигателя стала острой. Так первый этап промышленного переворота сделал совершенно необходимым развитие второго его этапа. Такие двигатели были предложены Фальком, Томсоном, Саддером. Одно из самых известных запатентованных изобретений – универсальный паровой двигатель **Джеймса Уатта** (1782 г.). Машина Уатта стала получать быстрое распространение. Ранние установки использовались на шахтах и рудниках, водопроводных и воздухонагнетательных установках. За период с 1795 по 1800 гг. число машин, поставленных заводом Уатта, составило 79, а через четверть века в одной Англии насчитывалось 1500 паровых машин. Паровые машины начали строить с 1780 г. во Франции, с 1818 г. – в Бельгии, с конца XVIII в. – в Германии, около 1800 г. – в США.

Внедрение универсального двигателя в промышленность вслед за передачей технологических функций производственного процесса машине составило суть **двух этапов промышленных революций**. Оно имело громадное влияние на ускорение темпов развития производительных сил общества. Паровая машина способствовала удовлетворению потребностей общества. С созданием паровой машины резко увеличилась потребность в металле, т.к. в отличие от водяных колес она не могла быть из дерева. Увеличилась потребность в перевозках топлива, руды, металла. Вместе с этим паровая машина способствовала удовлетворению всех этих потребностей и в производстве металла, перевозках, приводя в движение машины, механизмы, занятые в производстве металлов, в транспортных средствах. Широкое внедрение паровой машины означало широкое обращение к запасам энергии природы (топлива) в их высоко концентрированной форме – к топливу, являющемуся и сегодня основным поставщиком теплоты, механической и электрической энергии.

Технологическая машина, способная производить товар, в новых условиях развития производства сама становилась товаром. Первый заводчик паровых машин, компаньон Уатта, **Болтон** собирался строить свои машины для всего мира. Для изготовления машин были необходимы металлообрабатывающие станки. Сфера металлообработки требовала совершенствования технологий литья, сверления, резания металлов. Эти технологии развивались на протяжении нескольких веков. Новый этап в развитии производства, вторая половина XVIII – первая треть XIX в., связан с разработкой ковки металла (изобретателем парового молота в Англии стал Уатт в 1784 г.) и горячего проката железных и стальных листов. Вместе с машинами-двигателями и машинами-орудиями (станками) развивались и передаточные механизмы (трансмиссии). **Трансмиссионные системы** также стали существенным направлением машиностроения.

Мануфактурное производство с переходом к машинному стало изживаться созданием **фабрик и заводов**. Коренным отличием фабрик и заводов от мануфактур было то, что на фабриках и заводах подавляющая доля технологических функций рабочих была передана машинам. Труд из ручного стал машинным. В связи с машинным трудом изменилась и дифференциация рабочих. В мануфактуре рабочие отличались один от другого или по изготовляемым каждым из них различным деталям, или по выполняемым каждым из них различным операциям. Машинное производство заложило новые основы дифференциации рабочих. В рабочих профессиях возникли более узкие специализации. Новое техническое качество фабрик и заводов состояло и в том, что они становились потребителями все большего количества энергии. **Машинная индустрия** разрушала мануфактурное производство, способствовала концентрации производственных мощностей, трудовых ресурсов, повышала производительность труда, стала оказывать влияние на природные и трудовые ресурсы, народонаселение, меняла экономическую географию, способствуя развитию индустриальных центров с большим числом жителей.

2.4. **Металлургическое производство** стало одним из важнейших направлений развития **индустрии Нового времени**. В XVIII – начале XIX в. совершенствовались доменные печи, в которых выплавлялся чугун, и технологический процесс производства металла. Если прежде для его производства в качестве топлива использовался древесный уголь, то во второй половине XVIII в. широко применялся кокс – продукт переработки камен-

ного угля. Причиной этого был рост стоимости древесного угля и сокращение ресурсов леса. В Англии лес уже в XVII в. находился под угрозой истребления. Основным употреблением чугуна сделалась переработка его в сталь путем очищения от примесей и углерода. Если чугун широко применялся для литейного производства, то сталь (нержавеющая, жаропрочная, износоустойчивая и др. ее сорта) нашла в машиностроении более разнообразное применение. Были разработаны бессемеровский, томасовский процессы производства стали.

Первый был разработан в 1856 г. английским инженером и изобретателем **Г. Бессемером**, второй инженером-металлургом **С. Томасом**, также англичанином, в 1878 г. Более медленный и менее экономичный, но дающий более качественный продукт способ производства стали был разработан в 1864 г. французским металлургом **П. Мартеном**. Именно по причине высокого качества продукта этот метод стал широко распространяться. Уже к середине XX века 80% всей производимой в мире стали получали в мартеновских печах. Во второй половине XIX в. сложились три основных стадии получения и переработки металла, три передела: 1) выплавка чугуна – доменное производство; 2) выплавка стали – сталелитейное производство; 3) прокат – способ обработки металла давлением, осуществляемый путем обжатия металла вращающимися валками. Последний этап, осуществляемый на прокатных станах, имел важнейшее значение для машиностроения.

Кроме черной металлургии (производства железа и его сплавов) с начала XIX века интенсивно развивалось **производство цветных металлов**. В ряду получаемой продукции особое место занимает алюминий и его сплавы, которые нашли широкое применение в производственной сфере, технике, быту. Особое значение алюминий позднее приобрел в авиации и электротехнике. По величине производства алюминий занял второе место вслед за железом.

Одним из главнейших направлений развития техники XIX века явились средства транспорта. В начале века осуществлены проекты создания **парового транспорта**, основанного на применении паровой машины. Первые попытки применения парового двигателя для движения повозок и судов были предприняты раньше, чем последствия промышленного переворота сделали потребность в транспорте остро необходимой. К этим попыткам относятся изобретения XVIII века: паровая повозка французского военного инженера Кюньо (1769 г.), буксирное судно англичан Ньюкомена и Коули (1736 г.) и др. Первые практические успехи в использовании паровой машины на наземном и водном транспорте были получены в первой четверти XIX века. Было немало попыток разработки **парового локомотива** (от лат. «loco moveo» – «сдвигаю с места»). Осуществлялся переход от действующих моделей к практическому широкому применению. К числу первых промышленных разработок паровой техники относится паровой экипаж (1802 г.) и рельсовый паровоз **Р. Тревитика** (1803 г.). Одним из наиболее выдающихся стал проект английского механика **Д. Стефенсона**, который изобрел паровоз «Ракета» и в 1823 г. организовал первый паровозостроительный завод в г. Ньюкасле (Англия). Локомотив Стефенсона был признан лучшим. Изобретатель был назначен главным инженером компании по строительству первой железной дороги общего пользования Стоктон–Дарлингтон, построенной в 1825 г. Если первоначально локомотив «Ракета» использовался для производственных перевозок, то очень быстро он стал средством общественного транспорта. В Российской империи первые паровозы были построены русскими механиками и изобретателями **Е.А. и М.Е. Черепановыми** в 1834 г.

Железные дороги стали играть важную роль в жизни общества в XIX веке. Во многих европейских странах были построены линии железнодорожных сообщений: в Англии (1825 г.), Франции (1828 г.), США (1829 г.), Германии (1830 г.). В России первой железной дорогой была Царскосельская, соединившая Санкт-Петербург с Царским Селом в 1837 г. Строительство железных дорог шло быстрыми темпами: если в 1840 г. в Европе и Америке общая протяженность железнодорожных линий составляла 8600 км, то в 1870 г. она доходила до 270000 км. В России в 1861 г. было около 1500 км железных дорог, а в 1881 – более 21000 км. Были введены в эксплуатацию протяженные линии «Петербург–Москва» (1852 г.), «Петербург–Варшава» (1859 г.).

Первый успех использования паровой машины в водном транспорте был достигнут американским изобретателем **Р. Фултоном**. В 1807 г. он построил колесный пароход «Клермонт» грузоподъемностью 15 т с паровой машиной. В августе 1807 г. этот пароход совершил первый рейс от Нью-Йорка до Олбани протяженностью около 280 км. Дальнейшее развитие пароходства быстро пошло от деревянных к стальным конструкциям судов, ростом мощности и быстроходности паровых машин, введением гребного винта. В России первый пароход был построен в 1815 г.

Развитию средств транспорта, использовавших тепловую энергию, способствовало изобретение **двигателя внутреннего сгорания**. Двигатель имел более высокий коэффициент полезного действия, был более компактным и менее тяжеловесным силовым агрегатом. Эти качества открыли широкие возможности в его применении. Первые инженерные разработки такого двигателя были осуществлены в 1860-е гг. французами Ленуаром (1860 г.), Бо де Роша (1862 г.), немецким инженером Отто (1867 г.). Шагом к применению двигателей стало изобретение карбюратора, специального устройства для получения горючей смести из бензина и воздуха.

XIX век стал временем освоения электричества, возникновения и начала развития **электрических машин**. Этому развитию способствовали открытия в области электродинамики и электротехники. В результате этих открытий были созданы устройства для превращения механической энергии в электрическую (электрогенераторы) и электрической энергии в механическую (электродвигатели). Первые колесные турбины для вырабатывания электрического тока были изобретены во Франции (Фурнейрон, 1834 г.) и Германии (Геншель, 1837 г.). Созданием генераторов электрического тока были заняты крупные исследователи-ученые, применившие свои знания на практическом поприще: Э.Х. Ленц (Россия), Ноле (Бельгия), ван Мальдерен (Франция).

Развитие средств **электрической связи** происходило вслед за важнейшими открытиями в области физики. XIX век в значительной степени способствовал установлению прочной связи между наукой и техническими разработками. С начала века предпринимались многочисленные попытки изобретения телеграфной связи. Наиболее ранние из них работы Сальва (Испания, 1801–1804 гг.), Земмеринга (Германия, 1809 г.). Самым перспективным направлением здесь оказались проекты электромагнитного телеграфа, осуществленные в 1830-е гг. Морзе (США, 1835 г.), Б.С. Якоби (Россия, 1839 г.). Американец Морзе не только построил телеграф, основанный на передаче сигналов разной длительности, принимаемых в виде тире и точек на станции приема, он непосредственно осуществил телеграф в усовершенствованном виде и впервые соединил города Вашингтон и Балтимор в 1844 г. Распространение телеграфной связи происходило чрезвычайно быстро. В 1847 г. начались работы по прокладке первого кабеля телеграфной связи через пролив Ла-Манш. Несмотря на технические трудности, в середине века был осуществлен целый ряд грандиозных проектов создания телеграфных сообщений: между Парижем и Лондоном (1852 г.), Лондоном и Калькуттой (1969 г., Индоевропейский телеграф). Протяженность Индоевропейского телеграфа составила 10 000 морских миль. Еще более протяженным оказался телеграф «Европа–Южная Америка» (1872 г.).

Репозиторий БГУ

В 1830–1870-е гг. велись работы по широкому практическому применению **электричества**. Начала реализовываться возможность использования электроэнергии для освещения. Этому способствовало изобретение электрических ламп россиянином **В. Петровым** (1802 г.), бельгийцем Жобаром (1838 г.), немцем Гебелем (1854 г.). Лампа Гебеля стала прототипом современной лампы накаливания. В это же время были созданы крупнейшие электротехнические производства – предприятие по производству электротехнических аппаратов и приборов «Кук и Уитстон» в Англии, «Сименс» – в Германии, «Альянс» – во Франции. Электроэнергию стали использовать в производственных процессах. Одним из таких процессов явилось получение алюминия из глинозема путем электролиза.

В середине XIX века промышленная революция завершилась. Результатом ее стало индустриальное общество. Термин принадлежит **А. Сен-Симону**, и в соответствии с современными подходами это понятие характеризуется как стадия развития, которая сменяет традиционное, аграрное общество. Формирование индустриального (промышленного) общества связано с распространением крупного машинного производства (индустриализацией), урбанизацией, утверждением рыночной экономики и возникновением социальных групп предпринимателей и наемных работников, становлением демократии, гражданского общества и правового государства.

2.5. **Распространение машинного производства** было связано с несколькими определяющими тенденциями. В их числе: активное использование природных источников энергии, добычи полезных ископаемых; развитие перерабатывающих и химических производств; развитие энергетики; развитие строительной техники, транспорта, связи; развитие вооружений; влияние техники на условия жизни людей, их быт. Для развития **машиностроения** второй половины XIX в. характерна специализация. Специализация постепенно охватывала широкое поле промышленного производства, от специализации целых фирм и заводов до специализации станков и их частей. Она была разделением труда в условиях машинного производства.

В результате **промышленного переворота** возникла потребность в большом количестве различных химических продуктов. Важнейшими из них стали производство серной кислоты, соды и хлора. Эти вещества применяются и раздельно и совместно для получения многочисленных других веществ. Особое значение приобрела переработка нефти. Первый нефтеперерабатывающий завод в России был построен в 1832 г. в г. Моздоке. В 1840-е гг. стали возникать первые химические предприятия – Невский завод (1840 г.), несколько позднее Кокшанский завод в Елабуге и др.

В **строительной технике** были разработаны новые типы конструкций, с успехом применявшиеся при постройке производственных и жилых сооружений. Стали широко использоваться железобетонные конструкции, металлические балки и фермы, клепаные конструкции. Дороговизна земли в центрах крупных городов привела к необходимости высотного строительства. Создание для высотных зданий металлических каркасов превратило стены из несущих конструкций в изолирующие. Построенная для Парижской выставки 1889 г. инженером Эйфелем 300-метровая стальная башня и получившая имя ее создателя, подготовила возможность для возведения высотных конструкций.

Важнейшей технической проблемой, которая была решена в XIX в., была проблема **передачи энергии на расстояния**. В 1870-е гг. русским военным инженером **Ф.А. Пироцким** был разработан способ передачи электрической энергии по проводам. Совершенствование конструкции электродвигателей, динамо-машин (М. Доливо-Добровольский, Феррарис, Н. Тесла) способствовало организации высокоэффективной энергетики. В 1891 г. инженером Н. Славяновым была изобретена электросварка. Развитие электрического освещения связано с созданием технически совершенных ламп накаливания П.Н. Яблочковым (1875 г.), Эдисоном (1879 г.) и др. изобретателями.

Электрическая энергия стала применяться на транспорте. В 1879 г. в Берлине на Промышленной выставке была построена демонстрационная электрическая железная дорога Сименса. В том же году в городе Брейле во Франции была пущена внутризаводская электрифицированная железнодорожная линия длиной около 2 км. В России Ф.А. Пироцкий впервые в 1880 г. продемонстрировал вагон конно-железной дороги, который приводился в движение электрической энергией. Первый трамвай в Российской империи был пущен в Киеве в 1892 г., несколько позднее проект электрического трамвая был осуществлен в Петербурге и Москве. В Витебске было открыто трамвайное сообщение в 1898 г.

В развитии средств транспорта важным направлением стало **автомобилестроение**. Основанное на изобретении легких двигателей внутреннего сгорания, заменивших тяжелые паровые машины, конструирование автомобиля стало перспективным занятием конструкторов Германии, Франции, Англии, США. В 1883 г. немецкий механик Г. Деймлер получил патент на легкий бензиновый двигатель, удобный для установки на экипаже. Несколько позже патентом на механический экипаж был отмечен К. Бенц. Его работа – один из прародителей современного автомобиля. Важным изобретением в истории автомобиля стал экономичный двигатель с к.п.д. 25%, созданный немецким инженером Р. Дизелем. В конце века автомобили изготавливались единицами на отдельных предприятиях, технология их изготовления не была разработана, они стоили очень дорого. Возникновение самостоятельной автомобильной промышленности относится уже к первым десятилетиям XX века. Конец XIX в. в автомобилестроении знаменателен тем, что в этот период шел глубокий подготовительный процесс к тому, чтобы автомобиль стал продуктом массового поточного производства.

Двигатель внутреннего сгорания получил применение и в новом направлении развития транспорта – авиастроении. Идея воздухоплавания стала реализовываться в конце XVIII века. В 1783 г. братья Монгольфье во Франции осуществили запуск воздушного шара, наполненного горячим воздухом. Позднее французский ученый Шарль заменил воздух водородом. Француз Жифар построил дирижабль с паровой машиной и сделал попытку подъема, в результате которой опасное соседство парового котла и емкости с горючим водородом привело к взрыву. Только в начале XX века легкий бензиновый двигатель сделал дирижабль управляемым. Одновременно проводились теоретические разработки проблемы летания аппаратов тяжелее воздуха (самолетов). Главная заслуга в разработке теории принадлежит профессору **Н.Е. Жуковскому**. В 1890 г. была опубликована его первая работа в области авиации «К теории летания». Уже в конце XIX в. работы Жуковского в области авиации открыли новые возможности, реализованные позднее. Первые проекты самолетов были основаны на применении паровой машины, они были тяжелыми и неудачными. Авиация и авиастроение возникли в технике 1900-х гг.

В 1902 г. братья **О. и У. Райт** установили на планере легкий двигатель внутреннего сгорания и поднялись в воздух, положив начало авиаконструированию. Первые модели самолетов бразильца Сантос-Дюмона, французов Блерио, Вуазена, Фармана стали этапами создания оптимальных форм летательного аппарата. Увеличивалась высота и дальность, скорость и длительность полетов. Авиация из опытов одиночек выходила на путь формирования новой отрасли промышленного производства. Этому способствовали и военные интересы. Сконструированные **Цепелином** в начале XX века жесткие дирижабли, первые самолеты, оснащенные

Репозиторий ВГУ

стрелковым оружием и бомбами, положили основу стратегии войны всеобщего «тотального» уничтожения. Авиация воспринималась как неотразимое оружие. Совершенствовались профессиональные качества пилотов. Накануне Первой мировой войны этому способствовали и русские военные летчики. В 1913 г. летчик **П.Н. Нестеров** практически подтвердил теоретические расчеты Жуковского и совершил «мертвую петлю», фигуру высшего пилотажа, которая носит его имя. В предвоенные годы в России началось строительство первых тяжелых многомоторных самолетов. В 1913 г. самолет «Русский витязь» установил рекорд грузоподъемности, «Илья Муромец» – аппарат, совершивший длительный перелет из Петербурга в Киев и обратно. Был построен самолет-гигант «Святогор» и первый гидросамолет – летающая лодка конструкции Григоровича.

Новый виток развития во второй половине XIX века получила **связь**. Изобретение телефона стало результатом многочисленных физических открытий. В 1861 г. немецкий учитель физики Райс продемонстрировал аппарат, названный телефоном. Аппарат не мог передавать членораздельную речь и не получил практического применения, но продемонстрировал возможность передавать звуки. В 1876 г. независимо американцы **Белл и Грей** сделали заявки на изобретенные ими телефоны. В России пионером телефонной техники был **П.М. Голубицкий**. Совершенствованию телефона способствовали ученые и изобретатели Герц, Говер, Адер. В 1887 г. инженер **К.А. Мостицкий** сконструировал автоматический телефонный коммутатор, который производил соединение абонентов без телефонисток, а в 1895 г. была разработана первая автоматическая телефонная станция на 10000 номеров.

В 1890-е гг. была обоснована возможность беспроводной телеграфии, разработан принцип радиосвязи. В 1896 г. русский военный инженер **А.С. Попов** продемонстрировал на заседании Русского физико-химического общества принцип радиосвязи, радиотелеграфную передачу на расстояние 250 м, а в 1897 г. – на расстояние 5 км между кораблями Балтийского флота. Значительную роль в развитии радиосвязи сыграл итальянец **Г. Маркони**. В 1896 г. он получил в Англии патент на изобретение способа передачи радиоимпульсов. Крупные денежные средства, вложенные в проект Маркони, позволили уже в 1899 г. установить связь между Англией и Францией, а в 1901 г. передать радиосигналы через Атлантический океан.

2.6. В XIX в. возникли **новые виды художественной культуры**, становление и развитие которой непосредственным образом было связано с изобретениями и техническими разработками. Их называют **техногенными** и относят к ним: фотографию, кинематограф, радио и телевидение. Технические предпосылки к трем первым возникли именно в XIX в. Правда, надо сделать оговорку относительно радио, изобретение которого произошло уже на рубеже веков, поэтому осуществление его как средства информации и искусства произошло уже в XX веке. Хронологически первой была разработана **фотография**, появление которой относится еще к первой половине столетия. «Фотография» в переводе с греческого языка означает светопись (photos – свет, grapho – пишу), область науки, техники и культуры, охватывающая разработку методов и средств получения сохраняющихся во времени изображений на светочувствительных материалах (слоях) путем закрепления изменений, возникающих в светочувствительном слое под действием излучения, испускаемого или отражаемого объектом фотографирования. Одним из открывателей фотографического процесса является английский ученый **У. Талбот**. Идея фотографического процесса зародилась у ученого в 1833 г. В 1834 г. Талбот изобрел светочувствительную бумагу. Полученные на ней изображения закреплял раствором хлорида натрия (обычной поваренной соли) или иодида калия. Первые фотографии Талбота представляли собой простые фотограммы, т.е. фотокопии, полученные контактным способом. Затем он «скомбинировал» камеру-обскуру и получил позитивный фотоотпечаток с негатива. В 1835 г., спустя две с половиной недели после появления публикации французского изобретателя **Л. Дагерра** о сделанном им открытии, Талбот продемонстрировал в Королевском институте свои «фотогенные картины» и вскоре опубликовал статью с подробным описанием технологии изобретенного им фотографического процесса.

Открытие фотографии обычно датируют 1839 г., когда был опубликован и получил широкое распространение изобретенный во Франции художником Л. Дагерром первый технически разработанный фотографический процесс, названный дагерротипией. Одновременно разрабатывался и ряд других фотографических процессов, среди которых первым, хотя и несовершенным, была гелиография **Н. Ньепса.** XIX в. ознаменовался бурным развитием фотографической оптики. После изобретения Л. Дагерром и Н. Ньепсом в 1839 г. фотографии начались попытки создания разнообразных конструкций фотографических объективов, потребовавших к себе особого внимания оптиков-вычислителей. Это в свою очередь послужило стимулом к развитию теории и методики расчета оптических систем.

Историки разделяют техническое **развитие фотографии** на четыре важных периода:

1. Период, предшествующий изобретению фотографии, когда была сконструирована переносная камера-обскура, оснащенная линзой (стеноп), и выполнены основные исследования о воздействии света на соли серебра, в тот период была сформулирована идея – запечатлеть постоянное изображение, построенное камерой-обскурой, на соответствующем светочувствительном материале.

2. Вторым периодом развития считают собственно изобретение фотографии и первых фотографических процессов: гелиографии Ньепса (1826–1833 гг.); дагерротипии Дагерра (1837–1857 гг.) и калотипии Талбота (1840–1857 гг.).

3. Третий и четвертый периоды привели к разработке и промышленному производству сухих фотографических пластинок, пленок и бумаги.

Становление **кинематографа** непосредственно связано с совершенствованием фототехники. С момента изобретения кинематографа (1895) его основными техническими средствами являются: киносъемочный аппарат, кинопроекционный аппарат и кинопленка. В процессе развития кинематографии были созданы проявочные машины для химико-фотографической обработки кинопленки, кинокопировальные аппараты для печати фильмокопий, аппаратура для освещения при киносъемке и др. Первые аппараты для киносъемки и кинопроекции изготовляли сами изобретатели кинематографа (в своих небольших мастерских). Во Франции **Ш. Пате и Л. Гомон** в 1897 г. организовали промышленный выпуск нескольких усовершенствованных киносъемочных аппаратов и кинопроекторов. Они же выпустили и первые кинокопировальные аппараты. Кинопленку для съемки и печати фильмокопий в первые годы существования кинематографии выпускали фабрики «Люмьер» (Франция) и «Истмен Кодак» (США). Несмотря на быстрый количественный рост производства «немых» кинофильмов и сети кинотеатров в 1-е десятилетие XX в., кинотехника развивалась медленно. Из-за патентной борьбы и монополизации кинопромышленности задерживалось совершенствование аппаратуры. Возникновение киноискусства, повысившего требования к техническим средствам кинематографии, способствовало созданию новых типов киноаппаратуры. В 1908 г. французская фирма «А. Дебри» начала выпуск киносъемочных аппаратов «Парво» с внутренними кассетами и сквозной наводкой изображения на резкость.

Репозиторий БГУ

В культуре Нового времени **наука и техника** выделились в самостоятельные сферы деятельности человека, приобрели в обществе определяющее место. Технический прогресс стал одной из главнейших тенденций жизни общества. Технизация отразилась на духовной культуре, художественном творчестве, повседневности.

§ 3. Процесс становления современной науки начинается с глобальных научных революций XVI–XVII вв., создавших новое в сравнении с античностью и средневековьем понимание мироздания. Радикальное изменение миропонимания началось с появлением гелиоцентрического учения **Николая Коперника** (1473–1543). В своем труде «Об обращении небесных сфер» он утверждал, что Земля не является центром Вселенной и что Солнце управляет планетами, вращающимися вокруг него. Это был конец аристотелевско-птолемеевской геоцентрической системы мира. **Учение Коперника** – первая в истории человечества научная революция. Была показана ограниченность чувственного познания, которое не способно отличать то, что представляется, от того, что имеет место. Мир не может быть объяснен на основе непосредственной видимости.

Основанная на идеях Аристотеля религиозная картина мира, исходящая из центрального положения Земли, оказалась подорванной. С ней в прошлое должен был уйти образ человека как центра и высшей цели мироздания. Земля перестала отличаться чем-то существенным от других планет, и с этой идеей сомнительным сделалось утверждение церкви о противопоставлении тленной земной материи и неизменной небесной.

В 1616 г. труд **Н. Коперника** был внесен в папский «Индекс» запрещенных книг и вычеркнут будет только в 1835 г. Это не было случайностью, что переворот в системе мышления произошел именно в астрономии, т.к. она наиболее тесно связана с географией. Описательная астрономия была единственной наукой, которая накопила много наблюдений, развила математические методы вычисления, ее использовала астрология и не могла без нее обойтись навигация.

Н. Коперник внес в астрономию новый дух, вдохновение. Сама идея вращения Земли не была новой, ее сформулировал еще Аристарх в III в. до н.э., и воспринималась как парадоксальная, т.к. неподвижность Земли рассматривалась как нечто само собой разумеющееся. На основе системы Н. Коперника в 1551 году были составлены прусские таблицы, т.к. некоторые астрономы оценили ее как средство усовершенствования вычислений. Но большинство не верило в систему. Однако сама идея открытой Вселенной, где Земля представляет собой всего лишь песчинку, разрушила представление о концентрических кристаллических сферах, созданных Богом.

Успехи мореплавателей **эпохи Возрождения** обеспечили надежную сферу применения научных открытий. Следующим шагом было создание новых машин, динамика и развитие артиллерийского дела. Это и гарантировало будущее науки, она стала необходимостью для осуществления выгодных предприятий – торговли и войны. Европа остро нуждалась в совершенном **календаре**, и такая реформа требовала астрономических уточнений. Коперник пересмотрел греческие рукописи и обнаружил, что некоторые греческие философы пифагорейского и платоновского круга выдвигали предположение о движении Земли, но без астрономических или математических методов проверки данной гипотезы. Это дало ему основание судить, что Аристотелева модель не была единственно авторитетной. Гелиоцентрическая модель, предложенная Н. Коперником, объяснила перемещения небес и передвижение Солнца вращением Земли вокруг своей оси и вокруг Солнца. В новой системе нашло объяснение и множество частных проблем, проистекавших из Птолемеевой традиции. Например, почему Меркурий и Венера всегда появляются вблизи Солнца? С первым вариантом теории Н. Коперник ознакомил друзей в 1514 году в «Кратком комментарии». Но он не решился издать свой труд. Друзья переубедили его, и в Германии работа «Об обращении небесных сфер» была опубликована. Экземпляр издания Н. Коперник получил в последний день жизни. Ему, конечно, не было суждено понять, что произошло в этот день. И не только потому, что сам он уходил из земной жизни и из всех перспектив своего открытия. Никому из его современников не было видно, что человеческий разум разорвал модель концентрических кругов и плотность небес. Н. Коперник вышел «до звезды». Это – подвиг разума. Понадобится подвиг духа Джордано Бруно, чтобы «оплатить счет».

Система Н. Коперника оставила много вопросов, но она обладала сильной привлекательностью благодаря своей стройности и гармоничности, и именно этими достоинствами были увлечены преемники учения. **Иоганн Кеплер** с его страстью к числам и геометрическим формам, с его представлениями о Солнце как о Боге, о гармонии небесных сфер увлекся гелиоцентрической системой и решил отыскать математические доказательства, подтверждающие коперникову теорию. Он обнаружил, что не окружность является формой планетарных орбит, а эллипсы. Эллипсы И. Кеплера представляли собой непрерывное и прямое движение, обладающее единой формой. В 1609 году И. Кеплер опубликовал в Праге законы планетарных движений, и в этом же году Галилей изобрел телескоп.

После нескольких месяцев наблюдений и открытий **Г. Галилей** написал «Звездный вестник». Теория Н. Коперника после математических доказательств Кеплера получила физические доказательства Г. Галилея. Но оставались нерешенными вопросы: каким образом планеты вообще могут двигаться? Почему они не падают со своих орбит? Почему предметы не улетают с Земли, если она движется? Насколько велика Вселенная? Где ее центр? Хотя считается, что И. Кеплер в понимании небесного движения пошел дальше Г. Галилея, но именно открытия Г. Галилея в области динамики положили начало решению физических задач, которые оказались в своих решениях применимы к небесным телам. Возникновение физики как самостоятельной науки связывают с Г. Галилеем, т.к. именно он применил научный метод исследования, в основе которого лежит научный эксперимент с характерной для него чертой – идеализацией ситуации, позволяющей установить точные математические закономерности явления. Г. Галилей вплотную подошел к созданию динамики как части механики, впервые связал понятия силы и ускорения, а не скорости, как это было принято до него. И в отличие от последователей Аристотеля считал, что истинная цель естествознания – не поиск причин и не выдумывание их, а строгое математическое описание.

Фрэнсис Бэкон (1561–1626) вскрыл причины плачевного состояния науки своего времени, поставив впервые проблему метода. В основе метода должен находиться опыт. Индуктивный метод сыграл огромную роль в развитии естествознания, и долгое время физику, химию и астрономию называли индуктивными науками, противопоставляя их гуманитарным наукам и чистой математике. Но уже сам Ф. Бэкон считал, что индукция без математики неполна и несовершенна. Вскоре после Ф. Бэкона был выдвинут метод дедукции, обоснованный **Рене Декартом** (1596–1651) в «Рассуждениях о методе» (1637 г.). Математика в методе Р. Декарта играла первостепенную роль. Он ввел в математику переменные величины, установил соотношение между геометрическими образами и алгебраическими уравнениями, заложил основы аналитической геометрии. В 1644 г. Р. Декарт в «Началах философии» изложил программу создания теории природы.

Аристотелева космологическая модель рухнула, от греков оставалась жизнеспособной только атомистическая модель Вселенной. **Джордано Бруно** первым уловил созвучие этой модели с учением Н. Коперника.

Репозиторий БГУ

Рене Декарт дал физическое объяснение коперниковой космологии через атомизм. Подобно Демокриту Р. Декарт полагал, что физический мир состоит из бесконечного числа частиц, которые сталкиваются друг с другом и образуют скопления, благодаря действию определенных законов. Р. Декарт применил свои теории линейно инерции и корпускулярных столкновений к проблеме планетарного движения и обнаружил, что какая-то сила заставляет планеты «падать» по направлению к Солнцу, т.е. какая-то сила притягивает их к Солнцу. Главнейшая концепция Р. Декарта о физической вселенной как атомистической системе, управляемой законами механики, стала ведущей моделью XVIII века.

Основная задача Р. Декарта – математизация физики: «Из всех, кто когда-либо занимался поиском истины в науках, только математикам удалось получить некие доказательства, то есть указать причины, очевидные и достоверные». Объективный мир, по Р. Декарту, – материализованное пространство, воплощенная геометрия. Из тождественности материи и пространства Р. Декарт сделал вывод о бесконечной делимости материи. Индивидуальность тел проявляется только в движении. «Дайте мне протяженность и движение, и я построю Вселенную» – основной тезис Р. Декарта. Позиция его как геометра физики предпосылает создание новой области математики – аналитической геометрии. Он ввел систему координат и представление о переменной величине. Это подготовило почву для появления дифференциального и интегрального исчисления. В физике Р. Декарта нет места силам, действующим на расстоянии через пустоту. Все явления мира сводятся к движениям и взаимодействию соприкасающихся частиц. Эта картина мира получила названия картезианской от латинского произношения имени Р. Декарта – Картезий. Все сегодняшние попытки построить единую теорию поля и вещества повторяют на новой основе попытку Р. Декарта построить физическую картину мира с непрерывной материей и сохраняющимся механическим движением.

Завершить коперникову революцию выпало **Исааку Ньютону**. Он доказал наличие тяготения как универсальной силы, соединив механическую философию Р. Декарта, законы И. Кеплера о движении планет и законы Г. Галилея о земном движении в единую теорию. И. Ньютон вывел законы, управляющие всем космосом: три закона движения (закон инерции, закон ускорения и закон равного противодействия) и закон всемирного тяготения. Метод и выводы И. Ньютона стали парадигмой научной практики. В 1686–1687 гг. Лондонское Королевское общество опубликовало труд И. Ньютона «Математические начала натуральной философии». В предисловии к первому изданию «Начал» он выдвинул в качестве основной программы физики задачу построения механической теории природы. И. Ньютон исходил из гипотезы, что явления природы обуславливаются силами, с которыми частицы тел, вследствие неизвестных причин стремятся друг к другу и сцепляются в правильные фигуры или же взаимно отталкиваются и удаляются друг от друга. Картина мира в данной программе основана на атомной гипотезе и межатомных силах. Свое творение он завершил наброском грандиозной программы физики эфира, объясняющей свойства тел, электрические, оптические и физиологопсихические явления в духе материалистической концепции Р. Декарта.

Ньютоново-картезианская космология стала основанием нового мировоззрения. К началу XVIII в. сделалось очевидным, что Бог сотворил Вселенную как сложную механическую систему, устранился от вмешательства в природу, чтобы она могла существовать по неизменным законам. Вселенная предстала как явление безличное и подчиняющееся единым правилам, поддающимся математическому анализу на основе гравитации и инерции. Человек же силой своего разума сумел проникнуть в самую суть порядка. Физический мир все более представал основным средоточием человеческой активности. Наука вытеснила религию в качестве интеллектуального авторитета. Картина мира обладала внутренним порядком, который возможно вывести экспериментальным путем. Но субъективный разум и объективный мир четко разделились. Вселенная больше не была наделена сознательной целью и разумом, эти качества оставались только достоянием человека, парадигмой человеческого отношения к миру стала его способность с помощью разума подчинить своему управлению природу, т.е. безличные стихийные силы и материальный мир. Познание Вселенной понималось теперь как рациональное, беспристрастное научное исследование, увенчивающееся не духовным освобождением, как у Пифагора или Платона, а именно интеллектуальным господством и совершенствованием окружающей среды.

Борьба за теорию И. Ньютона была серьезной. Теория проверялась в экспедициях, в астрономических наблюдениях, в математических вычислениях, обсуждалась на философских диспутах. «Механика» **Леонарда Эйлера** (1736) стала первым систематическим курсом ньютоновской механики. Практически здесь была отражена борьба ньютонианцев с картезианцами: пустое абстрактное пространство или же материальная протяженность; силы, существующие сами по себе или же взаимодействующие реальные тела? Л.Эйлер присоединился к ньютонианцам, т.к. математические расчеты казались более доказательными для ньютоновой картины мира. Для удобства математического описания было введено понимание пространства как вместилища мира. Для Л. Эйлера это стало только удобной математической абстракцией.

Науку XVIII–XIX вв. принято называть **классической**. Образуется множество научных дисциплин, накапливается огромный фактический материал, создаются фундаментальные теории в математике, физике, химии, геологии, биологии.

Механистические взгляды на материальный мир господствовали в естествознании не только в XVII–XVIII вв., но и почти весь XIX в. Природу понимали как гигантскую механическую систему, которая функционировала по законам классической механики, и считалось, что в силу необходимости, действующей в природе, судьба любой материальной частицы предрешена раз и навсегда. В подобной картине мира признается только один вид материи – вещество, состоящее из частиц, имеющих массу. В XIX в. к числу свойств частиц стали прибавлять электрический заряд. И хотя масса была у всех частиц, а заряд – только у некоторых, обладание им было признано фундаментальным свойством, таким же, как и масса. Понятие электромагнитного поля ввел английский физик **Майкл Фарадей** (1791–1867). Ему удалось опытным путем показать, что между магнетизмом и электричеством существует прямая динамическая связь. Тем самым, он впервые признал их одной и той же силой природы. В результате в естествознании начало утверждаться понимание того, что кроме веществ, в природе существует еще и поле. Математическую разработку идей Фарадея предпринял **Джеймс Клерк Максвелл** (1831–1879), основной работой которого стал «Трактат об электричестве и магнетизме» (1873). Уравнения Максвелла как математическое определение законов Фарадея оказались самыми крупными событиями в физике со времен Галилея и Ньютона. В семи уравнениях Максвелла объясняется структура электромагнитного поля. Если уравнения механики применимы к областям пустого пространства с частицами, то уравнения Максвелла применимы для всего пространства, вне зависимости от присутствующего вещества, т.е. позволяют проследить изменения поля во времени в любой точке пространства. Эти уравнения, увязывающие воедино большое число физических законов в изящной и простой форме, доставляют и по сей день эстетическое наслаждение своей симметрией: «Начертан этот знак не Бога ли рукой» – так словами гетевского Фауста высказывался по поводу этих уравнений **Людвиг Больцман.**

Репозиторий ВГУ

Благодаря **Генриху Рудольфу Герцу** (1857–1894), ученику Г. Гельмгольца, теоретические выводы Максвелла были подтверждены экспериментально: в 1886 г. Герц продемонстрировал распространение электромагнитных волн беспроволочно. Герц экспериментально подтвердил, что свет – это электромагнитная волна. В физику были введены новые революционные идеи, открывающие путь к новому философскому взгляду. Любые попытки распространить механические принципы на электрические и магнитные явления были несостоятельными. Механика утрачивала свою особую универсальную роль.

К началу XX в. **физика** изучает материю в двух ее проявлениях – вещество и поле. В очень короткий период последних лет XIX – первых десятилетий XX в. был сделан целый каскад научных открытий. В 1896 г. французский физик **Антуан Анри Беккерель** (1852 – 1908) открыл явление самопроизвольного излучения урановой соли. **Пьер Кюри** (1859 – 1906) и **Мария Склодовская-Кюри** (1867–1934) в 1898 г. открыли радиоактивность.

В 1897 г. английский физик **Джозеф Джон Томсон** (1856–1940) открыл первую элементарную частицу – электрон и в 1903 г. предложил первую модель атома. Но **Эрнест Резерфорд** (1871–1937) на заседании Манчестерского философского общества предложил в 1911 г. свою модель атома, которая получила название планетарной. Но эта модель оказалась несовместимой с электродинамикой Максвелла. Разрешение противоречий выпало на долю датского физика **Нильса Бора** (1885–1962), предложившего свое представление об атоме, основанное на квантовой теории. Это был исправленный вариант планетарной модели Резерфорда. Начало квантовой теории было положено немецким физиком **Максом Планком** (1858–1947) в 1900 г. Он выдвинул гипотезу о том, что испускание и поглощение электромагнитного излучения может происходить только дискретно квантами.

В 1905 г. **Альберт Эйнштейн** (1879–1955) создал специальную теорию относительности, которая основывалась на том, что пространство и время не абсолютны. Специальная теория относительности связала воедино пространство и время. Пространственные и временные соотношения мировых явлений, считавшиеся ранее независимыми друг от друга и абсолютными физическими характеристиками, приобрели относительный смысл, подобно координатным проекциям геометрических фигур. Теория относительности рассматривается как теория абсолютного пространства-времени, неоднородного, но в целом предельно однородного, всегда и всюду одинакового. Пространственно-временная структура непосредственно наблюдаемого макромира есть простое проявление его причинно-следственной структуры. Пространственно-временная структура – хроногеометрия. Пространственно-временная структура связана с распределением и движением материи.

С физикой была тесно связана **химия**, которая рассматривала превращения веществ, изучала элементы и сложные вещества. Во второй половине XVIII и в начале XIX в. в области химии преобладало изучение и описание свойств химических элементов и их соединений. **Кислородная теория Лавуазье** (1743–1794) и **атомная теория Дальтона** (1766–1844) заложили основы теоретической химии. Без атомной теории невозможно было создать учение об ионах, а без понимания ионного состояния материи разработать теорию электролитической диссоциации и понять смысл аналитических реакций и т.д. Разработка проблем органической химии привела к учению о замещении, теории типов, учению о валентности. Открытие изомерии определило возможность изучить зависимость физико-химических свойств соединений от их состава и строения.

К середине XIX в. на основе учения о химическом соединении и химических элементах, на основе атомно-молекулярной теории была создана **теория химического строения** и открыт **периодический закон химических элементов.** Во второй половине XIX в. химия из описательной науки превратилась в теоретическую, исследующую причины и механизм превращения вещества. Появилась возможность управления химическим процессом. И к концу XIX в. были получены уже десятки тысяч новых органических и неорганических веществ.

В XIX в. возрастает **социальная роль науки** в целом. Если в XVIII в. в мире было не более 10 тысяч человек, занимавшихся наукой, то к концу XIX в. число ученых достигло 100 тысяч. В XVI в. ученые были клириками, людьми с церковным образованием. В XIX в. это уже люди, окончившие специальные факультеты университетов и институтов. В 1850 г. в мире издавалось около тысячи научных журналов (в середине XX в. их будет 10 тыс.). Из общего числа ученых, живших на земле от древности до конца XX в., 9/10 – наши современники. Если XIX в. – это время формирования и развития статистической познавательной модели, трактующей баланс противоположных сил как результат игры разнородных случайностей, то в XX в. появляется новая модель познания – системная, в которой мир трактуется как совокупность взаимодействующих элементов, составляющих единый организм.

Жизнь гениев и сама символична:

Николай Коперник (1473–1543). Польский город Торунь. Небольшой, европейски ухоженный, старинный. В центре города, на университетской площади, стоит на высоком постаменте чуть склонивший голову человек с небесной сферой в руке. Этому человеку более 600 лет, а он – наш современник.

Высокий, с густыми до плеч кудрявыми волосами, каноник Николай Коперник родом из Торуни, сын богатого купца, члена Доминиканского ордена. Дядя по материнской линии, Лука Ваценроде, магистр Краковского университета, доктор канонического права Болонского университета, епископ Вармийской епархии, сыграл в судьбе Николая Коперника огромную роль. Острый ум, политический расчет, воля помогали ему в управлении епархией. Вармийский епископ был приравнен к независимым от светской власти князьям церкви. Вармия, формально подчиненная польскому королю, фактически была самостоятельной церковной областью, епархия имела представительство в Риме. Тевтонский орден стремился подчинить ее себе, а королевская власть хотела лишить Вармию автономии. Как политик и дипломат Лука Ваценроде делал все, чтобы сберечь привилегии ганзейских городов Торуни, Эльблонга, Гданьска. По совету Ванцероде был продан отцовский дом на ул. Св. Анны в Торуни после смерти отца, и вдова с сыновьями переехала во Влоцлавк, кафедральная школа которого пользовалась авторитетом среди образованных людей.

В 1491 г. Николай Коперник поступил на факультет свободных искусств Краковского университета. Это учебное заведение называли Ягеллонской академией. Здесь хорошо было поставлено преподавание астрономии. Это было время Великих географических открытий: Америка (1492), морской путь в Индию (1498), кругосветное путешествие Магеллана (1519–1522). Свобода духа вела к ненасытности в познании. На факультете Н. Коперник в течение трех семестров изучал математику, астрономию, астрологию, физику, теорию музыки, поэтику, риторику и классиков античности. В 1494 г. он оставил Краковский университет, не получив диплома. В 1796 г. он уже в Болонском университете, лучшей по тем временам школе правоведения. Здесь он в совершенстве овладел греческим языком и смог читать в оригинале античных авторов. В 1500 г. Н. Коперник приезжает в Рим, а с весны 1501 г. – в Падую, университет которой считался лучшим в преподавании медицины и философии. Проведя здесь три года, он возвратился на родину и следующие шесть лет жизни, проведенные в Лицбаркском замке, были наполнены разнообразной деятельностью. Н. Коперник очутился в центре политической жизни, но самое главное – это детальная разработка новой теории мироздания.

Репозиторий БГПУ

Первый замысел своей теории он изложил еще в Кракове и постепенно конкретизировал в Италии, затем уже по возвращении в Польшу он сделал набросок будущего большого труда. Деревянные инструменты Н. Коперника – солнечный квадрант, трикветрум, армиллярная сфера были изготовлены в 1512–1515 гг. Он сконструировал их по описаниям в «Альмагесте» Птолемея. Труд Н. Коперника «Об обращении небесных сфер» был опубликован в 1543 г. Теория Н. Коперника нанесла смертельный удар по идее замкнутого и конечного мира. Резкое расхождение во взглядах на гелиоцентризм началось еще при его жизни. Первыми восстали протестанты. Особенно яростным нападкам новая теория подверглась со стороны Лютера и Меланхтона. Но на основе теории Коперника Ретик Эразм Рейнгольд составил таблицы движения планет в 1551 г. (Прусские таблицы небесных движений), здесь были приведены надежные числовые данные без указаний на гелиоцентрическую систему. Прусские таблицы послужили основой проведенной в 1582 г. папой Григорием XIII реформы календаря. Хотя о системе ничего не говорилось, однако в основу таблиц были положены коперниковские тексты и они способствовали распространению идей ученого.

В 1515 г. Н. Коперник получил приглашение из Рима принять участие в подготовке реформы юлианского календаря. К этой работе католическая церковь привлекала авторитетных европейских ученых. Даты передвижных церковных праздников зависели от точного определения равноденствия, фаз Луны, продолжительности года. Год по юлианскому календарю был длиннее, чем на самом деле, и если бы дальше придерживаться его, то со временем весенние месяцы передвинулись бы на лето вместе с весенним праздником Пасхи. Но до 1519 г. Н. Коперник жил в Ольштине. Князья католической церкви терпимо отнеслись к его астрономии, в 1533 г. папа Климент VII прослушал лекцию и в знак благодарности подарил Н. Копернику драгоценный греческий манускрипт. А деятели Реформации накинулись на учение с ненавистью, и живи он не в Польше, а в Австрии или Англии, его, наверное, ожидала бы участь Томаса Мора или Мигеля Сервета. Время его последней болезни совпало с выходом в свет его труда. За несколько часов до кончины ему принесли экземпляр только что отпечатанной книги. Это было 24 мая 1543 г. Ему «повезло»: конфликт с обществом не завершился для него трагедией. Ему суждено было открыть дверь в космос. Ступили за порог другие. И плату за шаг с земли в космос понесли другие. Его предсмертное положение было столь серьезным, что он даже не понял, что за книгу показали ему, и в дальнейшем судьбы великих открывателей науки будут и прекрасны, и романтичны, и трагичны…

Джордано Бруно (1548–1600). В 1889 г. в Риме открывали памятник монаху-доминиканцу, доктору римско-католического богословия, с надписью «Джордано Бруно – от века, который он предвидел, на том месте, где был зажжен костер»…Его современник француз Себастьян Кастеллион писал: «Убить человека – это не значит опровергнуть его идеи; это значит только убить человека»… На каждой стороне памятника изображены Сервет, Рамус, Кампанелла, Виклеф, Гус, Палеарио, Сарти, Ванини.

Филиппо Бруно родился в 1548 г. на окраине итальянского города Нолы. Уже в раннем возрасте он проявлял незаурядные способности, у него была превосходная память, и его энциклопедизм поражал современников. 15 июня 1565 г. 17-летний Филиппо Бруно стал послушником крупнейшего в Неаполе доминиканского монастыря. Отныне его звали Джордано из Нолы. Орден хранил традиции учености Альберта Великого и Фомы Аквината. Здесь в Сан-Доминико Маджоре была собрана одна из богатейших в Европе библиотек. В 24 года Джордано становится бакалавром, а в 28 защищает докторскую диссертацию в Риме.

Джордано выбросил иконы из своей кельи, ибо не верил в святых. Его принимали в послушники из-за необыкновенной одаренности и трудолюбия и не хотели выгонять из монастыря, но приор постоянно напоминал ему о спасении души. Воспитанный на книгах Аристотеля, Бруно обнаружил в сочинениях античного гения противоречия, необоснованные суждения о природе и постепенно он шел к трудам Парменида, Гераклита и Демокрита. Перед Вселенной, не знающей границ, с бесконечным круговоротом атомов и текучестью всего сущего логические построения Аристотеля блекли для молодого Бруно. Поэма Лукреция «О природе вещей» стала одной из самых любимых книг. Но наибольшее влияние на формирование личности Бруно оказал Николай Кузанский, кардинал, математик, теолог, задолго до Коперника высказавший мысль о бесконечности Вселенной, о вращении Земли вокруг своей оси и вокруг Солнца. Переворот в мировоззрении Бруно совершило сочинение Николая Коперника. А дальше его начинаются странствия по Европе. И не только из-за боязни ареста, в этом он видит еще и возможность встречи с новыми городами и редкими обычаями.

Еще на родине Дж. Бруно познакомился с протестантским учением. Но и протестантские догмы он отверг так же резко, как и католические. В Женеве его ждал арест, унижения, он смог однако бежать из города через Авиньон и Монпелье в Тулузу, где ему удалось найти частные уроки. Он задумал обширный труд «Великий ключ» о логике мысли, памяти и воспитании воли. В 1581 году Дж. Бруно направился в Париж, где звание ординарного профессора Тулузского университета давало ему возможность начать преподавать в Сорбонне. Он начал читать курс мнемоники, и именно эти лекции сразу прославили его. Целый мир аллегорий, живая речь, стихи, шутки, вдохновение – его лекции были образцом красноречия. Дж. Бруно читал лекции, давал уроки королю, писал, изучал различные стороны психики человека. Его уникальная способность делать одновременно несколько дел вызывала зависть.

Следующим после Парижа пунктом его жизни странника стал Оксфорд. Дж. Бруно добился здесь разрешения читать лекции о бессмертии души и о небесных сферах. Из Оксфорда путь лежал в Лондон, где его принял французский посол, который оказал Дж. Бруно покровительство, предоставив возможность беспрепятственно работать. Затем он снова вернулся в Париж, а оттуда отправился в Германию. Вначале его хорошо приняли в Марбурге, но как только Бруно заявил, что будет читать лекции по философии, отказали. В Виттенберге повезло больше, здесь он обосновался в университете и получил разрешение прочесть курс по «Органону» Аристотеля. Неплохое положение позволило не искать побочных заработков, и можно было много времени посвятить новым трудам. Поэму «О безмерном и неисчислимых, или о космосе и мирах» он начал еще в Лондоне. К прежним умозрительным доводам прибавились факты, добытые опытным путем. Бруно опроверг аргументы Аристотеля и его латинских и арабских комментаторов. Еще в Англии в диалогах «О бесконечности, вселенной и мирах» он критиковал учение Аристотеля о кометах. А одну из глав своей новой поэмы он посвятил Копернику. Из Виттенберга тоже пришлось уезжать, на этот раз путь лежал в Прагу, затем – в Хельмштедт, во Франкфурт-на-Майне и в Цюрих. Наконец, – родина, Италия. Он приехал в Падую, и в мае 1592 года поздним вечером был препровожден в монастырь Сан-Доменико ди Кастелло, в тюрьму инквизиции. Делу по обвинению Джордано Бруно был дан ход. В феврале 1593 года венецианцы выдали Бруно римской инквизиции, и, закованный в кандалы, он был отправлен в Рим морем.

Судьи пытались склонить его к признанию того, что учение о множественности миров ложно, он отказался. К весне 1598 года процесс уже подходил к концу. Несмотря на 80 месяцев следствия, многое так и осталось недоказанным. Доказать, что он является злонамеренным и упорным еретиком не могли, но Святая служба все-таки сумела заставить его отречься. Он отрекся и ждал приговора, но мука души возрастала: зачем он поддался?

В августе 1599 года на заседании конгрегации Святой службы вернулись к рассмотрению дела Бруно. Он подал на имя папы заявление о верности своим взглядам и настаивал на своей правоте, отрекаясь от отречения. Инквизиторы были страшно возмущены этим бунтом узника. Ему как нераскаянному и упорствующему предоставили сорок дней, чтобы он мог подумать о своей судьбе. Это были последние его дни.

Казнь была назначена на 17 февраля 1600 года. Его ввели в тюремную капеллу и еще живого отпели, а затем из тюремной башни повели через мост к месту казни в желтой одежде с черными чертями на ней, в высоком колпаке с изображенным на нем человеком в пламени костра и окруженным демонами. У подножья костра лежали его книги. «Я умираю мучеником добровольно…». Его дорога в космос шла через костер…

К 1889 году были опубликованы основные протоколы допросов Дж. Бруно в Венеции и документы о передачи его в руки римской инквизиции. Только в середине XX в. его сочинения были исключены из «Индекса» запрещенных книг. Но и по сегодня пытаются доказать, что наука к трагедии Бруно не имеет отношения. Совсем недавно в одной из достаточно авторитетных телепередач говорили о Бруно как о монахе-мракобесе. Там повторяли известные сплетни о том, что судили Бруно не за научные идеи, а как беглого монаха и отступника от веры.

Всякий раз человечество ценой невероятных усилий отнимало у хаоса порядок-космос и всякий раз, чтобы обрести и удержать его, приносило в жертву лучших своих сыновей. Каждый новый круг познания начинался с подобного жертвоприношения. Век торжества разума начинался с костра Джордано Бруно.

Галилео Галилей (1564–1642). Сын известного музыканта, теоретика музыки, он родился в Пизе и вырос в окружении гуманистическом. Начальное образование Галилей получил во Флоренции, а затем изучал медицину в Пизанском университете. В 1586 г. написал первую свою работу «Малые гидростатические весы», где изложил способ определения плотности металлов и драгоценных камней. В 1589 г. стал профессором математики Пизанского университета. А в 1592 переехал в Падую. В 1597 г. он писал в письме к Кеплеру: «Вот уже много лет, как я разделяю воззрения Коперника и, руководствуясь ими, открыл причины многих явлений природы, не поддающихся объяснению на основе общепринятых гипотез. Много написал я на эту тему о прямых и косвенных доказательствах, но до сих пор не отважился напечатать, испуганный судьбой самого Коперника, нашего учителя. У немногих он снискал бессмертную славу. Бесконечно же многие (ибо так велики число глупцов) смеялись над ним и освистывали его. Я бы решился опубликовать ход моих рассуждений, если бы людей твоего разума было больше… Как не печалиться, что так мало людей, пекущихся о поиске истины, а не прибегающих к глупому философствованию». (Рыбка Е., Рыбка П. Коперник. Человек и мысль. – М., 1973. – С. 252).

В 1609 г. Г. Галилей узнал о так называемых «голландских трубах», т.е. о телескопах, и по описанию сконструировал собственный телескоп, и с его помощью изучил Луну, Млечный Путь, Юпитер, Сатурн. В 1610-м г. он опубликовал «Звездный вестник», а в 1613 г. – «Историю и доводы относительно пятен на Солнце». Выступления Галилея в ученых кругах отличались ясностью, глубиной аргументации и умением вести полемику. Кроме астрономии его интересовала физика, он изучал законы движения и свободное падение тел. Серия блестящих научных открытий обеспечила ему высокий авторитет. В Рим в 1611 г. он прибыл не просто как профессор университета, а как «первый философ и математик» великого герцога Тосканы в сопровождении слуг герцога. Рекомендательные письма помогли, и Галилея приняли влиятельные католические прелаты. Ему даже устроили торжественное чествование как прославленному исследователю. Но именно в эти дни в Риме инквизиция заводит на Галилея дело.

В 1615 году Г. Галилей, услышав, что в Риме будут обсуждать систему Коперника, едет туда, хотя хорошо понимает опасность. 5 марта 1616 г. книга Коперника была запрещена, а учение о движении Земли было признано противным Священному писанию. Галилей уже не мог проповедовать учение Коперника открыто, но ему не запрещалось критиковать систему Птолемея и Аристотеля. Опыты Галилея явились подлинным началом экспериментальной науки (в Пизе он путем эксперимента опроверг учение о пропорциональности скорости падения тела силе тяжести, он изучал потом падение тел в лабораторных условиях, на наклонной плоскости, на маятнике, искал количественное соотношение между скоростью и временем падения, пройденным путем и временем и т.д.). Результаты его опытов и их теоретический анализ послужили основой механики. Имя Галилея как начинателя нового естествознания стало бессмертным.

В 1630 г. Г. Галилей завершил «Диалог о двух главнейших системах мира, птолемеевой и коперниковской», который был написан в форме диспута, состоявшего из четырех частей: земные и небесные явления; суточное вращение Земли; обращение Земли вокруг Солнца; теория приливов. В этом диспуте принимали участие трое: Сальвиати как сторонник теории Коперника; Симпличио как сторонник птолемеевой системы и Сагредо, занимавший нейтральную позицию. В 1632 г. «Диалог» был опубликован. И тут же книга была объявлена «более ужасной и для церкви пагубной, чем писания Лютера и Кальвина». Папа Урбан VIII, недавний поклонник Галилея, посвящавший ему стихи, издал указ о запрещении «Диалога»: «Синьор Галилей был моим другом; мы часто беседовали с ним запросто и ели за одним столом, но дело идет о вере и религии».

В конце 1632 Галилей был вызван в Рим на трибунал инквизиции. 22 июня 1633 г. он публично отрекся от истины. По преданию, Галилей, прочитав насильственно вырванное отречение, неслышно шепнул: «Eppur si muove» («А все-таки она вертится»). Дальнейшая его жизнь продолжалась недалеко от Флоренции под неусыпным надзором инквизиции. В 1634 г. он завершил «Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых наук, относящихся к механике и местному движению», обосновав законы механики, на которые опирался в доказательстве истинности теории Коперника. Галилею удалось переправить этот труд за границу, и в 1638 г. его напечатали в Лейдене. А в 1635 г. его «Диалог» был издан на латыни.

В 1637 г. великий ученый ослеп: «Можете представить себе, Ваша милость, какая скорбь охватывает меня, когда я сознаю, что то небо, те просторы и та Вселенная, которые я с помощью моих удивительнейших наблюдений и ясных рассуждений увеличил в сто и в тысячу раз по сравнению со всем виденным учеными прошлых веков, ныне настолько сузились и уменьшились для меня, что не проникают даже в тот скромный участок пространства, который занимает моя особа». Надпись на его могиле будет гласить: *«Потерял зрение, поскольку уже ничего в природе не оставалось, чего бы он не видел»*. 8 января 1642 г. Галилео Галилей умер в присутствии учеников – Вавиани и Торичелли. Там были еще и два надсмотрщика инквизиции. Только через 95 лет было исполнено последнее желание ученого быть погребенным во Флоренции. Теперь могила великого Галилея находится рядом с могилами великих Микеланджело и Данте.

Иоганн Кеплер (1571–1630). Родился 27 декабря на юге Германии в Вютенберге в лютеранской семье. Незаурядные способности выделяли Кеплера среди его сверстников, и в 1589 г. он поступил в Тюбингенский университет на теологический факультет. В 1597 г. Кеплер опубликовал работу «Предвестник космографических исследований, содержащий тайну мироздания относительно чудесных пропорций между небесными кругами и истинных причин числа и размеров небесных сфер, а также периодических движений, изложенный с помощью пяти правильных тел», т.е. «Тайну мироздания». Кеплер стремился найти взаимосвязь между геометрией и ас-

Репозиторий ВГУ

трономией, считая, что планетами управляет небесный разум и духовная сила. В 1600 г. он переезжает в Прагу и через пять лет выводит свои знаменитые законы: 1. Любая планеты обращается вокруг Солнца по эллипсу, причем Солнце находится в одном из фокусов этого эллипса; 2. Радиус-вектор планеты за равные промежутки времени заметает равные площади; 3. Квадраты периодов обращений планет относятся между собой, как кубы больших полуосей их орбит. Теперь Кеплер понимает, что не какая-то духовная сила управляет движением, он называет эту силу нематериальной эманацией Солнца. В 1615 его мать обвинили в колдовстве, и процесс над ней длился 6 лет. В 1619 он опубликовал «Гармонию мира»: «Книга моя может ждать читателя сто лет, ведь ждал же сам господь бог 6000 лет, прежде чем появился человек, проникший в тайны его творения».

Законы Кеплера позволили модернизировать систему Коперника и придать ей ясную и четкую форму. В 1618, 1620 и в 1621 г. отдельными выпусками вышла его работа «Сокращение коперниковской астрономии», задуманная Кеплером как учебник по астрономии. В 1621 г. ему предложили кафедру математики в Падуе, но он отказался. На родине ему угрожал самосуд католиков. Пришлось на простой телеге бежать из Линца. Начались скитания: Прага, Саган, Бавария. Последние годы жизни прошли в крайней бедности, почти в нищете. В Регенсбурге осенью 1630 г. после тяжелой болезни Кеплер умер.

Рене Декарт (1596–1650). В 20-е гг. XVII в. предпринял попытку сформулировать правила нового метода мышления на основе математики. В 1633 г. завершил трактат о Вселенной на основе теории Коперника, но книгу не опубликовал, помня о драматической судьбе Галилея. В 1637 г. вышли отдельные части труда, а в 1654 г. «Принципы философии», содержащей подробное изложение взглядов Декарта на Вселенную. Он полагал, что мир создал Бог, а все процессы в мире происходят механически, как в машине. Декарт создал модель мира, которая около ста лет продержалась в науке. Вселенная, по его мнению, представляла собой материю с зернистой структурой, отдельные зерна которой двигались в пустоте и сталкивались с другими зернами. Все более уплотняя частицы и исключая пустоты, Декарт пришел к выводу о том, что материя полностью заполняет пространство, и возможен только один вид движения – вихревое. Солнце он рассматривал как центр вихря, увлекающего планеты.

Декарт был блестящим математиком и рационально выверил с помощью аксиом наиболее сложные вопросы в картине мироздания. С его именем связана революция в философии, названная картезианской – это скептицизм в союзе с математикой.

Исаак Ньютон (1642–1727). Родился 4 января в Вулсторпе в семье небогатого фермера, который умер еще до рождения сына. Интересы мальчика определились рано. Он еще в детстве мастерил механические игрушки, а в школе проявил склонность к математике. В 1661 Ньютон был принят в Кембриджский университет, изучал арифметику, геометрию, тригонометрию, теологию и древние языки. Особенно интересовался физико-математическим курсом. В 1664–1667 гг., когда в Англии началась эпидемия чумы, он вернулся в Вулсторп. Почти все свои величайшие открытия в оптике, механике и математике Ньютон сделал в 25 лет, живя в уединении на ферме. В это время он заложил основы дифференциального и интегрального исчисления, произвел ряд исследований по оптике и приступил к созданию своего зеркального телескопа. В 1669 г. Ньютон принял кафедру и стал профессором Кембриджского университета (до 1701 г.).

Величайшее достижение всей научной деятельности Ньютона – созданная им классическая механика – впервые увидела свет в 1687 г., спустя 20 лет после открытия им основных механических законов и количественного решения проблемы тяготения. «Математические начала натуральной философии» были опубликованы на средства Эдмунда Галлея. Закон всемирного тяготения Ньютон вывел из законов Кеплера. Этим законом он завершил начатый Коперником период закладки фундамента современной астрономии.

В 1703 г. Исаак Ньютон был избран президентом Королевского общества. С 1699 состоял также членом и Парижской академии наук. Главным образом он работал как физик, тщательно и точно формулируя задачи и утверждения, опирался на эксперимент и использовал мощный математический аппарат. Сам Ньютон не считал незыблемой созданную им классическую физику и предвидел возможности ее изменения в духе теории относительности. С. Вавилов писал: «В истории естествознания не было события более крупного, чем появление «Начал» Ньютона. Причина была в том, что эта книга подводила итоги всему сделанному за предшествующие тысячелетия в учении о простейших формах движения материи. Сложные перипетии развития механики, физики и астрономии, выраженные в именах Аристотеля, Птолемея, Коперника, Галилея, Кеплера, Декарта, поглощались и заменялись гениальной ясностью и стройностью «Начал».

Ньютон умер 31 марта 1727 г. в Лондоне и был похоронен в Вестминстерском аббатстве, пантеоне великих людей Великобритании. Создатель небесной механики незадолго до своей смерти говорил: «Не знаю, чем я могу казаться миру, но сам себе я кажусь только мальчиком, играющим на берегу моря, развлекающегося тем, что от поры до времени отыскиваю камешек, более цветистый, чем обыкновенно, или красивую ракушку, в то время, как великий океан истины расстилается передо мной неисследованным».

Пьер Ферма (1601–1665) учился в Бомоне у францисканцев, завершать образование уехал в Тулузу. Окончил юридический факультет и занялся адвокатурой. Работал с древними книгами и заинтересовался математикой. При жизни печатался редко, но его достижения были широко известными, т.к. он переписывался с Мерсенном, Паскалями, Декартом, Торичелли, Гюйгенсом и другими. Прием, разработанный Ферма, является предшественником дифференциального исчисления. Некоторые даже признавали именно Ферма изобретателем дифференциального исчисления. Почти два года велась полемика между Ферма и Декартом через Мерсенна, и была она такой сильной, что, казалось, должна была бы отнять у Ферма все свободное время, но именно на эти годы приходятся значительные работы ученого по теории чисел. Совместно с Блезом Паскалем он работал в совершенно новой области математики – в теории вероятностей. И, кроме того, он отлично справлялся со своими служебными обязанностями и пользовался большим уважением как юрист и как чиновник.

Эванджелиста Торичелли (1608–1647). После окончания иезуитской школы учился в Риме у Кастелли, ученика Галилея и его приверженца. Кастелли был не только математиком, но и инженером, и папа Урбан VIII привлекал его как консультанта по гидравлике. В Римском университете он воспитал целую плеяду последователей Галилея. Молодой Торичелли был вдохновлен гением Галилея, и его внимание привлекала одна из актуальных проблем современной ему науки – «боязнь пустоты». Через Мерсенна письма Торричелли с описанием опытов с ртутью стали известными во Франции и побудили к опытам Блеза Паскаля. Широкая публика считала вакуум, который образовывался в запаянной трубке, самым поразительным открытием, т.к. в официальной философии еще со времен Аристотеля пустота представляла собой логическое противоречие, и демонстрация пустоты была похожа на взрыв бомбы. Опыт с трубой Торичелли стал очень распространенным, его повторяли и повторяли даже в обыденности. Герцог Тосканский издал декрет: «За то, что доблестью и удачей Евангелисты Торрицеллия произведены нужные опыты, за то, что открыта истина, за то, что опровергнута боязнь пустоты, за то, что расширено царство наук, утвердили мы и бессмертному Богу

Репозиторий БГУ

хвалу и Евангелисте Торицеллию триумф» (У истоков классической науки. – М., 1968. – С. 213–214). Торичелли читал лекции, был знатоком литературы, великолепно знал древних авторов. В нем ценили не только ученого, но и литератора, т.к. он писал комедии и эпиграммы. После Торичелли осталось немного оптических приборов, они хранятся в Музее истории науки во Флоренции.

Блез Паскаль (1623–1662). Родился в очень талантливой семье, сам с 15 лет уже принимал участие в ученых разговорах математического кружка Мерсенна. В 16 лет он написал «Опыт о конических сечениях», так называемых высших кривых, получающихся при пересечении конуса плоскостью (эллипс, парабола, гипербола). Текст в 53 строки – знаменитая теорема Паскаля – заинтересовал никогда ничему не удивляющегося Декарта и просил Мерсенна прислать ему сочинения юного автора. Великий ученый отозвался о труде резко, и это охладило Паскаля, он не стал завершать работу и не опубликовал ее. Фрагмент дошел по потомков только благодаря копии, которую с нее снял Лейбниц. В 23 года Паскаль обратился к физике под воздействием опытов Торичелли. Проведя ряд опытов, он решительно заявил, что не боязнью пустоты объясняются многочисленные явления природы, а тем, что воздух имеет вес и обладает способностью передавать давление. Физические работы Паскаля стали основополагающими, открыли новые пути в науке. Его ставят вровень с Архимедом и Галилеем.

«Письма к провинциалу» Б. Паскаля находятся в одном ряду с шедеврами литературы. «Я не знаю, кто меня послал в мир, я не знаю, что такое мир, что такое я. Я в ужасном и полнейшем неведении. Я не знаю, что такое мое тело, что такое мои чувства, что такое моя душа, что такое та часть моего я, которая думает то, что я говорю, которая размышляет обо всем и о самой себе и все-таки знает себя не больше, чем все остальное. Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, которые заключают меня в себе, я чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещен именно в этом, а не в другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено именно мне в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая за мной следует. Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом; я как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть; но чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду… Вот мое положение: оно полно ничтожности, слабости, мрака». Возможности разума не беспредельны. С одной стороны, удручает необъятность вселенной. С другой, необъятность вселенной заключена в необъятности нашей мысли. Слабый мыслящий тростник – титан мысли. Кроме искреннего искания истины ничто не дает успокоения нашему сознанию. Паскаль утверждал, что по точности и доказательности нет выше математического знания.

Луиджи Гальвани (1757–1798). Родился в Болонье, изучал богословие, затем медицину, физиологию и анатомию. В 1762 г. уже преподавал медицину в Болонском университете. В 1791 г. в «Трактате о силах электричества при мышечном движении» описал свое знаменитое открытие. Долгое время в учебниках описанные им явления назывались «гальванизмом». Его опыты с препарированной лягушкой привели ученого к выводу о существовании «животного электричества», т.к. Гальвани был физиологом. Гальвани открыл физиологическое действие электрического тока. История доказала, что «животное электричество» действительно существует, и Гальвани вошел в историю как основатель электрофизиологии. Но в его времена электрофизиологические явления еще не созрели для научного анализа.

Алессандро Вольта (1745–1827). Родился в итальянском городке Комо. С 1774 г. преподавал физику в школе, изобрел эвдиометр. В 1777 г. начал интересоваться открытием Гальвани, в результате чего изобрел первый гальванический элемент. В результате длинного ряда опытов пришел к выводу, что причиной сокращения служит не «животное электричество», а контакта разнородных металлов: «Первоначальной причиной этого электрического тока, каков бы он ни был, являются сами металлы вследствие того, что они различны. Именно они в собственном смысле слова являются возбудителями и двигателями, тогда как животный орган, сами нервы являются лишь пассивными». Электризация при контакте раздражает нервы животного, приводит мышцы в движение, вызывает ощущение кислого вкуса на кончике языка, помещенного между станиолевой бумагой и серебряной ложкой, при контакте серебра и олова». Вольта считает причины «гальванизма» физическими, а не физиологическими. Между ним и Гальвани разгорелся спор, в котором Гальвани исключал физические причины, а Вольта исключал физиологические причины. Он повернул открытие Гальвани на новый путь.

В 1800 г. он построил первый генератор электрического тока – вольтов столб. Это изобретение принесло ему всемирную славу. Он был избран членом Парижской академии, Наполеон присвоил ему титул графа и сенатора Итальянского королевства.

Андре Мари Ампер (1775–1836). Родился в семье лионского коммерсанта, изучал математику, греческий, латинский и итальянский языки. С 1802 г. становится преподавателем физики и химии в г. Бурге. С 1803 г. преподает математику в Лионском лицее. С 1808 г. он профессор Политехнической школы в Париже. В 1814 г. Ампер – член Академии наук. Электродинамикой он усиленно занимается с 1820 г., а в 1826 г. выходит его основной труд по электродинамике – «Теория электродинамических явлений, выведенная исключительно из опыта». Ампер выделил два основные электрические понятия: электрическое напряжение и электрический ток. Впервые ввел понятие электрической цепи и установил направление тока в замкнутой цепи. Наименование единицы тока ампер, принятое в физике, оправдано заслугами Ампера. Он ввел также термин «гальванометр» для прибора, действие которого основано на отклонении магнитной стрелки. Он поставил перед собой задачу, основываясь на опыте, вывести формулу взаимодействия.

Майкл Фарадей (1791–1867). Хорошего образования не получил, т.к. родился в бедной семье лондонского кузнеца. Увлекся лекциями химика Г. Дэви в Лондонском Королевском институте. Г. Дэви привлек Фарадея в качестве ассистента, и его первые работы относятся к области химии. Всемирную славу ему принесли электрические исследования. В 1821–1822 гг. он выступил со статьей «Опыт истории электромагнетизма». С ноября 1831 г. Фарадей начал систематическую публикацию своих исследований по электричеству: об индукции электрических токов, об образовании электричества и магнетизма, о новом электрическом состоянии материи. От открытия электромагнитной индукции Фарадей перешел к идее электромагнитных волн.

М. Фарадей – основатель электронной теории вещества, впервые высказавший мысль о дискретности электричества, об элементарном электрическом заряде. В 1839 г. он представил качественную формулировку закона сохранения и превращения энергии. В результате серии опытов М. Фарадей создал *систему,* объясняющую и объединяющую явления в этой области. Он утверждал, что электрический ток создает вокруг себя магнитное поле. Силы, действующие в каждой точке такого поля, распределяются в виде кривых линий, которые можно увидеть, если наложить на полюсы магнита тонкую бумагу и посыпать ее железными опилками. Эти линии Фарадей назвал линиями сил магнитного поля. Он также выразил количественное соотношение между индукционными токами и силовыми линиями магнитного поля. Математического способа вычис-

Репозиторий БГПУ

ления количества пересекаемых магнитных силовых линий Фарадей не дал. Это выпало на долю Д. Максвелла, который родился в год открытия Фарадеем магнитной индукции. Максвелл писал: «Величие и своеобразие открытия Фарадея можно полностью оценить, лишь узнав его последующую историю. Опыты и теория Фарадея немедленно по опубликовании стали предметом проверки во всем ученом мире. Но даже самые изощренные физики не смогли избежать ошибок, когда они пытались описать открытые Фарадеем и проверенные ими явления более научным языком, чем это сделал сам Фарадей. Уже прошло полвека со времени открытия Фарадея и безмерно умножились как способы его практического использования, так и их значение для нашей жизни. И в этой практике ни разу не обнаружилось ни малейшего противоречия или исключения из тех законов этих явлений, какие установил Фарадей. Больше того – та первоначальная форма этих законов, какую придал им Фарадей, остается до нынешнего дня единственной формой, которая выражает ровно столько, сколько можно утверждать на основании опыта – ни больше, ни меньше. Она выражает совершенно точно и количественное соотношение явлений, хотя не выходит за пределы самых элементарных приемов изложения». Практические выводы теории магнитного поля Фарадея, математически обработанной Д.К. Максвеллом, вошли в курс физики. Множество разнообразных электроизмерительных приборов, телефон, телеграф, ТВ действуют на основе явления электромагнитной индукции.

М. Фарадей дал объяснение процесса химического разложения электрическим током: выделившиеся составные части раствора движутся по всему пространству между полюсами в двух противоположных направлениях, параллельных направлению электрического тока. Полюсы же представляют собой не что иное, как просто двери, через которые электричество входит в разлагаемый раствор и выходит из него. Разлагаемый током раствор Фарадей назвал электролитом, а процесс химического разложения – электролизом, полюсы – электродами (отрицательный – катодом, положительный – анодом), заряженные частицы разложенных молекул – ионами (ион, движущийся в сторону анода – анион, а движущийся в сторону катода – катион). Эти названия оказались удобными и вошли в науку и технику. Фарадей исследовал количественную сторону электролиза и установил пропорциональность между количеством протекшего электричества и количеством вещества, выделившегося из раствора на электроде: «Количество разложенного вещества увеличивается пропорционально силе тока и времени его прохождения» (Первый закон Фарадея). Фарадей установил связь между количеством элемента, выделяемого из раствора на электроде одним ампером за 1 секунду, химическими свойствами этого элемента. Электрический заряд иона состоит всегда из целого числа зарядов определенной постоянной величины, его называют электроном, это – элементарная частица, атом электричества. Величина этого элементарного заряда была впервые определена из законов Фарадея.

Фарадей тщательно изучил процессы, происходящие в гальванической батарее, когда она находится в действии, и пришел к выводу: химические и электрические процессы в батарее количественно пропорциональны друг другу и неразделимы. Он одним из первых высказал идею сохранения энергии. Фарадей из серии опытов получил доказательство того, что свет чувствителен к действию магнитного поля. Связь между природой света и магнитизмом полностью раскрыл и теоретически обосновал Максвелл, который еще при жизни Фарадея создал свое учение об электромагнитной природе света: магнитное поле электрического тока распространяется в виде электромагнитных волн разной длины и частоты. Максвелл вычислил скорость распространения этих волн.

Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц (1821–1894). Один из самых знаменитых физиков второй половины XIX в., общепризнанный лидер физики. Получил медицинское образование, и его диссертация 1842 г. была посвящена строению нервной системы. В 1845 г. вошел в Берлинское физическое общество. В 1847 г. сделал доклад «О сохранении силы». С 1871 г. Гельмгольц – профессор Берлинского университета. Создает физический институт. Первый президент Государственного физико-технического института – центра немецкой метрологии.

Джеймс Клерк Максвелл (1831–1879). Родился в Эдинбурге. В 1847 г. поступил в Эдинбургский университет, увлекся физикой. В 1850 г. сделал доклад о равновесии упругих тел. В этом же году перевелся в Кембриджский университет. А. Эйнштейн сравнивал имена Галилея и Ньютона в механике с именами Фарадея и Максвелла в науке об электричестве. Максвелл придал идеям Фарадея о роли среды и поля математическую завершенность, ввел точный термин «электромагнитное поле», которого не было у Фарадея, сформулировал математические законы поля. Фарадей и Максвелл заложили основы электромагнитной картины мира. В истории физики его имя прежде всего ассоциируется с созданной им теорией электромагнитного поля. Она вошла в историю науки наряду с такими фундаментальными обобщениями, как ньютонова механика, релятивистская механика, квантовая механика и знаменовала собой начало нового этапа в физике.

Генрих Рудольф Герц (1857–1894). Родился в Гамбурге в семье юриста. В 1875 г. окончил гимназию и учился сначала в Дрезденском, а затем в Мюнхенском высшем техническом училище. В 1877 г. он запишет в дневнике: «Раньше я часто говорил себе, что быть посредственным инженером для меня предпочтительней, чем посредственным ученым. Но теперь я думаю, что прав Шиллер, сказавший: «кто трусит жизнью рисковать, тому успеха в ней не знать», и что излишняя осторожность была бы с моей стороны безумием». Весной 1878 г. Герц переехал в Берлин и поступил в Берлинский университет, где изучал физику под руководством Г. Гельмгольца, став его любимым учеником: «Уже из знакомства с его (Герца) элементарными работами я убедился, что имею дело с человеком, одаренным действительно выдающимися способностями». Сам Гельмгольц был приверженцем теории Максвелла и серьезно работал в области электродинамики. Он предложил Герцу заняться энергией электрических зарядов, текущих по проводнику. Работа над этой темой очень увлекла Герца. В опубликованной в 1880 г. работе «Кинетическая энергия движущихся зарядов» были тщательно исследованы электромагнитные явления. В 1883 г. Герц переехал в Киль, стал приват-доцентом на кафедре теоретической физики. Герц начал свои знаменитые опыты, будучи профессором Высшей технической школы в Карлсруэ с 1885 г., и завершал их как профессор экспериментальной физики в Бонне. В своей первой работе Герц получил быстрые электрические колебания и исследовал действие вибратора на приемный контур. В 1888 г. результаты своих исследований он изложил на заседании Берлинской академии наук, доклад «О лучах электрической силы» принес Герцу мировую известность.

О возможности практического использования волн Герца первым заговорил А.С. Попов. 24 марта 1896 г. Попов передал первую радиограмму, которая состояла из слов «Генрих Герц». По воспоминаниям Гельмгольца, Герц был очень скромным человеком, но при обсуждениях научных работ был принципиален и пользовался большим уважением и авторитетом. Его классические работы вошли во все учебники физики, электродинамики и радиотехники. Простейший излучатель электромагнитных волн называется вибратором Герца, и сами электромагнитные волны называют его именем. Функции Герца, вектор Герца – понятия, широко применяемые при решении электродинамических задач. Единица частоты колебаний в 1935 г. была названа «герц».

Репозиторий БГУ

Чарлз Роберт Дарвин (1809–1882). Родился в Шрусбери в семье врача. В 1825 году поступил в Эдинбургский университет. В 1827 году сделал научный доклад в Плиниевском обществе. Когда его отец убедился, что из сына не получается врача, как ему хотелось, он решился отдать его в священники. В октябре 1827 года Чарлз Дарвин стал младшим пенсионером богословского факультета в Кембридже. В 1831 – сдает экзамены на ученую степень бакалавра, но всячески оттягивал момент посвящения в сан. В этом же году по рекомендации профессора Генсло Дарвин отправляется в кругосветное путешествие на корабле «Бигль»: «Я заявил, что считаю вас из всех, кого я знаю, наиболее подходящим для этой цели. Я утверждаю это не потому, что вижу в вас законченного натуралиста, а по той причине, что вы весьма специализировались в коллекционировании, наблюдении и способности отмечать все, что заслуживает быть отмеченным в естественной истории… Словом. Я думаю, что для человека пылкого и одушевленного никогда не было лучшего шанса».

Пять лет он был занят только наблюдениями и сбором коллекций. В 1836 г. возвращается домой. К концу 1838 года в общих чертах сложилось учение о происхождении видов путем естественного отбора, но обнародует он это только через 20 лет. В 1839 г. – вышел первый научный труд Дарвина – «Дневник изысканий», или «Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль»«. В 1842 г. он публикует работу о строении и распространении коралловых рифов и делает первый набросок теории видов. В 1859 году вышло в свет первое издание «Происхождение видов»: «Пожалуйста, не говорите никому о моих надеждах на то, что моя книга о видах будет иметь успех и что сбыт с лихвой окупит расходы (что было бы пределом моих мечтаний), ибо, если она потерпит полную неудачу, это сделает меня еще более смешным». 1250 экземпляров первого издания были распроданы в первый же день. Были выпущены еще 3 тыс., и они разошлись моментально. Дарвин выступил как ученый-энциклопедист: наблюдения, сведения, описания. На множестве примеров он показал, как пользуется отбором человек в изменении природы, и от искусственного отбора переходит к естественному и выясняет причину его: борьба за существование, присущая всем животным и растениям как стремление выжить, сохраниться, приспособиться к окружающим условиям. Не доказательство существования эволюции всего растительного и животного мира является заслугой Ч. Дарвина, он открыл ***источник*** эволюции, ее движущую силу. Впервые наглядно показал и доказал, что любая, самая совершенная целесообразность в строении всех живых организмов способна возникать без всякого вмешательства каких-либо таинственных сил или разума, просто под действием естественных законов. Его книгу станут называть «антибиблией». Как разновидности становятся видами? Почему обычно в природе нет никаких переходов между различными видами? Куда они деваются? Создается впечатление, что они возникали готовыми. Дарвин размышлял над этой проблемой и нашел прямые доказательства постепенного перехода от простых органов и реакций к более сложным, лучше приспособленным к меняющимся природным условиям. Но все же природа редко дает возможность непосредственно наблюдать, как создаются новые виды. Это процесс очень долгий. И подавляющее большинство промежуточных форм вымирает быстро, т.к. они приспособлены хуже и больше соперничают друг с другом. Выживают же разновидности, которые отличаются друг от друга по способам добывания пищи. Разновидность – это зарождающийся вид, а вид – разновидность, ставшая достаточно выраженной. Изменчивость видов проявляется наглядно, когда нарушается гармония приспособленности к среде обитания.

Еще работая над этой книгой, Ч. Дарвин задавался вопросом: «Буду ли я обсуждать «человека»? думаю обойти весь этот вопрос, с которым связано столько предрассудков, хотя я вполне допускаю, что это наивысшая и самая увлекательная проблема для натуралиста». В 1868 он начинает работу над книгой о происхождении человека и в 1871 она выходит под названием «Происхождение человека и половой отбор». Дарвин последовательно применил свою теорию естественного отбора к истории происхождения и развития человека и доказал ее на множестве фактов. Человек тоже подчинялся законам эволюции. Дарвин считал, что человек как вид возник, видимо, в третичном периоде где-то в Африке, и предками его были обезьяноподобные существа, жившие на деревьях. Но человек был существом особым, и процесс отбора происходил по нравственным качествам, играющим решающую роль в социогенезе. С появлением высших животных и особенно человека возникли и стали господствующими необычные формы борьбы за существование: взаимопомощь, коллективное состязание. Здесь Дарвин имел в виду не столько борьбу и схватку, сколько соревнование, напряжение и усилие: «Превосходство дисциплинированных армий над дикими ордами заключается главным образом в том нравственном доверии, которое каждый солдат имеет к своим товарищам».

Дарвин был похоронен в Вестминстерском аббатстве рядом с Ньютоном и Фарадеем. Т. Гексли: «Никто лучше Дарвина не умел бороться, никто не был счастливее его в борьбе. Он нашел великую истину, попираемую под ногами, оскверненную ханжами, всеми осмеянную; благодаря главным образом собственным усилиям он дожил до того, что эта истина несокрушимо водружена в науке, что она вошла в обычный обиход человеческой мысли, что ее ненавидят и боятся только те, кто и хотел бы ее опозорить – да не смеют. Чего же еще может желать человек?»

До 1963 г. в школах США, например, о теории Дарвина даже не упоминали. И позднее в некоторых штатах действовал закон, официально запрещающий преподавание дарвинизма. Только в 1968 г. Верховный суд страны объявил подобные законы противоречащими конституции.

§ 4. Самой существенной **чертой культуры Нового времени** является ее непосредственная зависимость от состояния развития науки и техники, экономики и социально-политических отношений в обществе. Прежде эта зависимость не была столь существенной, более того, прежде отношения в сфере экономики и политики в немалой степени зависели от культуры.

Основное содержание исторического процесса XVII–XVIII столетий в области социально-политической определялось борьбой буржуазии с абсолютной монархией за власть и в конечном итоге утверждением политической власти буржуазии посредством революций. Победа буржуазии означала, согласно крупнейшему исследователю процесса формирования капиталистического общества К. Марксу, «победу нового общественного строя, победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, дробления собственности над майоратом, господства собственника земли над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семьи над родовым имением, предприимчивости над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями»[17].

Первая буржуазная революция произошла в Нидерландах (1566–1609) и протекала в форме национально-освободительной войны с Испанией. Английская буржуазная революция, продолжавшаяся в общей сложности почти полстолетия (1640–1688), закончилась «славным компромиссом» в области государственного устройства – конституционной монархией. Французская революция (1789–1799) по своему накалу и драматизму значительно

[17] Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. – М., 1956. – Т. 6. – С. 115.

Репозиторий БГПУ

превзошла первые две, оказала колоссальное воздействие на историю и судьбы других народов и стран Европы, поэтому зачастую называется Великой. Что касается других европейских стран, в частности Испании и Германии, то в XVII–XVIII вв. они переживали глубокий политический кризис, вызванный контрреформацией.

Победой буржуазии фактически завершилась традиционная для **западноевропейской культуры** прошлого борьба папства и светской власти. Окончательная победа светской власти досталась тяжелой ценой: страны Западной Европы прошли через период религиозных войн, который продолжался почти весь XVII в.

Важнейшей чертой динамики европейской культуры стало **изменение самого характера религиозности.** С одной стороны, она постепенно и все больше приближается к своему истоку – совестливости, становится частным делом. Это касается, прежде всего, протестантской среды. С другой стороны, религиозность все больше облекается во внешние формы обрядности, ей отводится незначительное место в жизни, включая и область мировоззрения. Сильными становятся процессы секуляризации, в результате которых обыденное сознание людей все больше и больше тяготеет к светскому образу мыслей.

В европейском обществе XVII–XVIII вв. интенсивными становятся процессы обособления национально-государственных образований в экономической, политической и духовной жизни. Заметим, в последующие два столетия процессы эти продолжали оставаться достаточно сильными и напряженными; их нельзя считать завершенными и в настоящее время. В социально-экономической сфере в Западной Европе происходило становление, развитие и укрепление рыночных отношений, в исторической перспективе высвобождающих человека от нужды.

Отмеченные **процессы динамики европейского общества** XVII–XVIII вв. в разных странах, во-первых, протекали с разной интенсивностью, во-вторых, обретали специфические черты. Если Англия и Франция были странами с централизованным государством, то Германия была раздроблена на множество мелких княжеств. Если в области экономики Англия, Голландия и Франция находились на подъеме, то Италия, Испания и Германия переживали упадок. Если в Италии и Испании католическая церковь продолжала играть значительную роль в жизни общества, то этого никак нельзя сказать об Англии и Франции.

Наука и искусство выделились в самостоятельные отрасли профессиональной деятельности. Их автономия от церкви, в конечном итоге от религиозных доминант сознания, способствовала формированию двух мировоззренческих полюсов в едином культурном ареале, которые продолжают быть противоположными принципами мировосприятия и в настоящее время. Можно фиксировать дробление прежде, в целом, единой духовной культуры Европы. С одной стороны, продолжает существовать и утверждаться религиозная картина мира, истоки которой в глубокой вере и ставшей традиционной для европейского ареала патристике и схоластике. С другой стороны, формируется, и все дальше и дальше отдаляется от религиозности, научная картина мира.

К сказанному следует добавить **массовое освобождение от скованности сословными предрассудками.** Повсеместным становится чувство исключительности человеческой личности. «Человек, – пишет по этому поводу исследователь европейской духовной культуры, философ **Р. Гвардини**, – становится важен себе самому; Я и в первую очередь незаурядное, гениальное Я, становится критерием ценности жизни»[18]. Однако уже эпоха Возрождения обнажила и со всей силой показала шаткость опоры на отдельно взятую личность, на субъективизм, и весь трагизм попыток ее самоосуществления. Опыт Возрождения не прошел бесследно. Возникает понимание необходимости подчинения, и даже нивелировки личности. Проблема видится не в том, почему она, личность, не может быть свободной и вольной, а в том, чему она объективно подвластна: Божьему Промыслу, Разуму, Морали, Общественному Договору?

Под воздействием отмеченных факторов **начинается процесс окончательной эмансипации человека от природы.** «Между природой, с одной стороны, и личностью – субъектом, с другой, возникает мир человеческого действия и творчества, – пишет Р. Гвардини. – Он покоится на этих двух полюсах, но может выступать и самостоятельно – в третьем важном понятии нового времени, в понятии «культура»[19]. Культура, которая понимается как мир людей, противопоставляется натуре – миру природы. Человек в своем сознании оказывается в плоскости трех разных сфер: божественной, естественной (натуральной), культурной. Со всей силой встают взаимосвязанные проблемы сознания и самосознания человека, предполагающие ответы на множество вопросов. Что представляет собой «Я»? Какая из сфер формирует его, оказывает на него наибольшее воздействие? Насколько адекватным является все то, что в нем содержится? Каким образом сознание познает мир? Что представляют собой его образы? Сознание, включая самосознание, является естественным, эмоционально насыщенным, содержит в себе опытные данные, или холодно-рассудочным, рациональным?

Два философских направления XVII в., **сенсуализм и рационализм**, будут давать противоположные ответы на поставленные вопросы, фиксируя раскол в сознании европейского человека, который отныне не является носителем единых ценностных установок, цементирующих его культуру, а ориентирован на одну из несколько возможных мировоззренческих структур, позиций, схем, принципов. Раскол произошел не только между теми, кто выдвигал на передний план данные научных экспериментов, и теми, для кого опорой оставалось слово Писания, но и между теми, кто мог причислить себя либо к мировоззрению сенсуализма, либо рационализма. Насколько серьезными оказались мировоззренческие расхождения, говорит факт того, что и в искусстве впервые в европейской культуре возникает не единое направление, к которому тяготели бы все художники, как, скажем в эпоху Ренессанса, а два больших стиля, просуществовавших целых два столетия – барокко и классицизм. Первый из них больше тяготел к мировоззренческим посылкам сенсуализма, второй – рационализма.

Начиная с XVII в., от эпохи к эпохе, расхождения по принципиальным основам видения мира будут носить все более и более драматический характер, размежевания усиливаться и нарастать снежным комом, пока в мировоззрении постмодернизма второй половины уже XX в., не приведут к формированию принципов отказа от всяких принципов.

В рассматриваемый период зарождается одна из острейших форм противостояния в едином культурном ареале: **возникают идеи социально-политического переустройства общества**. Идей, направленных на улучшение существующего порядка, было достаточно и прежде, включая, скажем, утопии. Но впервые возникают доктрины, острием критики направленные против самих основ существующего политического устройства, идеи, призывающие к созданию нового, как мыслилось, единственно возможного справедливого, соответствующего природе человека, государства и общества. Идеи эти проникнут в толщу народного сознания, будут вести к конфронтации и революциям. Они станут составной частью европейской ментальности. На их основе будут формироваться политические системы, которые и в настоящее время представляют собой фундамент не только европейского, но и мирового общественного устройства.

[18] Р. Гвардини. Конец нового времени // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 139.
[19] Там же.

Репозиторий БГУ

ТЕМА 2. КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ НАРОДОВ И ГОСУДАРСТВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США В XVII – НАЧАЛЕ XX В.

§ 1. *Идеи Просвещения в культуре Европы.*
§ 2. *Общая характеристика западноевропейской художественной культуры XVII–XVIII вв.*
§ 3. *Стили в художественной культуре Европы XVII–XVIII вв.*
3.1. Параллельный характер развития стилей Нового времени.
3.2. Караваджизм.
3.3. Академизм.
3.4. Барокко.
3.5. Классицизм.
3.6. Реализм.
3.7. Рококо.
3.8. Шинауазри.
§ 4. *Романтизм в художественной культуре Европы.*
4.1. Социальные и мировоззренческие факторы возникновения романтизма.
4.2. Предромантизм.
4.3. Романтизм.
4.4. Бидермейер.
§ 5. *Реализм в художественной культуре Западной Европы 30–50-х гг. XIX в.*
5.1. Утверждение критического реализма в художественной культуре Западной Европы.
5.2. Реализм в литературе Западной Европы.
5.3. Реализм в изобразительном искусстве Западной Европы.
5.4. Реализм в музыкальном искусстве Западной Европы.
§ 6. *Импрессионизм, постимпрессионизм и модерн в западноевропейском искусстве в XIX – начале XX в.*
§ 7. *Культура США в XVI – начале XX в.*
§ 8. *Культура и культурная жизнь стран и народов Северной Европы в Новое время (XVII – начало XX в.).*
§ 9. *Европейское театральное искусство эпохи Нового времени.*

§ 1. Термин **«Просвещение»** впервые употреблен самими «просветителями» Вольтером и Гердером. В гуманитарии под ним принято понимать движение общественной мысли, направленное на утверждение идеалов равенства и свободы личности во всех сферах социальной жизни, идеалов, содержание которых было подготовлено ходом культурной, социально-политической и экономической динамики общества. **«Веком Просвещения»** называют восемнадцатое столетие. Именно в это время просветительские идеи были выражены с наибольшей четкостью и радикальностью, стали основополагающими в области философской рефлексии, а также художественного творчества, оказывали воздействие на умонастроения широких слоев общества, в разной мере и степени влияли на ход политического развития всех европейских стран.

Во Франции эпоха Просвещения берет начало с выхода в свет в 1721 г. первого просвещенческого по духу произведения литературы – «Персидские письма» Монтескье. Во Франции просветительские установки получили наиболее яркие и последовательные формы. Они воздействовали на исторические процессы, начиная с острого кризиса абсолютизма, и набирали силы вплоть до драматических событий французской революции 1789–1793 гг., которую они же духовно санкционировали. Французские просветители, начиная с Монтескье и Вольтера, затем Дидро, Ламетри, Тюрго, Гельвеция, Гольбаха, Кондильяка и Руссо, оказывали определяющее воздействие на распространение основных идей просветительского мировоззрения, которые в разных странах будут, если и отчасти трансформироваться, то сохранять ядро и социальную действенность.

В Германии просветительские тенденции проявились сравнительно поздно – с середины XVIII в., когда сложился круг блестящих мыслителей, таких как Виланд, Лессинг, Гердер, Клопшток, Шиллер, Гете и др. Немецкое просвещение отличалось крайне осторожным отношением к религии, ввиду сложившегося лютеранства, и доминированием идеи национального единства. Характерной особенностью немецкого Просвещения можно признать и тесную связь общественной мысли и художественного творчества с философией.

Ко второй половине XVIII – началу XIX в. во многом под воздействием воззрений, уже сложившихся в странах Западной Европы, прежде всего Франции, затем Германии, просветительские идеи распространяются в Северной Америке и в России.

В Америке заслуга их распространения и развития принадлежит мыслителям, ученым и общественным деятелям Франклину, Колдену, Аллену, Рашу, Джефферсону, Пейну, Куперу. Наиболее характерными чертами американского просвещения были, во-первых, – неразрывная связь теории и практики, науки и политики; во-вторых, – антиколониальная направленность.

В Россию идеи Просвещения во второй половине XVIII в. проникли вначале в форме модного в ареале всей Европы явления «просвещенного абсолютизма», которому отдала дань Екатерина II, в частности, сочиняя свой «Наказ» и пытаясь частично реализовать на практике взволновавшие ее идеи, созвав новую Уложенную комиссию. Но способствовать реализации в жизнь не модных тенденций, а идей социального равенства, свободы и справедливости царское правительство было не готово, о чем говорят трагические судьбы одних из первых просветителей России Радищева и Новикова. Вместе с тем, просветительская мысль, несомненно, оказала сильнейшее воздействие на духовную жизнь России, что отразилось в деятельности, например, Ломоносова и Дашковой, в развитии образования, науки, художественной культуры. В **Беларуси** идеи Просвещения отстаивали в своих трудах Нарбут, Масальский, Бощеславский и др.

Выделим **основные идеи зрелого Просвещения** и затем попытаемся осознать актуальность их дальнейшей трансформации. **К основным идеям просветительского мировоззрения**, наиболее ярко выраженным в трудах французских мыслителей и общественных деятелей, оказавшим колоссальное воздействие на ход социально-политической динамики общества, следует отнести исторический оптимизм, предполагающий незыблемую веру в прогресс науки, техники, общества, как мыслилось, имеющего единую цель исторического развития.

К ним следует отнести **демократизм**, связанный в период капитализации и индустриализации, прежде всего, с необходимостью приобщения широких слоев общества к образованию. К ним также следует отнести **антиклерикализм** – отрицание ведущей роли в духовной и социальной жизни институтов церкви, в трудах

Репозиторий ВГУ

французских мыслителей доходящий до крайностей, до того предела, когда он находится на грани атеизма, как, например, у Гельвеция. В трудах мыслителей Германии, Англии, России антиклерикализм не доходил до крайностей, что в отношении Германии объясняется победой лютеранства, Англии – становлением англиканства, России – сильными традициями православного вероисповедания.

Сказанное касается и **политического радикализма**. В той или иной степени он характерен для социально-политических воззрений века Просвещения, но во Франции доводится до открытых призывов к свержению существующего политического строя, в Германии, Англии, России, в силу большого ряда исторически сложившихся обстоятельств, в том числе и национально-культурного своеобразия, он условен и относителен.

К основным идеям просветительского мировоззрения следует отнести **идею приоритета разума**, которая, будучи доведена до логического завершения, ведет к его культу. Разум мыслится высшей инстанцией при решении всех проблем: повседневно-бытовых, хозяйственно-экономических, социально-политических, абстрактных философских, нравственных, связанных с душевно-сердечным потенциалом человека, интимной стороной его личной жизни. Не случайно восемнадцатое столетие называют не только «веком Просвещения», но и «веком Разума». «Разумность» признается единственным критерием, позволяющим оценивать все сущее, реальное, действительное. Доминирование Разума, именно с большой буквой, можно признать цементирующим фактором, скрепляющим многообразные идеи самых разных мыслителей разных стран, порой, противоречивые и своеобразные, в единое целое, позволяющее характеризовать их как просветительские.

Вместе с тем, не случайным является определяющее воздействие на просветительскую мысль идей **сенсуализма**. Рациональное не противополагается чувственно данному, исконно от природы вещей существующему, говоря обобщенно, естественному, а само понимается как естественное. Поэтому и **понятие культуры обретает особый статус**. Под ней мыслится сфера человеческой деятельности, созданное, сотворенное человеком. Наряду с ней, с культурой, существует сфера природных закономерностей, существует сфера божественного. Отвлекаясь от этих двух сфер, обращаясь к культуре как особой области человеческих дел и поступков, просветители видят в ней возможность реализации того естественного начала, которое коренится в рациональных способностях человека. Культура для просветителей есть путь от условной точки некультурного состояния – дикости и варварства – до такой же условной точки разумного состояния всего человечества и каждой отдельно взятой личности. Предельно четко данную идею высказал еще в семнадцатом столетии испанский литератор и философ-моралист **Бальтасар Грасиан** в произведении «Карманный оракул, или Наука благоразумия»: «Человек рождается дикарем; воспитываясь, он изживает в себе животное. Культура создает личность, и чем ее больше, тем личность значительней»[1]. Для просветителей восемнадцатого столетия «больше культуры» означало – предельно разумно, выверено разумом – достижение естественного или натурального рационального состояния жизни, как отдельного человека, его нравственности и поступков, так и общества, включая деятельность государственных, политических, церковных институтов.

Возвеличение **Разума** до признания за ним естественного права выверять сущее его же установками, закономерностями его логики, дало просветителям возможность сквозь призму рациональных схем смотреть на мир в целом, включая общество и человека. Другими словами, утверждая всесилие человеческого разума, просветители подвергли его суду все прошлое и настоящее: традиционный образ жизни; сословно-иерархическую организацию общества; церковные институты; государственное устройство; хозяйственно-экономическую деятельность; художественное творчество; состояние науки и научных учреждений; философию; наконец, нравственную жизнь и моральные принципы, на которых она основывается. Все оказывалось несостоятельным перед судом Разума, соответственно, неразумным, ненатуральным, неестественным, не отвечающим существу и сути конкретных социальных и общечеловеческих феноменов.

Однако радикальное отрицание всего того, что является фундаментом общественного организма и накоплено в течение веков в качестве реальной базы межличностного общения, способно привести только к опустошению. Если не разумны, а по логике просветительских идей, искажены максимы, нормы, идейные установки, на которых зиждется общество и сквозь призму которых ориентирует свое поведение человек, то не на что равняться, нет возможности хотя бы каким-то образом сообразовывать линию поведения, а следовательно, не во что верить, не на что надеяться, нечего любить, некому сострадать. Принципы, заданные логикой рациональных построений, выдвигаются на передний план, их схема предельно проста – разумное следует утверждать в жизнь, только оно имеет право на существование, остальное должно быть отвергнуто. При этом игнорируется, что «остальное», «неразумное» доказало свою жизнестойкость, заполняет социальное пространство смыслами, без которых оно становится безжизненным. Как замечательно в данной связи определил Осип Мандельштам: «Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги – все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозаичности и пустоты понятий»[2].

Примером результата такого опустошения, не в сферах социально-политической и нравственной (о чем пойдет речь ниже), а в области сугубо духовного творчества, может служить исчезновение целых школ искусства, действенных еще в семнадцатом веке: итальянских, испанской, голландской, фламандской.

Возникшую проблематику, особенно в области социальных и нравственных отношений, не следует считать простой, легко разрешимой, и поэтому излишне критически относиться к представителям просветительской мысли и к эпохе Просвещения в целом. Признавая нечто определенное рациональным, как не дойти до отрицания того, что противоречит ему? Каким образом сохранить традиционные установки, если они не соответствуют законам, полагаемым разумом? Это вопросы, на которые пытался ответить **Иммануил Кант** в 1784 г. в работе «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?».

Согласно И. Канту, совершенным, в этом смысле, просвещенным, общество еще не стало, но наступил век просвещения. «Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, – пишет И. Кант, – в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине – это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude! – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения»[3]. Но «пользование разумом», о котором говорит И. Кант, и приводит к отрицанию того, что является традиционным, например, государственного устройства или церкви, однако не соответствует логическим закономерностям, которые разумом утверждаются. «Пользование разумом» и приводит к тому, что мы определили выше как «опустошение», ведущее к

[1] Грасиан Б. Карманный оракул, или Наука благоразумии. – Мн., 1991. – С. 41.
[2] Мандельштам О. О поэзии. – Л., 1928. – С. 170.
[3] Кант И. Сочинения в шести томах. – М., 1966. – Т. 6. – С. 27.

социальным катаклизмам революционного характера. Понимая это, И. Кант предлагает различать публичное пользование разумом и частное. «Под публичным же применением собственного разума я понимаю такое, – говорит философ, – которое осуществляется кем-то как ученым перед читающей публикой. Частным применением разума я называю такое, которое осуществляется человеком на доверенном ему гражданском посту или службе»[4] Например, военнослужащие или священники, поясняет мыслитель, обязаны пользоваться частным разумом, выполняя свои должностные обязанности, но если они выступают как ученые, публично, то им следует свободно распоряжаться своим умом, независимо от того, чего требует профессиональный долг. Как видно, даже мыслитель такого уровня, как Кант, не находит адекватного ответа на вопросы, которые возникают в связи с проблематикой рациональной целесообразности и традиционных установок, существующих в обществе. Это приводит И. Канта к открытому восхищению королем Пруссии Фридрихом II, который свой основной принцип правления формулировал так: рассуждайте сколько угодно и о чем угодно, но повинуйтесь.

Несколько позже **Г.В.Ф. Гегель**, анализируя духовную ситуацию Европы XVIII в., определит Просвещение как признание значимости законов, полученных на основе опытного научного познания, а также рациональных закономерностей по отношению к принципам справедливости и морали. Вере в авторитет, отмечает он, были противопоставлены рационально обоснованные выводы свободно мыслящего субъекта. Поэтому не следует, считает Гегель, возражать тому мнению, согласно которому революция во Франции получила первый импульс от философии. В Древней Греции Анаксагор впервые высказал мысль, что ум управляет миром, но лишь в эпоху Просвещения поняли, что это действительно так. В возвышенных тонах воссоздает Гегель ту атмосферу, которая царила в период апогея просветительских идей: «Таким образом, это был великолепный восход солнца. Все мыслящие существа праздновали эту эпоху. В то время господствовало возвышенное, трогательное чувство, мир был охвачен энтузиазмом, как будто лишь теперь наступило действительное примирение божественного с миром»[5]. Вместе с тем, в отношении государственного правления Гегель, как и Кант, отдает предпочтение Фридриху II, считая, что именно он постиг высшую цель государства и, устраняя частности, преследует ее. «Он дал единственный пример того, как отец заботится о благе своего домашнего круга, старательно обеспечивает благо своих подданных и энергично правит ими», – пишет Гегель, характеризуя деятельность прусского короля[6].

Как видно, радикальное отрицание, ведущее к опустошению духовного жизненного мира человека, в свою очередь влекущее за собой глобальный социальный кризис, пытались преодолеть на основе тех же рациональных принципов, на которых отрицание основывалось, уже Кант и Гегель. Однако признать, что это им удалось нельзя.

Лидеры Просвещения понимали необходимость конструктивного, а не негативного решения социальных и культурных задач, выдвинутых ими же на основе признания естественного характера рациональных установок. Поэтому они энергично утверждали естественность и разумность будущего. Они верили, что путем воспитания и образования, убеждения и непрерывных реформ можно создать «царство разума». Эта вера приводила к тому, что человек и общество оценивались с возвышенно благородных позиций. А именно, не такими, какие они есть, а такими, какими они должны быть. Причем просветители были убеждены, что им известна эта мера должного. Она базируется, считали они, на естественности разумного и разумности естественного. Следует утвердить эту меру в жизнь, и будут оправданы самые возвышенные чаяния. Сделать это можно посредством просвещения народа – его должного воспитания и соответствующего образования.

Отсюда вытекают **глубинные противоречия Просвещения**, которые оно не в состоянии разрешить. Высокие нормы и гражданские идеалы считаются естественными. Но если это так, почему их следует утверждать, необходимо отстаивать, внедрять? Почему в стихию естественного следует прививать искусственное? Причем само искусственное – данное разумом – мыслится естественным. Просветители не выходят из этих антиномий, существуют внутри них. Утверждение естественности Разума связано с отрицанием тех санкций, которые прежде считались священными. Но жизнь, стихия ее динамики, катаклизмов, противоречий, жизнь реальных людей и реального общества далека от нормативности рациональной логики. Оказалось, признание естественного характера нормативных предписаний не согласовывается с естественностью, данностью, непосредственной жизнедеятельностью. Естественным может быть реальное, существующее, нормативность следует обосновывать, что и делалось веками посредством признания священного характера норм. Отрицая священные санкции, признавая их искусственность, просветители задавали новые императивы, объявляя их не искусственными, а естественными. Но откуда взяться естественным императивам, и опять-таки, повторим, если они естественные, почему их следует внедрять средствами просвещения, почему они не существуют, не действуют, не лежат в фундаменте социальной и личной жизни?

Объективно, просветители оказались гениями низвержения. Однако основным пафосом их деятельности было жизнеутверждение. Именно это им не удалось. Именно здесь их самое слабое место. Попытки просветительского утверждения «должного» потерпели крах.

Сказанное касается не только характера социальных преобразований, связанных с революционным террором, и, соответственно, не согласующихся с нормами гуманности и социальной справедливости. Сказанное касается и культуры в целом, в недрах которой возникают неразрешимые противоречия, в конечном счете, ведущие к глобальному кризису первой половины XX века. Сказанное касается и самого важного – **нравственности.**

Во-первых, возникает проблема, которую прежде если и осознавали, то только интеллектуалы-одиночки, включая философов. Возникает проблема, которая с эпохи Просвещения обретает статус нравственно-социальной, становится частью общественного сознания. Возникает проблема, которую наиболее ярко и четко выразит уже в XIX в. Ф.М. Достоевский в знаменитом афоризме: «Если Бога нет, то все дозволено». Кто дал санкцию на существование правовых и нравственных норм? Если они санкционированы людьми, то в чем их безусловный характер? Прежде, отступление от требований, скажем, «не убей», «не лги», «не прелюбодействуй», признавалось грехом, и ответ за провинность и преступление человек в сознании своем нес перед самим Всевышним. Отрицание греховности приводит к вопросу, почему и пред кем провинившийся должен отвечать за свои проступки, да и должен ли отвечать, да и проступком ли отступление от признанных норм является, да и насколько, в какой мере и кем эти нормы признаются.

Во-вторых, если естественным признается Разумное, т.е. данное логикой рациональных построений, то именно оно должно составлять ядро нравственных и социальных норм. В таком случае, достаточно что-либо признать разумным, или, обратное, естественным, чтобы предъявить радикальные требования утверждения

[4] Кант И. Сочинения в шести томах. – М., 1966. – Т. 6. – С. 29.
[5] Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – СПб., 1993. – С. 447.
[6] Там же. – С. 443.

Репозиторий БГУ

этого «что-либо» в жизнь. Неважно чего. Пришло что-то в голову, следовательно, оно является разумным, а значит, естественным, и необходимо уничтожить противоположное, а пришедшее в голову отстоять, провести в жизнь, сделать законом социального бытия. Объявили нечто естественным, самой природой данным, следовательно, оно же, признанное естественным, является и разумным, а значит, поступать нужно таким же образом.

Описанная логика рассуждений предложена **просветителями**, но доведена до завершения, до крайности. Завершенный, крайний вариант просветительских логических построений представлен теоретизированиями **Маркиза де Сада**. Его воззрения являются образцом того, до чего, собственно, можно довести идеи, порожденные гуманными устремлениями к общечеловеческому счастью, что характерно для большинства наиболее ярких и талантливых представителей эпохи Просвещения.

Вот несколько примеров «убедительной рациональной» логики знаменитого авантюриста. Согласно законам природы, каждый человек всеми доступными ему средствами стремится сохранить свое существование и жить как можно лучше. Не является исключением и вор. Следовательно, считает де Сад, мы должны установить законы, наказывающие не вора, а того, кто дал себя обокрасть. Убийство соответствует природным целям регламентации количества народонаселения и устойчивости правительства. Откуда следует, заявляет де Сад, что дитя, которое не принесет пользу правительству, должно быть лишено жизни в момент рождения; надо предоставить родителям возможность освобождаться от них, если заранее известно, что трудно будет их прокормить; каждому человеку следует дать право на свой собственный страх и риск отделываться от врагов. Наконец, женщина объявляется де Садом развратной по природе, откуда следует потребность установить законы, принуждающие ее «уступать любовному пылу того человека, который ее пожелает, так что в силу подобного права мы сможем насиловать женщину в полном соответствии с законом. … Закон должен обязать женщин заниматься проституцией, если они сами этого не желают»[7].

Приведенные примеры, повторим, показывают, до чего способна довести логика, предложенная просветителями, доведенная до своего завершения, до крайности. Те, кого по праву называют просветителями, не могли и представить возможными подобные рассуждения, пусть даже с косвенным, но намеком на их идеи. Однако о Просвещении, как и о любой другой эпохе, следует судить по тому, что она дала, несла, оставила, а не по тому, что она провозглашала, о чем грезила, чего желала сделать, но не сделала. Просвещение – это социально-политическое, философское, художественно-эстетическое течение, которое нашло полное отражение и многогранное выражение в духовной культуре стран Европы.

Просвещение утверждало принципы равенства, братства, счастья всех людей. Просвещение убеждало в возможности реализации этих принципов гуманности посредством активной жизненной позиции человека. Просвещение исповедовало веру в то, что человек способен воплотить свои идеи в жизнь, что жизнь обусловлена тем, какие идеи в ней реализуются. Неслучайно в восемнадцатом столетии был популярен афоризм: «Мнение правит миром». Просвещение вселяло надежду в светлое будущее всего человечества. Человек един Разумом, убеждали просветители, един своими неограниченными творческими способностями. «Писатели всех стран, – утверждал, например, великий итальянский драматург **Гольдони** в посвящении к комедии «Семья антиквария», – составляют единую республику, являясь благодаря этой прекрасной матери согражданами и братьями. Отдаленность территорий, различие климата, несходство языка не делают различными сердце и дух, и ученые, живущие в разных городах, провинциях и странах всего света, относятся друг к другу как жители единой страны, поселившиеся в разных домах». «Я пишу как гражданин мира, который не служит ни одному князю», – вторил ему великий немецкий поэт и философ **Шиллер**.

Главное, идеи Просвещения вызвали к жизни **Декларацию прав человека и гражданина** (Франция, 1789 г.), в первой статье которой говорится: «Люди рождаются и остаются свободными и равными в правах». Сравним эти слова со словами первой статьи Всеобщей декларации прав человека, утвержденной и провозглашенной 10 декабря 1948 года Генеральной Ассамблеей Организации Объединенных Наций: «Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах. Они наделены разумом и совестью и должны поступать в отношении друг друга в духе братства». Большего доказательства действенности и актуальности идей Просвещения, несмотря на их внутренний драматизм и противоречивость, быть не может.

Собственно, на протяжении всего века Просвещения звучала самокритика, или критика просветителями, тех идей, которые в принципе и в целом, они же, просветители, и отстаивали. Мыслители эпохи, скорее, чувствовали и понимали, чем могли рационально истолковать противоречивость культа Разума и опоры на практически ориентированного рационалиста. Возможно, поэтому самокритика звучит, прежде всего, со страниц произведений художественной литературы. Мы уже убедились в этом на примере «Путешествия Гулливера» Свифта.

В философском романе-диалоге **Дени Дидро** «Племянник Рамо» также содержится самокритика Просвещения. Дидро понимает, что абстрактные принципы, сколь бы гуманны они ни были, недостаточная духовная опора в жизни. Образ героя произведения, Рамо, сложный, многогранный, неоднозначный. Он обладает многими достоинствами, такими как проницательность, умение метко вскрывать сущность за обманчивой видимостью, музыкальное дарование, актерское мастерство. Вместе с тем Рамо циничен и самолюбив, подвержен целому ряду пороков. Однако именно он одерживает победу над своим антагонистом, по сути, просветителем, одушевленным высокими идеалами, благородными моральными принципами, но далеким от реальной жизни. В произведении Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» также присутствует апология реального мира, а не абстрактных рациональных принципов. Фатализм главного героя Жака заключается отнюдь не в воззрениях, предполагающих предопределенность. Судьбой для него, по словам Дидро, «было все, что его касалось или с ним сталкивалось: его лошадь, его хозяин, монах, собака, женщина, мул, ворона». Полноту жизни, со всеми ее радостями и страстными эмоциональными переживания, драматическими коллизиями и неожиданностями, а не культ рационально выверенных логических схем, утверждает в своем произведении писатель и философ Дидро.

Жан-Жак Руссо отвергает одну из центральных идей Просвещения – идею прогрессивного развития человеческого общества на фундаменте совершенствования науки, техники, искусства, государственного устройства. Прогресс человеческой цивилизации, связанный с ростом ремесла и торговли, образованием национальных государств, научными и техническими достижениями, широким распространением искусств, считает Руссо, ведет к нравственной деградации, усиливает тяготение к праздности, лицемерию, лжи, тщеславию и прочим человеческим порокам. В произведениях «Исповедь» и «Мечтания любителя одиноких прогулок» Руссо раскрывает ту огромную роль, которую играют в жизни человека не проясненные разумом иррациональные чувства. Именно в этих произведениях отчетливо обнаруживается то, что, по сути, смыслу и содер-

[7] Маркиз де Сад. Философия в будуаре. Тереза-философ. Французский эротический роман XVIII века. – Мн., 1992. – С. 184–185.

Репозиторий ВГУ

жанию противостоит, противополагается основным просветительским идеям, что получило название «руссоизма», т.е. особый психологизм и сентиментализм. В «Исповеди» Руссо до такой степени открытости воссоздают остроту собственных чувств, переживаний и страстей, что исследователи считают, будто он сгущал краски, даже умышленно наговаривал на себя, чтобы создать иллюзию искренности. В «Мечтаниях» герой сосредоточен на самом себе и своем внутреннем состоянии, не нуждается в обществе людей, видит в одиночестве естественную основу своего эмоционально-чувственного отношения к миру. Он блуждает по лесам и горам, «не давая себе труда мыслить», ощущая собственное существование. Как видно, Руссо уже не просто критикует основные просветительские идеи, связанные, прежде всего с культом Разума, а противополагает им иные жизненные ориентиры, установки и принципы.

Но только в XIX в. С. Кьеркегором, А. Шопенгауэром, Ф. Ницше, затем А. Бергсоном, философами русского «серебряного века» и многими другими мыслителями, писателями, общественными деятелями будет окончательно развенчан **культ Разума**. XX век, пройдя через глобальный кризис культуры и катастрофы двух мировых войн, исторически подтвердит несостоятельность формирования основ духовного мира человека исключительно на принципах логически выверенных схем, опираясь на практически ориентированного рационалиста. Не все естественное является разумным, а рациональное – естественным. Есть и другие основания, которым следует подчинять Разум. Он должен служить, а не ему. Основания эти коренятся в душевно-сердечном мире человека, его любовно-сострадательном напряжении, снижение которого влечет за собой угасание самого человеческого существования.

§ 2. Художественная культура – понятие большого объема. Оно обобщает целый ряд феноменов, связанных с созданием и функционированием произведений искусства в обществе. Речь идет как о процессах творчества, так и об особенностях содержательного, стилистического, видового, жанрового своеобразия произведений искусства. Понятие «художественная культура» включает в свой объем эстетико-художественные потребности разных слоев общества, предполагает анализ специфики их удовлетворения. Характеристика художественной культуры включает описание взаимного воздействия: социальных процессов на художников и искусства на социальное окружение. Под художественной культурой принято иметь в виду и механизмы регулирования процессами создания произведений, например, через цеховые мастерские либо Академии художеств, меценатство либо критику; а также регулирования процессами потребления искусства, скажем, посредством той же критики либо рыночных механизмов, художественно-эстетического воспитания и образования либо средствами рекламы. Как правило, речь идет обо всей совокупности процессов воздействия, как на художника, так и на потребителя особого рода товара, порожденного трудом и талантом художника.

Начнем анализ **художественной культуры XVII–XVIII вв**. с самого главного, с характеристики пафоса, содержательной основы, содержательного стержня художественного произведения. В нем, прежде всего, со всей силой выразилось новое по сравнению с эпохой Ренессанса понимание личности.

В **эпоху Возрождения** человек мыслится, представляется, изображается как самоценная, самодостаточная личность, ни в чем и ни в ком не нуждающаяся для реализации своих незаурядных духовных потенций, независимая. Она характеризуется единством, цельностью, способностью действовать согласно собственной воле, таланту, уму. Художники эпохи Возрождения создают образы титанической личности, в принципе не зависимой от окружения, концентрирующей внимание на себя, возвышенной или прекрасной по самой своей сути, направленной на самореализацию.

Человек **Нового времени** мыслит о себе, осознает, понимает сам себя по-другому. Он не является ценным сам по себе, только потому, что есть, существует, живет. Он всегда зависит от окружения, от объективных по отношению к нему факторов, от обстоятельств, от природной среды. Художники Нового времени создают образы сложной и многоплановой личности, способной непрерывно изменяться в соответствии с меняющимися условиями жизни, развивать свои духовные потенции сообразно необходимости. Творцы нового искусства создают образы человека чрезвычайно противоречивого, неоднозначного, находящегося в постоянной борьбе с самим собой, окружением и даже миром в целом, который мыслится и описывается столь же сложным и многоплановым.

Доминантой нового мироощущения, выраженного в искусстве, становится драматизм, доходящий до подлинного трагизма. Он заключается в том, что, с одной стороны, человек, как и в эпоху Возрождения, видится свободным от всяких ограничений, т.е. способным преодолевать любые преграды, постигать тайны мира, реализовывать свои незаурядные способности; с другой, – рассматривается как некая точка преломления находящихся вне его, но воздействующих на него, сил. Получается, его порывы, волеизъявления, поступки обусловлены не только им. Он свободен и ограничен одновременно. В этом драма, а учитывая неразрешимость предполагаемых противоречий, трагедия его бытия. Порывы свободной личности к счастью и справедливости, оказывается, ограничены непреодолимыми барьерами, каковыми являются исторические процессы, с неумолимой жестокостью пробивающие себе дорогу вперед, сметающие все на своем пути. Скажем, гражданский долг патриота требует направлять свои усилия на цели, с которыми не согласуются принципы гуманности. Личность, возвышенная и свободная, в такой ситуации оказывается перед альтернативой, не имеющей позитивного разрешения. Какой бы выбор она ни сделала, трагизм предрешен, задан. Свобода оказывается иллюзорной. Исчезает уверенность в близком и неизбежном торжестве положительных начал жизни. Прежняя гуманистическая убежденность и вера уступает место скепсису. Драматическое, до трагизма, восприятие жизни распространяется на природу, общество, наконец, внутренний мир человека.

Культ героя в произведениях искусства, который существовал в эпоху Ренессанса, сохраняется. Но Новое время порождает образы совсем другого героя. Идеал «универсального человека» утрачивается. Представление о целостности личности постепенно сменяется глубинным психологическим анализом его душевно-сердечных переживаний.

Описанное понимание мира в целом, природы, человека, общества, неизвестное предшествующей истории художественной культуры, обусловило неоднозначность его образного воплощения, что привело к становлению полиморфизма. Полиморфизм проявился в существовании ряда устойчивых стилевых течений, в богатом разнообразии жанров, в обращении художников к самым разным слоям общества, в различном направлении художественных поисков, включая техническую обработку внешней формы произведений, в многообразии эстетических предпочтений, от спектра возвышенного и прекрасного – до комического, безобразного, низменного. Полиморфизм станет неотъемлемой составной частью европейской художественной культуры. От десятилетия к десятилетию его объем будет увеличиваться и, очевидно, в современном искусстве близок к тому пределу, когда следует ожидать зарождения тенденций к синтезу и единству.

Репозиторий БГПУ

Наиболее широкими, яркими, всеохватными стилевыми течениями Нового времени стали **барокко и классицизм**. Происхождение слова **«барокко»** является предметом многих споров специалистов. Его выводят либо из итальянского «baroссо», что буквально означает странный, причудливый; либо из португальского слова «барруэка» – название жемчужины странной, необычной формы; либо от силлогистической посылки, характеризующейся сложным способом доказательства. В своем первоначальном значении термин «барокко» означал плохой вкус, чудачество, экстравагантность в искусстве, противостоящие простоте, ясности, строгости, считавшимися проявлениями хорошего вкуса.

Термин «барокко» впервые был введен для обозначения определенного типа европейской живописи и скульптуры, применялся только для характеристики необычных, казавшихся странными, декораций и украшений. Затем он распространился на ту часть архитектуры, которая использует отличные от классических элементы и формы, такие, например, как витые колонны или прерывистые валюты. Наконец, термин «барокко» стали применять также и в отношении других видов искусства, включая литературу. Так, поэзия, богато орнаментированная эпитетами и панегириками, была отнесены к стилю барокко.

Основными особенностями барокко как стиля эпохи, в целом, являются, во-первых, яркость чувств, взволнованность, порывистость, повышенная экспрессивность. Во-вторых, стремление раскрепостить воображение, поразить, ошеломить зрителя или читателя. Отсюда, в-третьих, пристрастие к пышной образности, метафоричности, иносказанию, аллегории. Это приводит, в-четвертых, к тяготению к диссонансам, к игре контрастов, к усложнению сюжетов, к изобилию броских эффектов, в литературе к замысловатому запутыванию интриги. В необычайных явлениях художники стремятся уловить повседневно-обыденные элементы, и, наоборот, в обыкновенном пытаются узреть необычайное. В-пятых, для барокко характерным является множество излишеств и преувеличений. В эстетическо-художественном аспекте, в-шестых, происходит переплетение патетики и грубоватости, смешение возвышенного, а то трагического и комического. В результате, в-седьмых, возникает ощущение слияния человека с миром, как бы поглощение его средой. Окружение выдвигается на передний план, доминирует, восхищая, в том числе и тем, что в нем находится человек, но затеняя его, отвлекая внимание от его исконных побуждений, глубинных переживаний. Заметим, в данной связи, что стиль барокко наложил отпечаток на все жизненное окружение человека, включая, скажем, одежду, мебель, кареты. В предельном проявлении, но не более того, в-восьмых, сказанное приводит к высокопарности, выспренности, напыщенности, за которыми скрываются отсутствие глубоких чувств и умозрительный расчет.

Следует иметь в виду, что, как правило, общие тенденции любого стиля только в большей или меньшей мере и степени проявляются в творчестве конкретных его представителей. Величие таланта заключается в том, что он никогда не вмещается в границы стиля, выходит за его пределы. Та или иная тенденция, далее, у одного художника проявляется сильнее, у другого же может вовсе отсутствовать. Сказанное касается не только представителей стиля барокко, но их в полной мере. Характеристика любого стиля обнажает общие тенденции художественной культуры в целом на определенном этапе ее динамики, но не вскрывает индивидуальное своеобразие образного мышления ее отдельных представителей.

Термин **«классицизм»** возник от латинского слова «classicus» – образцовый. Таковым считается другой большой стиль эпохи Нового времени, которому была присуща рационалистическая ясность, внутренняя гармония, чувство меры и душевного равновесия. Ценность классицистического художественного произведения в значительной мере определялась его логической стройностью и упорядоченностью композиционного членения. Этим объясняется следующая характерная черта классицизма: стремление к изображению в качестве героев людей действенных, преисполненных большой жизненной энергией, способных в моменты самых тяжелых испытаний и бурных переживаний трезво мыслить, беспощадно анализировать кипящие в их душе страсти, подниматься до разрешения сложных, порой, трагических конфликтов, рассуждать и подчинять свои поступки велению разума. Третьей общей характерной особенностью стиля классицизм является стремление к созданию произведений монументальных, с проблематикой большого общественного звучания. Излюбленными темами представителей классицизма были столкновение между долгом и чувством, конфликт между социальным и индивидуальным. Тяготение к монументальности сочеталось у классицистов, в-четвертых, с выдвижением на передний план принципа общественной пользы искусства, его ничем не заменимого огромного воспитательного значения. В восприятии представителей классицистического художественного творчества эстетико-художественное и этическое неразрывно связаны между собой. Искусство по определению не может не нести большой социально значимый положительный нравственный заряд. Моральное, понимаемое как должное, как общественно необходимое, пропагандируется всеми средствами искусства. Лучшим представителям классицизма удавалось при этом избегать назойливой дидактики, не впадать в нравоучительство, сохранять художественную целостность произведений. Развитие классицизма, в-пятых, проходило под знаком преклонения перед античностью. Культ античности унаследован от Ренессанса. Образы, почерпнутые из античной мифологии, литературы, истории, философских произведений, стали для классицистов естественной поэтической стихией. Однако, в-шестых, восприятие классицистами античного наследия отличалось от того, которое было в эпоху Возрождения, прежде всего специфически нормативным характером. А именно, путем освоения античного наследия устанавливался канон идеала прекрасного.

Идеал этот считался неизменным и общеобязательным. Поэтому представители классицизма стремились неукоснительно следовать целой системе определенных законов, правил, предписаний. Поэтому же такую огромную роль в художественной культуре классицизма играла эстетическая теория. В-седьмых, ориентация на античность была вызвана еще одной существенной тенденцией. Разработка почерпнутых из античного наследия тем, сюжетов, образов являлась своеобразным отходом от окружающей действительности. Косвенно, не прямо, соблюдая дистанцию, при помощи обращения к античной культуре происходило осмысление острейших проблем современности. Наконец, в-восьмых, дистанция, которую соблюдали представители классицистического искусства, обращаясь к античности, но, решая насущные актуальные социальные проблемы, вносила элементы идеализации. Через образы, которые создавались как идеализированные образцы, имеющие вне-временной и вне-пространственный характер, передавалось глубокое современное содержание. Художественные образы, создаваемые представителями классицистического искусства, рассматривались ими же как идеальные модели сущего.

Наиболее ярко и последовательно отмеченные выше **стилистические особенности барокко и классицизма** проявились в художественной культуре XVII в. Барокко возникло и получило свое классическое оформление в Италии, в стране раздробленной на мелкие государства; классицизм утвердился во Франции, вступившей на путь централизованного правления. Но оба стиля в той или иной мере и степени распространились по всем странам Европы и были господствующими направлениями в художественной культуре XVII в.

Репозиторий БГУКИ

Однако в этот же период в **Голландии** возникает новое художественное мышление и связано это не столько с логикой динамики художественной культуры, сколько с особенностями экономической и социально-политической жизни.

Семнадцатое столетие в истории Голландии справедливо называют **«золотым веком»**. Нидерландская экономика переживает период расцвета. Достаточно сказать, что нидерландские купцы господствовали на внутренних европейских рынках, а Амстердам стал центром европейской торговли. Материальный достаток позволил создать необычное государственное устройство: при монархическом правлении фактическая власть принадлежала республиканским органам, Генеральным Штатам и Республиканскому совету. В результате гармоничного сочетания экономических и социально-политических интересов с принципами свободы человека и его естественного права, нидерландцы обрели значительные социальные и личные свободы, что было беспрецедентным явлением для Европы того времени. Так, в отношении государства и церкви было разрешено открыто проповедовать почти всем протестантским организациям, а также иудеям; нидерландская реформатская церковь получила признание государства и не облагалась налогами; при негласном покровительстве властей допускались полузакрытые службы католиков. В стране нашли прибежище многие эмигранты, например гугеноты, которые способствовали развитию нидерландской культуры. Если свобода печати и свобода выражения мнений и не были абсолютными, то цензура была значительно менее строгой, чем в других странах Европы.

Все это привело к такому художественному мышлению – предполагающему образное выражение связи человека и мира, – которому не соответствовало ни барокко, ни классицизм. В барокко, как мы могли убедиться, внимание художника концентрировалось на окружающем человека мире, который и вызывал или призван был средствами искусства вызвать его предельно высокое эмоциональное состояние. Другими словами, эмоциональность искусственно вызывалась внешними по отношению к субъекту эмоций причинами. В классицизме происходили поиски возможной рациональной, логическим путем выверенной связи между человеком и окружением. При этом и образ человека, и образ действительности, прежде всего, социальной, мыслились изначально предрасположенными к тому, чтобы быть ограниченными либо уничтоженными, отброшенными за пределы бытия, что вело к трагическому ощущению жизни или комическому оголению ее недоразумений.

Художественное мышление голландцев образно выражает связь конкретного человека в его повседневной данности с конкретным окружением, именно таким, каким оно реально вокруг человека существует, которое видится очеловеченным. Голландские художники проявляют повышенный интерес к человеку реальному, такому, какой он есть, не обращаясь к его возможной предопределенности Всевышним, не героизируя его, не морализируя, не предполагая в отношении к нему заданные законы или императивы, которым он должен следовать. Мы знаем, что эпоха Ренессанса выдвинула на передний план художественного мышления человека. Но там он идеализирован, его образ представляет образец чувственно данной красоты, совершенство, подобие Создателя. Он и изображается, в основном, участником великих событий, как правило, библейских, реже мифологических, если и создается его портрет, то как эталон красоты, ее воплощение в индивидуальном. В голландском искусстве образ человека является самостоятельным, самодовлеющим, существует вне идеальных представлений о красоте, о Боге, о высшем долге перед обществом. Его образ не связан с библейскими или мифологическими сюжетами. Он интересен таким, какой есть, как носитель определенного социального типа, сословия, профессии, обладающий определенным характером, темпераментом, личными привязанностями. Человек изображается правдиво. При этом образ одного правдиво изображенного человека может кардинально отличаться от другого, т.е. человек изображается во множестве его индивидуальных особенностей. Относительно окружающей действительности можно сказать то же самое. Изображаются не экзотические, мифические или библейские, навеянные чувством возвышенного или прекрасного пейзажи, а реальные сцены из реальной жизни. Реальный человек оказывается в реальном окружении, в котором проводит свою жизнь. Окружение изображается правдиво в возможном многообразии.

Такие образы человека и окружающей его действительности, представленные правдиво, в многообразии неповторимых черт, принято называть реалистическими. Отмеченные тенденции наиболее ярко и последовательно были воплощены в голландской живописи. Это неслучайно, изобразительное искусство всегда наглядно выражает структуру художественного мышления, тогда как, скажем, литература обусловлена логикой своей внешней формы – символическим значением, представленным словом.

Таким образом, в **художественной культуре XVII века** одновременно существовали три стиля: два господствующих – **барокко, классицизм и реализм**, в голландском искусстве, в основном в живописи.

В XVIII в. эти три стиля, продолжают существовать в качестве общей тенденции, но не более того. В отношении **века Просвещения** сложно говорить о единых стилистических течениях. Происходит трансформация и изменения как содержательных, так и формообразующих компонентов внутри стилей, их синтез, смешение, взаимное пересечение и дополнение, а также индивидуализация, до предельного своеобразия творчества одного художника. Но важнейшей характерологической чертой художественной культуры восемнадцатого столетия станет возникновение новых течений и направлений, отвечающих иному содержанию художественного мышления, напрямую связанному с идеями Просвещения.

Трансформации барокко приводят к особой стилистической направленности художественного творчества, которое в истории культуры получило название **«рококо»** (от французского слова «rocaille» – раковина). Понятие «рококо» впервые использовалось в работах эстетиков школы швейцарского философа Я. Буркхарда, трактовавших термин расширительно, как «изящное», не ограничивая его рамками восемнадцатого столетия, например, «эллинистическое рококо». Стиль рококо вплоть до середины XIX в. называли «стилем Людовика XV», так как характерные для него особенности получили распространение в художественной культуре Франции при дворе Людовика XV.

Стиль рококо получил наибольшее развитие в тех сферах, которые так или иначе связаны с жизнью королевского или аристократического двора. Он распространился в искусстве архитектурного интерьера, скажем, лепнине карнизов и потолков, в прикладном искусстве, например, в изделиях из фарфора, перламутра, серебра, золота, в украшениях табакерок, карет и всевозможных других вещей, образующих и определяющих жизненную среду человека. Стиль рококо нашел предельное выражение во внешнем виде аристократов. «В эпоху Людовика XV одежда, прически, сама внешность человека стали больше, чем когда-либо, произведениями искусства, – пишет в данной связи исследователь изобразительного искусства Н.А. Дмитриева. – Людей опознавали и ценили по платью. Насколько жалкой и убогой была одежда «плебеев», «черни», настолько вычурными были туалеты знати. Должностным лицам присваивался особый наряд. Даже палачу предписывалось появляться в завитом парике, камзоле, шитом золотом, и туфлях с бантами. Особенной же изысканностью отличались туалеты высокопоставленных дам. Тонкость талии доводилась до предела с помощью корсета, а пышность юбок усиливалась фижмами и кринолинами, так что фигура приобретала силуэт, совершенно не-

Репозиторий БГУ

свойственный реальному телу, и при этом окружалась мерцающими облаками кисеи, кружев, перьев и лент. Волосы, собранные в высокие башнеобразные прически и осыпанные светлой пудрой, увеличивали рост, придавали нежность лицу; лицо покрывали слоем белил и румян; черные бархотки на шее и черные мушки на белом личике придавали пикантность. Женщина, наряженная и причесанная, как игрушка, и обутая в узенькие башмачки на каблуках, должна была ступать очень осторожно, чтобы сохранить равновесие и не рассыпаться, – это вырабатывало привычку к плывущей походке и плавным движениям менуэта. Драгоценной куклой, райской птицей, изысканным цветком хотели видеть женщину. Таким существам подобало фантастичное и капризно-воздушное окружение рокайльных интерьеров»[8].

Черты, характерные для стиля рококо, с такой силой проявившиеся, как мы видим, в аристократической светской среде, вплоть до одежды и париков, распространились не только на архитектуру и декоративно-прикладное искусство, но и на профессиональное искусство живописи. Рококо продолжает и во многом завершает то, что нашло выражение и получило развитие в барокко. Для рококо характерны изысканность формы, декоративность, недомолвки и намеки. В поэзии, остроумная игра слов, сочетание галантности с фривольностью. В изобразительном искусстве, в целом, тяготение к ассиметрии композиций, мелкой детализировке форм, сочетанию ярких и чистых тонов цвета с белым и золотым. В архитектуре, контраст между строгостью внешнего облика зданий и деликатностью их внутреннего убранства. В живописи, прихотливая легкость рисунка, предпочтение нежных и нарядных цветовых сочетаний.

Сравнивая барокко с рококо, для наглядности, во Франции, обратим внимание, что барокко здесь получает распространение во второй половине XVII в. и именуется «стилем Людовика XIV», который говаривал: «Государство – это я». Людовику XV приписывается фраза: «После нас – хоть потоп». Сравнение сентенций показывает, в какую сторону происходят изменения: от прославления, помпезности, возвеличения – к праздности, развлечениям, наслаждениям.

Сравнивая барокко с рококо, вновь воспользуемся аналитической характеристикой Н.А. Дмитриевой: «Все, что в барокко было патетичным, грандиозным, внушительным, – пишет искусствовед, – в рококо становится облегченным, воздушным и менее серьезным. Стиль барокко создает впечатление расплавившихся и мощно движущихся тяжелых масс, – а в стиле рококо уменьшается или исчезает ощущение весомости: клубятся и тают белые, розовые и голубые облака. Вместо торжественных мистерий – беззаботные галантные празднества, вместо высокопарных од – полушутливые мадригалы, вместо религиозно-эротических экстазов – непринужденная фривольность»[9].

Но творчество великих мастеров искусства рококо несло собой не только, да и не столько праздную беззаботность и беспечную игривость, сколько особого рода естественную задушевность, правда, неотделимую от ноток печали и с большой долей меланхоличности. В искусстве рококо не следует искать какие-либо отражения идей эпохи Просвещения, призывавший не к утонченной роскоши, а скорее к спартанской воздержанности и строгой простоте.

Выражение идей Просвещения мы находим в художественном стиле **классицизм**, продолжившем свой путь как и барокко из семнадцатого столетия в восемнадцатое. Однако, в целом, как и барокко он трансформируется и под воздействием множества разных факторов порождает новые течения и направления. Если в начале века еще признавалась единая система классицизма, ориентирующаяся на модель, разработанную французской эстетикой и художественной практикой, то постепенно, в ходе все большего и большего художественно-образного освоения просветительской тематики в разных странах складываются свои национальные варианты классицизма, по сути, расшатывающие ее нормативную эстетику. Даже во Франции при формальной приверженности классицистическим эстетическим канонам XVII в., происходит то же.

При этом если переход от барокко к рококо наиболее ярко был выражен в изобразительном искусстве, то путь от классицизма к иным течениям и направлениям, – был пройден, в основном, литературой. Отход от классицизма заключался, прежде всего, в том, что подрывался принцип «универсальной» красоты, образец которой предполагался единым и заданным античностью. Происходило это посредством превращения героя в рупор идей автора художественного произведения.

Отход от классицизма, далее, заключался в том, что произведения искусства обрели поучающий, назидательный характер. Главной особенностью искусства Просвещения, в целом, следует считать дидактизм. Неслучайно романы того времени иногда называют «назидательной притчей». Дидактизм вытекал из стремления донести до читателя ту или иную социально, этически, эстетически важную идею. По этой же причине писатели Просвещения зачастую умышленно подчеркивали реалистический характер того, что ими изображается, стремились убедить читателя, что написанное не вымысел, а доподлинная запись случившегося. Для этого на титульном листе делались пометки «написано им самим», «по ее заметкам» и пр.

Однако не следует по этой причине «назидательные притчи» приписывать к художественному стилю реализма. Реализм основывается на правдивом, как по форме, так и по содержанию, воспроизведении многообразия окружающей человека действительности. Художники-просветители создают образы, призванные обосновать верность определенных идей (отвлечемся от их содержательной сути), но правдивость здесь отступает на задний план. Реализму, далее, чужд дидактизм, хотя, заметим, даже величайшие реалистические произведения последующих веков будут страдать им. Просветительское искусство открыто носит поучающий, назидательный характер. Учитывая выбранную художниками-просветителями форму изложения, можно говорить только, и то с большими оговорками, об их тяготении к реалистическим тенденциям, которые, собственно, в своей совокупности обретут черты стиля значительно позже. Отмеченное выше стремление убедить в правдивости изображенного является одним из средств создания художественных образов, не более того.

Подведем предварительный итог. Искусство Просвещения отличается и от классицизма, и от сформировавшегося значительно позже реализма (голландская живопись, в данном контексте, не может быть принята в расчет). Можно выделить его три взаимосвязанные характерологические особенности. Первая – превращение героя в рупор рационалистических идей автора. Вторая – дидактизм, нравоучительность, своеобразная логика «назидательной притчи». Неслучайно именно к XVIII в. относится зарождение философского романа, широкое распространение получают романы-притчи и драмы-притчи. Третья – исследование, эксперимент, поиск правильного, верного ответа на вопросы, которые ставит перед человеком жизнь. Вот почему, особенно в литературе, идеи, мысли, социальные феномены, события, отношения, которые воспроизводят в своих произведениях авторы, рассматриваются в разных ракурсах, под разным углом зрения. Они как бы экспери-

[8] Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. – М., 1991. – С. 245.
[9] Там же. – С. 119.

Репозиторий БГУ

ментально проверяются на соответствие высшим гуманистическим принципам, структурообразующей основой которых предполагается, напомним, рациональное, представленное как естественное, самим ходом вещей, заданное. Поэтому нередко современная художникам действительность изображается ими в восприятии изумленного иноземца, человека, выросшего вдали от европейской цивилизации, воспитанного «природой», как говорили просветители. Поэтому же огромную роль в искусстве Просвещения играют шутка, юмор, парадокс. Человек испытывается в разных ситуациях, «ситуации» выверяются на соответствие их человеческой сути; исследуется духовный потенциал человека, предоставляемые обществом возможности его реализации оцениваются на соответствие их разумности и природой заданной исконности.

На сравнительно позднем этапе Просвещения возникает художественный стиль, который станет непосредственным источником искусства XIX века, – **сентиментализм** (от французского «sentiment» – чувство). Культу разума представители сентиментализма противопоставили культ чувств. В антиномии «Разум–Природа» основной упор они сделали на второе. Это дало возможность отказаться от крайностей рационализма и связанного с ним в повседневной жизни прагматизма, утилитаризма, меркантилизма, но это же отбрасывало к другой крайности, а именно, излишней эмоциональности, слезливой чувствительности, меланхоличности. Холодной рассудочности сентименталисты противопоставляют естественное чувство любви; сарказму по поводу человеческих слабостей – мягкий юмор; городской жизни – покойную простую жизнь в деревне, а то и в девственном лесу; цивилизации – слияние с природой.

Заостряя внимание на излишней эмоционально насыщенной чувствительности искусства сентиментализма, следует иметь в виду, что речь идет об идеях, которые проповедуют в своем творчестве художники. Образы их произведений являются высокохудожественными и поэтому обладают абсолютной эстетической и культурной ценностью, независимо от утверждаемых идей, а порой, вопреки ним.

Вместе с тем, универсальным законом искусства является закон координации – взаимной упорядоченности, взаимного соотношения – содержания и формы. Художественным является только то, что не выходит за пределы сферы действия этого закона. Скажем, идеи, призывающие к актам физического насилия над личностью, не могут быть облечены в такую форму, которую можно было бы признать художественной, так как никакой формой невозможно скрыть их бесчеловечное содержание. Искусство же, по определению, есть не просто искусственное, т.е. созданное человеком, а выражение его, человека, человеческой исконной сокровенной сути.

Сентименталисты к изначальному в человеке и обращались. Но, являясь в полной мере представителями своей эпохи, они не выходили за границы альтернативы «рациональное–естественное», и, отдавая должное второму, в боевом запале отвергали первое. Сентименталисты были просветителями не в меньшей степени, чем представители других течений и направлений в искусстве и культуре в целом. Поэтому порой выступали как моралисты, проповедуя свои идеи, в ущерб художественному целому своих произведений, подавляя в себе художника.

Таким образом, **искусство сентиментализма**, с которого берет начало западноевропейская культура девятнадцатого столетия, – просветительское по духу, высокохудожественное в качественном отношении и гуманистическое по содержанию.

Художественная культура богата видами искусства. Европейская художественная культура характеризуется тем, что в разные временные периоды тот или другой из них доминирует. Это означает, что один или несколько видов искусства, скажем, живопись, музыка или литература, оказывает сильнейшее воздействия на культуру в целом, наиболее адекватно выражает особенности духовной ситуации времени, порождает величайшие образцы по сравнению с другими видами искусства, которые продолжают свое существование, воздействие и развитие.

Так, в период античности, древнегреческий идеал наиболее ярко был выражен в скульптуре, особую роль в духовной культуре общества играл театр, но высочайшего развития достигли и живопись, и литература. В Древнем Риме доминировали зрелищные формы культуры, но нельзя отказать в величие ни древнеримской литературе, ни древнеримскому изобразительному искусству. В Средние века адекватное выражение сакральных устремлений мы находим во всем, что связано с романской и готической архитектурой, однако не угасает творческий гений в литературе. В период Ренессанса **живопись** возложила на себя миссию провозвестника ранее невиданных индивидуалистических творческо-созидательных устремлений, но и другие виды искусства следовали тем же путем, их развитие связано с созданием немеркнущих образцов художественного творчества.

В период больших художественных стилей Нового времени барочные тенденции наивысшее воплощение получили в **архитектуре, скульптуре, живописи,** хотя во многом и в **литературе**; классицизм наиболее ярко воплотился в драматургии, но не обошел своим воздействием изобразительное искусства. Как мы могли убедиться, идеи Просвещения в искусстве утверждались посредством классицизма, в недрах которого особая роль принадлежит сценическому искусству.

В семнадцатом столетии наступает изумительный расцвет **драматургии**. Представители классицистического искусства превращают сцену в трибуну. Сценическое искусство дает возможность открыто отстаивать свои мысли и идеи, не разрушая при этом художественного целого произведения, посредством соблюдения особого порядка драматического действия. Переживания и сакраментальные думы героев, как и воспроизводимые на сцене события разыгрывались таким образом, что зритель имел возможность не просто ощутить передаваемую актером страсть или увлечься сюжетом, но и познать их, понять их логику развития, предположить их общественный и нравственный резонанс, сделать выводы относительно их целесообразности.

В восемнадцатом веке был открыт и новый жанр сценического искусства – **мещанская драма**, отразившая и выразившая процесс демократизации **театра**. В зависимости от особенностей каждой национальной культуры, развитие сценического искусства протекало по-разному. В Англии данный процесс обозначился значительно раньше, чем в других странах, на переломе от Ренессанса к семнадцатому столетию, прежде всего, творчеством Шекспира. Во Франции возвышение драматургии начинается в XVII в. творчеством великих Корнеля, Расина, Мольера и продлевается в XVIII в. В Испании доминирование сценического искусства ограничилось семнадцатым столетием и связано с именами, прежде всего, Лопе де Вега и Кальдерона. В Германии в творчестве Лессинга, молодых Шиллера и Гете расцвет драматургии пришелся на XVIII в. Характерной особенностью театральной жизни явилось и то, что если прежде театр был придворным и существовал за счет меценатства, то приблизительно с середины шестнадцатого столетия параллельно формируется профессиональный, «свободный» театр, участники которого живут доходами от своего творческого труда.

Сценическое искусство повлекло за собой серьезные структурные преобразования в других областях художественного творчества. «Театрализованной» становится **живопись**. Сравнивая с эпохой Возрождения, заметим, что в ренессансном искусстве отсутствует четвертое измерение, временная перспектива. Разновременные эпизоды живописец вписывал в трехмерную структуру настоящего, как бы спрессовывая время, сворачивая его, сюжетные «прежде» и «после» представляя одновременными. В живописи Нового времени со-

Репозиторий БГУ

бытия изображаются таким образом, что адекватное восприятие произведения возникает только тогда, когда зритель мысленно реконструирует по отношению к ним прошлое и прогнозирует будущее.

Наиболее сильное воздействие театр оказал на **музыку**. Рождается опера. Она имела предшественников. В течение семи веков церковь культивировала литургические драмы, в которых пение сопровождалось аккомпанементом разнообразных инструментов. Первую светскую музыкально-драматическую форму создал Я. Пери. Ее партитура не сохранилась. Но сохранилась партитура второй, того же автора, – «Эвридика». Это было скромное произведение, созданное по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Родился новый театральный жанр, который будет развиваться и в «высоком» жанре оперы и в «низком» жанре комической оперы, во Франции получившем название «opera comique», в Италии – «opera buffa», в Германии – «Singspiel». Ее характерным признаком является наличие разговорных диалогов. Впоследствии, вид легкой сентиментальной комической оперы, получившей распространение в Париже и Вене, будет называться опереттой; в Америке он называется музыкальной комедией. Мюзиклы, снискавшие славу на Бродвее, обычно более серьезны по содержанию, чем европейские оперетты. На развитие оперы в XVII в. огромное воздействие оказали К. Монтеверди и Л. Росси. Первый общедоступный оперный театр был открыт в 1673 г. в Венеции. Затем опера стремительно распространилась по всей Европе.

Оперная реформа, на которую огромное воздействие оказало сценическое искусство, идея которой буквально витала в воздухе, первоначально была во многом литературным движением. Ее прародителем стал **Ж.-Ж. Руссо**, который занимался не только философией и беллетристикой, но и музыкой. Если в философии он призывал отказаться от мнимых достоинств цивилизации и вернуться к природе, то в оперном жанре ратовал за возвращение к простоте, сочинил собственную комическую оперу «Деревенский колдун», за которой последовали критические «Письма о французской музыке».

Человеком, который воплотил реформу в жизнь, стал величайший мастер эпохи классицизма немецкий композитор **К.В. Глюк.** Первые реформаторские оперы Глюка – «Орфей и Эвридика» (1762 г.) и «Альцеста» (1767 г.). В предисловии к партитуре «Альцесты» Глюк сформулировал свои основные реформаторские принципы: во-первых, и главное, подчинение музыки драматической правде; во-вторых, отказ от неосмысленной вокальной виртуозности; в-третьих, трактовка увертюры как вступления к драме. Изящество и, фактически, окончательную классическую форму опере в том же XVIII в. придаст гениальный **В.А. Моцарт.**

Итак, в музыкальном языке стала жить сценическая, по сути, драматическая структура. В свою очередь опера окажет мощное воздействие на все другие музыкальные жанры. Так, симфония вырастет из инструментального вступления к итальянским операм XVIII в.; пассажи и каденции фортепианного концерта в значительной степени являются отражением в фактуре клавишного инструмента оперно-вокальной виртуозности.

Мы видим, что в XVIII в. **музыкальное искусство** оформилось в своих основополагающих, ставших классическими, чертах. Музыка стала великим искусством, каким прежде никогда не была. Благодаря музыке в историю культуры Европы эпоха Просвещения вошла не только Веком Разума, но и подлинным Веком Чувства. Абстрактные идеи просветителей, внутренне противоречивые и не бесспорные, ведущие к далеко не однозначным выводам, но обладающие высочайшим общечеловеческим пафосом, в музыке обрели художественное выражение. Музыка отражала и воплощала в особых формах духовности, доступных только ей, этот просветительский пафос, порыв, желаемое, глубоко и страстно пережитое самими просветителями. Музыка ломала абстрактные схемы, разрушала структуру логических обоснований, расшатывала практически ориентированные нормативы, сохраняя в перспективе самое главное, находя гениальные художественные средства для выражения самого существенного и даже сокровенного, что содержала и несла в своих недрах эпоха Просвещения.

В **художественной культуре Нового времени** произошло резкое размежевание **жанров искусства**. Причем внутри этого процесса в течение нескольких столетий, подобно выдвижению на передний план видов искусства, проявляются разные тенденции. В XVII в. последовательно происходит жесткая дифференциация жанров. Трагедия и комедия в театре, героическая и комическая опера, исторический и бытовой жанры, портрет, пейзаж, натюрморт в живописи обособлялись. Семнадцатое столетие принесло с собой и видение неравноценности различных тем и сюжетов, напрямую связанных с тем или иным жанром. На высшую ступень своеобразной иерархической лестницы художественных образов были поставлены произведения историко-мифологической тематики; на низшую – произведения бытового жанра, включая комические и посвященные воссозданию реальной современной действительности.

Однако в западноевропейской художественной культуре уже в XVIII в. происходит отказ от всякой нормативности в отношении жанров, тем и сюжетов искусства. Как нельзя лучше фиксировал это Вольтер в ставшем крылатым выражении: «Все жанры хороши, кроме скучного». При этом, особенно в литературе, происходит стирание прежде жестких границ между философскими, публицистическими, собственно художественными жанрами, путевыми заметками, мемуарами, эпистолярным жанром и жанром бесед. Произведения изобилуют авторскими отступлениями, посвящениями, дебатами на любые теологические, этические, нравственные, эстетические, политические темы, вставными новеллами, письмами, проповедями. Происходит даже смешение жанров, когда, скажем, шутки и пародии заменяют собой ученые трактаты. В значительной степени способствовали этому и бурный рост книжной продукции, увеличение тиражей, распространение еженедельников, а в научной литературе окончательное вытеснение латинского языка национальным. Заметим, что еще в начале восемнадцатого столетия в Германии почти половина книг печатались по-латыни. Одновременно с томами «Энциклопедий» Дидро и Даламбера, которые имели небольшой тираж и были высокими по цене, на читателя обрушился поток брошюр и памфлетов, в которых идеи энциклопедистов популяризировались, в том числе и в беллетристической форме.

В период Нового времени происходят кардинальные изменения **социального статуса художника**, а также, что не менее важно, способов бытования и существования произведений искусства. В сознании представителей эпохи Ренессанса художественное творчество уже вычленялось из цеховой ремесленной деятельности. Оно соотносилось со сферой интеллектуальных занятий. Но сфера эта не была расчлененной. Художественное творчество в сознании представителей эпохи не отличалось от научной деятельности, как особенное, самобытное, качественно определенное.

В XVII в. положение дел меняется. Естественнонаучное познание эмансипирует от всех других видов духовной деятельности. Происходит формирование специфически научного мышления. Возникает подчас даже противопоставление науки и искусства как разных областей духовного культурного творчества. К концу века различение науки и искусства, как качественно определенных областей интеллектуальной духовной деятельности, в сознании субъектов культуры стало само собой разумеющимся фактом.

Ш. Перо во Франции первый заменяет устаревшее понятие «свободные искусства» на понятие «изящные искусства» – «beaux arts». Изящные искусства получают самые разные наименования: профессиональное,

Репозиторий ВГУ

высокое, ученое, даже, высоколобое и т.д. и т.п. Оно противополагается, противопоставляется фольклору, прикладному искусству, декоративному искусству, множеству видов ремесел.

Впервые возникает разрыв между высоким художеством и ремеслом. Последнее, невзирая на свое реальное место в структуре художественного потребления, оказалось «вне искусства», вернее, оказалось обделенным вниманием высокопрофессиональных создателей подлинных произведений искусства. Выделение «высокого» искусства из сферы ремесленной деятельности и одновременное сведение его к области высоких интеллектуальных достижений особого рода, породило некую пустоту между ним и художественным ремеслом, включая прикладное и декоративное творчество. В действительности это привело к тому, что художники, в высоком смысле этого слова, ушли из ставших непрестижными сфер. Возникшую пустоту не замедлила заполнить стихийная полупрофессиональная художественная деятельность, которая является по-своему самобытной, ближайшим образом связанной со вкусами массового потребителя искусства. Возникают примитивные украшения, поделки, в дальнейшем, китч, т.е. безвкусные массовые продукты, рассчитанные на внешний эффект.

Вычленение **изящных искусств** из общего массива художественных цеховых ремесел создало более прочные предпосылки для реализации ренессансного образа свободного художника, как считалось, отмеченного божественной печатью. Широко и повсеместно распространяются Академии художеств, зародившиеся в период Позднего Возрождения. Академии регламентируют художественную жизнь, т.е. ограничивают свободу художника, несмотря на то, что формировались они с целью освобождения от давления на художника со стороны цеховой системы норм. Но академическую регламентацию не следует сравнивать с цеховой. Во-первых, сама по себе принадлежность к академической среде считалась высоко престижной. Во-вторых, и главное, средневековая система художественного образования основывалась на передаче в сущности безличного опыта, хотя передавался он конкретным мастером, на личном примере, но изменение и развитие традиции не предполагалось; академии тяготели, в принципе, к обезличенной передаче художественного опыта, но с целью его обогащения, личного продолжения и развития.

Но и в семнадцатом и в восемнадцатом столетии реальной и мощной силой, поддерживающей художников и искусство, было унаследованное от Возрождения **меценатство**. Оно получило широкое распространение в странах, где католическая церковь сохранила свои позиции, а также в позднефеодальных и абсолютистских государствах. Меценатство выступало в самых разнообразных формах. Художнику давались одноразовые оплачиваемые заказы. Его могла поддерживать церковь, причем как в творческих начинаниях, так и экономически. Он мог иметь специальные королевские привилегии, которые обеспечивали его материальное существование. Наконец, ему могла быть предоставлена придворная должность. При французском дворе живописец, например, чаще всего назначался на должность камердинера. Однако каких-то правил не существовало. Художник мог входить в состав домашней прислуги наряду с садовником, карликом, нянькой, или представлять высшую категорию слуг, к которой принадлежали, в частности, писцы и секретари. На высокие должности, все же, художники назначались редко. Главное же заключалось в том, что между художником и меценатом складывались нормальные отношения. Заказчик-покровитель был воспитан аристократическим окружением и имел достаточное образование для человека своего времени. Он не мог не ценить профессиональную компетентность и творческую самобытность художника; его воля высказывалась обычно в виде пожелания.

В XVII в. был проложен и **другой путь регламентации художественной деятельности**, прямо ведущий к современности. Начало этого пути мы обнаруживаем в Голландии. Особенности ее социально-экономического и политического устройства сводили к минимуму индивидуальный патронаж художников. Утвердившийся протестантизм, в сущности, исключал церковное меценатство. Веками существовавшая личная связь художника и заказчика рвалась. Возникли условия, во многом управляющие и современной творческой деятельностью, а именно, наладились безличные связи между поставщиком и потребителем художественных произведений: художник начал работать на рынок. Он создает произведение в расчете не на конкретную личность, ориентируясь не на конкретные ценностные установки, скажем, религиозные или монархические, а в расчете на анонимного, неизвестного ему лично, покупателя. Таковыми могли быть не только люди аристократического происхождения или материального достатка, но и небогатые бюргеры, ремесленники, зажиточные крестьяне. Художник становился свободным от всего того, что сковывало его прежде. Казалось бы, достигается идеал «свободного художника». Он получает возможность работать в соответствии со своими собственными убеждениями, принципами, эстетическим вкусом, глубинными творческими потенциями. Однако свобода художника изначально ограничивается закономерностями рыночной экономики, – во-первых. Во-вторых, но не менее важно, – установками, стереотипами, вкусами и художественными потребностями потенциальных покупателей произведений его труда и таланта. Причем, в свою очередь, каким будет потребитель искусства, естественно, зависит от политического и экономического состояния дел в государстве, а также от системы эстетико-художественного образования и воспитания в целом. На путь экономической, по сути, рыночной регламентации художественно-творческой деятельности постепенно выходят представители практически всех видов искусства.

Несмотря на многообразие вариантов и неравномерность процессов, происходящих в структуре разных видов искусства и в художественной жизни разных стран, в целом, самое главное заключалось в том, что постепенно непосредственный контакт художника с аудиторией вытеснялся опосредованным. Беллетристика окончательно конституируется как **литература**. Между автором-сочинителем и его аудиторией располагается непременный посредник – книга, восприятие слова превратилось в чтение.

В **живописи** посредником между публикой и художником становится новая форма – выставка. Первые художественные выставки появились в конце XVII в. в Риме и Париже. Начиная с 1737 г. ежегодные салоны, где выставлялись на обозрение произведения художников, стали неотъемлемой частью французской художественной культуры. Постепенно эта практика распространялась и на другие страны.

В **сценическом искусстве**, в общем и целом, дело шло к специализации функций и обособлению ролей, что предполагало видеть в драматурге сочинителя, в режиссере постановщика, в актере лицедея. В **музыке** именно в XVII в. зарождается и интенсивно развивается исполнительное искусство в полном смысле слова, предполагающее определенное расстояние между композитором и музыкантом-исполнителем, понимание уникальности и художественной ценности таланта, роли и значения последнего.

Таким образом, в структуре художественной культуры возникло новое образование – **посредническая инстанция**. Формируется и обретает профессионализм особый класс посредников: издатели, антрепренеры, торговцы картинами, гравюрами, книготорговцы и пр. Авторы перестали быть распространителями, разносчиками, продавцами своих произведений. Художник получил возможность сосредоточиться на творчестве, высвободился от посторонних обязанностей. Но как и в отношении других нами анализируемых тенденций в области художественной культуры, высвободившись от одних, творец оказывается зависимым от других обстоятельств, в результате, и это закономерно, так и не обретая желаемой полной свободы. Художник попа-

Репозиторий БГУ

дает в мелкие, но прочные и всеобъемлющие сети, расставляемые деятелями посреднической инстанции в системе художественной культуры. Посредники получают возможность оказывать воздействие на авторов произведений искусства, эксплуатировать их. Интересы одних и других расходятся: для подлинного художника всегда главным является творческая самореализация; для организаторов потребления художественного продукта главным является не продукт, а законы рынка, причем со временем посредники научатся воздействовать на процесс формирования потребностей потребителей, но это будет уже другое время.

В XVIII в. параллельно с посреднической инстанцией формируется другой, более глубокий, изысканный, гибкий регулятор художественного процесса – **критика.** Ее зарождение обычно связывается с выставкой и это не случайно. Дело в том, что выставка формирует публику. Следует различать понятия «зритель» и «публика». Во дворцах и церквах, интерьеры которых представляют художественную ценность, есть зрители, но нет публики. Зритель является пассивным созерцателем; публика – взыскательна, требовательна, обладает развитым эстетико-художественным вкусом. Из своих рядов публика порождает критиков. Первым произведением собственно художественной критики в полном смысле слова считается брошюра Лафона де Сент Иена, изданная в 1748 году. Постепенно формируется музыкальная, театральная, литературная критика, которая вычленяется из поэтик, риторик, жизнеописаний и теоретических сочинений. Критика выполняет функцию посредника, с одной стороны, между искусством и публикой; с другой, – между публикой и художником. Критика делается универсальным регулятором художественного процесса.

§ 3. ***3.1.*** **Художественная культура Нового времени** сформировалась на основе новационного (буржуазного) общества, нескованного жесткой традицией и нормой. В основе его развития лежит потребность постоянного обновления и возрастающая роль творческой индивидуальности. Становление буржуазного общества в европейских государствах проходило не одновременно и зависело от борьбы социальных сил, что и определило многообразие художественной культуры. Последовательное развитие художественных стилей в искусстве сменяется параллельным их сосуществованием. Уже в XVII веке активно развиваются барокко, классицизм и реализм, в XVIII веке они получают модифицированные формы, а также дополняются новыми стилями рококо и шинауазри.

Приоритет индивидуального начала в художественном творчестве приводит к созданию оригинальных авторских стилей, примером чего может быть караваджизм, сыгравший значительную роль в становлении реализма в европейском искусстве, или же «галантный жанр» А. Ватто, инспирировавший развитие рококо. Их можно рассматривать как течения в стилевом русле барокко и рококо, но также и как самодостаточные феномены художественной культуры. В то же время во всех национальных школах формируется консервативная тенденция, – академизм – направленная на закрепление в художественной практике канонов и классических образцов искусства прошлого, художественная ценность которых считается абсолютной.

Важной чертой **художественных процессов XVII–XVIII** веков была асинхронность развития стилей в культурах европейских стран. В соседних государствах, и даже в пределах одной страны, одновременно сосуществовали различные стилистические направления. Это объясняется экономическими и социально-политическими особенностями развития европейских стран. В это время начинает складываться многоуровневая система меценатства, при которой в процессах социального заказа задействованы различные сословия и слои населения. Это определяет тематику, жанровую структуру и стилистку нового искусства. В католической Италии, Испании, Фландрии, а в XVIII веке в раздробленной Германии, где первичное значение имели католическая церковь, княжеские дворы и дворянство, развивается стилистическая система барокко и рококо. Они обладали богатым арсеналом репрезентативных возможностей и были востребованы аристократией и католическим духовенством.

Параллельно в это же время в Италии, Франции и Англии проявилось стремление выйти за пределы барокко и обратиться к античному наследию, интерес к которому возрастает в связи с археологическими раскопками в городах Италии, Греции, на Среднем Востоке. Быстрое развитие экономики и общества во Франции, а также форма абсалютистской монархии оказались благоприятными для формирования искусства классицизма, в поэтике которого лежит гражданский пафос. Классические формы и идеалы послужили основой для создания единой национальной культуры. В Версале эпохи Людовика XIV реализовалась основная тенденция к объединению художественных стилей барокко и классицизма, а также всех видов искусства во имя прославления короля-солнца.

В буржуазной Голландии, где утверждается демократическая республика, господствующее положение в искусстве занимает реализм. Здесь социальный заказ определяет художественный рынок, что приводит к возникновению новых жанров, ранее не имевших своего самостоятельного развития. Натюрморт, пейзаж и анималистический жанр дополняют картину развития изобразительных искусств эпохи.

Ведущими **национальными школами** этого времени являются итальянская, испанская, фламандская, голландская, французская, где происходят процессы стилеобразования, хотя в каждой национальной культуре найденные художественные формы получают своеобразное переосмысление и сочетание.

В XVII веке действительность предстала во всей остроте неразрешимых социальных и духовных конфликтов, связанных с кризисом гуманистических идеалов Ренессанса и стремительно меняющейся картиной мира. Географические и естественнонаучные открытия разрушили привычные представления о замкнутом, завершенном и гармоничном мире, в центре которого находится Земля и сам человек. О драматизме мироощущения человека XVII века свидетельствует утверждение **Блеза Паскаля**, что человек лишь «мыслящий тростник», который, находясь на грани двух бездн «бесконечности и небытия», не способен разумом охватить ни то, ни другое[10]. Личность оказывается во власти множества сложных духовных, природных и социальных проблем, из которых ему не удается вырваться. Субъективная жизнь человека, драматизм его внутренней напряженной борьбы, анализ его потенциальных возможностей является **одной из главных тем искусства Нового времени.**

3.2. **Караваджизм** предшествовал формированию барокко в изобразительном искусстве Италии, вместе с болонским академизмом противостоял маньеризму и своими новаторскими поисками предопределил пути развития искусства Европы. В его основе лежит натуралистическое изображение предметности и человека, драматизация композиции с помощью мощных контрастов света и тени, резкие динамические ракурсы персонажей.

Эти черты были особенностью живописной манеры художника из небольшого городка Караваджио в Ломбардии Микеланджело Меризи, прозванный Караваджо (1573–1610). **Микеланджело Караваджо** учился

[10] Паскаль Б. Мысли // Ф. де Ларошфуко. Б. Паскаль. Ж. де Лабрюйер. – М, 1974. – С. 121–126.

Репозиторий БГУ

в Милане у маньериста Симоне Петерцано. В возрасте двадцати шести лет он приехал в Рим, где оставался до 1606 года, когда, случайно убив в драке молодого человека, бежал в Неаполь, затем на остров Мальту и на Сицилию. Прощенный римским папой Караваджо умирает от лихорадки по дороге в Рим.

Караваджо начал свою карьеру в Риме с того, что стал писать цветы и фрукты на картинах других художников, и они вскоре стали составляющими компонентами его самостоятельных работ. Он один из первых художников, которые писали натюрморты и бытовые сцены как самодостаточные жанры. Известность Караваджо принесли жанровые картины с полуфигурами девушек и юношей в окружении цветов и музыкальных инструментов («Лютнист», «Вакх»). Все предметы написаны плотно, осязаемо, монументально. Пластика лица и фигуры рельефно вылеплены светотенью на темном фоне. Отсутствие всякой идеализации, подчеркнутая материальность отличало четкую линеарную манеру Караваджо от облагороженных классических образов. Простота и значительность повседневных мотивов стали основой его поэтики, естественно вошли в композиции на религиозные темы.

Караваджо отказался от какой бы то ни было идеализации образов святых, изображая их в виде простых людей из народа. Это было причиной для Пуссена и его приверженцев объявить Караваджо разрушителем искусства живописи. На самом деле он просто стремился вернуть в живопись здоровую осязаемую телесность народных типажей вместо бесплотных фигур маньеристов, вернуть в искусство реальную жизнь. Многим современникам нравилась смелость художника, и когда церкви отвергали его картины, они стремились приобрести их для своих коллекций. Художник не боялся изображать безобразное, что часто шокировало публику. В композиции «Смерть Марии» Мадонна представлена как умершая, распухшая женщина, тело которой обступили близкие и родственники. Художник изображает не религиозное благочестие, а безутешное горе, в котором все равны, богатые и бедные. Тема рокового события, смерти господствует в творчестве Караваджо, сообщая ему трагический характер («Погребение Христа», «Усекновение главы Иоанна Крестителя», «Погребение святой Лучи», «Воскрешение Лазаря», «Мученичество святого Матфея», «Распятие апостола Петра»).

Использование Караваджо образов бедняков-простолюдинов в сюжетах из Священной истории возвращало к первоначальному духу Евангелия, к демократическим истокам раннего христианства. Ритуализированные и канонизированные сюжеты приобретали жанрово-бытовой характер, но не теряли своего духовного величия. Многие исследователи считают Караваджо последователем Игнатия Лойолы, проповедовавшего осмысление таинств Евангелия на примерах обычных жизненных ситуаций. В двух своих версиях «Христа в Эммаусе» Караваджо изобразил Христа за столом в таверне, хозяин которой становится свидетелем чуда. Бог, по его мысли, должен находиться не на небе среди праведников, а на земле, среди бедных и страдающих. Картины Караваджо охватывают все аспекты жизни, смерти, горя, открывая путь к тому глубокому исследованию чувств, которое в XVII веке оказалось в центре внимания многих творцов.

На протяжении четырех лет работал Караваджо над циклом полотен со сценами из жизни апостола Матвея для капеллы Контарелли в церкви Сан Луиджи Деи Франчези, неоднократно переписывал их в поисках драматического решения. В композиции «Призвание апостола Матвея» благодаря резкому освещению художник придал монументальный характер и необычайное напряжение сцене из жизни городских низов. Он разыгрывает евангельский сюжет в темном караульном помещении среди игроков, одетых в современные костюмы. Перед зрителем не евангельская история, а событие, которое может произойти с каждым и в любой момент. В помещение входят Христос и Святой Петр, и вместе с ними врывается поток света, словно прогоняя грех и преображая лица. Все, кроме одного игрока, считающего деньги, повернулись в изумлении. Свет является знаком Божественной милости, и его способны видеть не только избранные. Иисус пришел призвать к себе не самого праведного, этой чести удостоен простой сборщик податей. Караваджо изображает сюжет непосредственного, личного зова Бога, который застает человека не в самый подходящий момент.

Светотень была для художника основным средством драматизации образа. Но если художники эпохи Ренессанса использовали освещение, выявляя каждую деталь, то Караваджо погружает своих персонажей в полумрак, и ударами света вырывает из него их атлетические тела. Световой поток у Караваджо не растушевывает формы, а выделяет грубоватые объемы с выразительной фактурой, ложится на поверхности ослепительным сиянием. Его система резкого бокового освещения заставляла формы своей объемной осязаемостью подчеркивать глубину пространства.

Эффекты светотени Караваджо произвели огромное впечатление на современников и породили множество подражателей как в Риме, так и в других городах Италии, а также Европы. Влияние Караваджо испытали в молодые годы Рембрандт и Веласкес. Караваджо также считается основателем жанровой живописи, которая не стремится к универсальному видению мира, а опирается на живое наблюдение фактов. В результате реалистической реформы Караваджо возникли жанры натюрморта и сцены народного быта. В Риме формируется реалистическое направление «бамбоччанти», получившее название от фамилии поклонника Караваджо голландца Питера ван Лара, прозванного Бамбоччо (пузырь, пузатый ребенок). Бартоломео Манфреди, подражая раннему периоду творчества Караваджо, создал направление жанровой живописи, посвященное изображению сцен в тавернах с фигурами в натуральную величину. Среди наиболее известных итальянских последователей художника считают Дж. Бальоне, О. Джантилески, К. Маратти, Л. Мирадори, П. Паолини, М. Прети, К. Сарачени.

В Северной Италии возникло течение **тенебризм** (темная манера), которое развивалось в соответствии с мистическими учениями своего времени. В картинах Мораццоне люди кажутся фантомами, и художник словно борется с темнотой за обладание ими. Главным цетром караваджизма стал Неаполь, который в течение двух столетий находился в составе Испании. Здесь работало много испанских и нидерландских художников, и самыми последовательными караваджистами оказались испанцы Ф. Пачеко, Ф. Рибельта, Х. Рибера, Ф. Эррера, Ф. Сурбаран. Работавшие в Неаполе испанцы Х.Б. Майно, К. Санчес, Б. Серрано, а также итальянцы братья Рекко и Руопполи считаются эпигонами Караваджо.

В 1623–1627 годах в Риме возникает союз молодых художников из Германии и Нидерландов «Бент» (клуб, собрание), которые изображали не идеализированные образы в духе Академии Св. Луки, а «низменные сюжеты», бытовые и уличные сцены. Влияние караваджизма заметно во Фландрии и Голландии, где традиции реализма были особенно сильны. Голландец Тербрюгген по возвращении на родину основал в Утрехте целую школу голландских караваджистов (Д. фан Баберюн, Я. фан Бейлерт, А. Блумарт, Т. Ромбаутс, Я. Янссенс). Караваджистская светотень заметна и в картинах Я. Вермера Дельфтского. Г. фан Хонтхорст получил название «Герард Ночной» за пристрастие к эффектам светотени и изображениям ночных сцен. В 1622 году он основал в Утрехте Академию художеств, которая считалась караваджистской. Эту традицию Хонтхорст привез и в Англию, где работал с 1628 года.

Влияние Караваджо коснулось и Франции, преимущественно лотарингской школы (братья Лене и Ж. де Латур). Француз Валантен де Булонь прожил в Риме до конца своей жизни, оставаясь верным последователем Караваджо.

Репозиторий БГУ

3.3. Параллельно с караваджизмом в живописи Италии на рубеже XVI–XVII вв. возникает направление, получившее наименование **«болонского академизма»** и связанное с творчеством братьев Карраччи. Лодовико Карраччи (1555–1619), а также его двоюродные братья Аннибале (1560–1609) и Агостино (1557–1602) основали в 1585 г. в Болонье «Академию вступивших на правильный путь», в которой художники обучались по определенной программе.

К середине XVI века существовавшая ранее система цехового обучения художников уже не отвечала возросшим профессиональным задачам в области пространственных искусств. От архитекторов, художников и скульпторов требовалось обладание многими смежными специальностями, многостороннее образование. В Академиях стали преподавать не только практические, но и теоретические предметы; перспективу, анатомию, историю, мифологию, рисование с античных слепков, живопись. Первые Академии имели архитектурное направление. В 1542 году зодчий и теоретик А. Палладио создает в Риме «Витрувианскую Академию» или же «Академию доблести», где в основу обучения были положены трактаты античного архитектора Витрувия. В 1563 году Джорджо Вазари открывает во Флоренции «Академию рисунка», а в 1577 году такую же Академию в Риме.

Создавая с братьями Академию, **Лодовико Карраччи** собирался сделать искусство инструментом, способным пробуждать в народе набожность. Для этого он предпринял попытку создания совершенного метода работы, который заключался в эклектичном сочетании выразительных приемов живописи лучших художников Ренессанса. Одним из принципов было рисование с натуры, но не столько во имя изучения натуры, сколько для того, чтобы при рисовании использовать традиции рисунка и живописи мастеров XVI века. Особое внимание уделялось изучению наследия Корреджо, Рафаэля и Микеланджело.

Самая известная работа Лодовика Карраччи «Благовещение» написана под влиянием Корреджо. В ней в противоположность маньеристам художник использует простую линейную перспективу, сдержанный колорит, и спокойную композицию. Лодовико стремится показать, что божественная любовь, отражаясь в человеческих чувствах, дисциплинирует их и направляет к добру. Искусство Лодовико отличала большая мягкость и склонность к мистицизму. В алтарной картине «Мадонна Барджеллини» Лодовико Карраччи во многом следует Тициану, но усложняет композицию изображением небесной сферы с парящими в облаках фигурками ангелов. Ренессансный тип Святого Собеседования, где персонажи оставались бесстрастными, превращается в живую беседу в присутствии Мадонны с младенцем, в которой участвуют Святые и люди. Персонажи небесной и земной частей алтарных композиций Карраччи ведут живой диалог с помощью религиозной риторики.

Обладая даром аналитика, Агостино посвятил себя гравюре и критическому воспроизведению работ великих мастеров, прежде всего художников Венеции. Его гравированные оттиски послужили образцами для профессионального образования художников. В гравюрах колорит живописных оригиналов был выражен посредством линий и светотеневых отношений, тональная насыщенность передавалась в более или менее плотных графических сетках. Работа над репродуцированием давала большие возможности для анализа и толкования творчества мастеров. Живопись Агостино также имела аналитическую основу, и прежде всего его привлекала система тонального построения венецианской живописи. Персонажи его картины «Причастие святого Иеронима» расположены в пространстве в соответствии с принципами наложения тональных масс – одна возле другой.

Самый талантливый из братьев **Аннибале Карраччи**, автор алтарных и мифологических картин. Он тщательно изучал природу, считая, что ее нужно преобразить, приблизить к идеальным классическим нормам. Обращение к живой натуре позволило художнику оживить эклектичный метод Академии. Как и Караваджо Аннибале часто брал своих героев из народной среды, писал жанровые сцены. В своих картинах «Лавка мясника», «Бобовая похлебка» художник стремится воссоединить традиции нидерландской и итальянской живописи.

Аннибале Карраччи вместе с Агостино расписали плафон галереи Фарнезе в Риме на сюжеты овидиевых «Метаморфоз», посвященных любовным историям богов и богинь Олимпа. Галерея палаццо Фарнезе стала школой для всей декоративной живописи Европы. В росписи галереи братья Карраччи синтезировали манеру Микеланджело и Рафаэля, но внесли и много своего, и, прежде всего, авторскую свободу в интерпретации классических традиций. Центральную композицию плафона – «Триумф Вакха и Ариадны» – окружают ложные гермы и кариатиды и включенные в обрамление мифологические сцены, которые развивают классическую тему триумфа любви. Фрески подчиняются особому ритму, то расширяясь, то сужаясь. Живопись то разрывает границы плафона, то накладывается на него как «вставные картины» в золоченных рамах. Росписи дают примеры эстетики «мимесиса»: живопись имитирует природу (фоны с пейзажами и небо), архитектуру (иллюзорная структура свода), скульптуру (кариатиды, гермы, медальоны).

Аннибале Карраччи явился также создателем так называемого героического пейзажа, т.е. идеализированного, воображаемого пейзажа. Примером может быть пейзаж «Бегство в Египет», где естественный природный фон и религиозный исторический сюжет составляют единый мифологический образ, который превосходит пределы реальности, преображает ее. Подобный героический пейзаж имеет кулисное построение с уравновешенными массами куп деревьев и почти обязательной руиной, со стаффажными фигурками людей, подчеркивающими величие природы. Живопись Аннибале Карраччи всегда стремится к идеалу, полноте и разнообразию выражения чувств.

Творчеством Аннибале Карраччи восхищался его современник **Лоренцо Бернини.** Он хвалил его за то, что художник «собрал в себе изящество и рисунок Рафаэля, знания и анатомию Микеланджело, благородство и манеру письма Корреджо, колорит Тициана, инвенцию Джулио Романо и Андреа Мантеньи и из манеры десяти или двенадцати величайших художников он создал свою, как будто проходя через кухню, где каждая из них находилась в отдельном горшке, он положил по одной ложке ото всех в свой, который держал под рукой»[11]. Подобный подход к творчеству можно обвинить в эклектике и консерватизме, но в ситуации кризиса и господства маньеризма эти попытки обретения идеала были продуктивными.

Идеалистические тенденции академизма были развиты вторым поколением болонских художников. Искусство **Гвидо Рени** (1575–1642), возглавившего после Карраччи болонскую школу, исследователи определяют как «барочный классицизм». Широко известна его фреска «Аврора» в Казино палаццо Паллавичини в Риме, исполненная на плафоне, но своей фризовой композицией кажется предназначенной для украшения стены. В ней очевидно подражание Рафаэлю. Доменикино (1581–1641) также следовал принципу «прилежного изучения» Агостино Карраччи и идеалу Рафаэля. В творчестве последующих болонских художников принципы академизма были канонизированы.

Академический метод, построенный на необходимости изучения и сохранения классической традиции, стал основой для организации художественного образования во всех европейских Академиях, что сообщило ему наднациональный характер. В 1593 году живописец Ф. Цуккаро основал в Риме Академию Святого Луки,

[11] Мастера искусства об искусстве. – М.: Искусство, 1966. – Т. 3. – С. 48–49.

Репозиторий БГУ

где обучались и преподавали художники из разных европейских стран. В 1657 году во Флоренции открылась «Флорентийская Академия опыта». Во Франции при правлении Людовика XIV в 1648 году была открыта в Париже Королевская Академия живописи и скульптуры, а в Риме в 1666 году Французская Академия живописи. В Голландии в 1583 году гравер Х. Гольтциус и живописец К. фон Хаарлем основали Хаарлемскую Академию, а в 1696 году в Гааге Г. Хут основал Академию рисунка. В 1768 в Англии известный портретист Дж. Рейнольдс вместе с итальянцем Цуккарелли основали Королевскую Академию искусств в Лондоне. В 1692 году Академия искусств была открыта в Вене, в 1694 – в Берлине, в 1757 – в Москве и переведена в Петербург. В 1793 году при Виленском университете была открыта кафедра архитектуры, в 1797 году – кафедра живописи и рисунка, где преподавание велось на академических принципах.

В процессе канонизации академических форм эмпирическое наблюдение природы уступало теоретическому знанию пластической анатомии и перспективы, что приводило к выхолащиванию творческого процесса, подмене художественных способов формообразования поверхностно-формальными приемами. В XVIII–XIX веках академизм уже не имеет конкретно-исторического, национального или какого-либо личностного смысла, он художественно нейтрален, и в силу того отражает салонные, «усредненные» вкусы. Академизм перерождается в систему регламентации искусства и вырабатывает свою иерархию видов и жанров. Высшими видами искусства считаются архитектура, живопись и скульптура, остальные художественные ремесла – низшими. В живописи высшим жанром считается историческая или мифологическая живопись с античными драпировками и атрибутами, остальные жанры – более низкими и менее значимыми. Академическая методика преподавания осуществляется на узком материале канонизированных образцов, что уводит художника от творческого решения актуальных задач, порождает консервативные процессы в художественной жизни.

3.4. Первоначально термин **«барокко»** имел уничижительный характер – так называли ювелиры Пиренейского полуострова жемчуг неправильной формы. «Барочным» или же «несовершенным» стали называть стиль, который демонстрировал отход от классических образцов искусства. Формирование барокко начинается в Италии с конца XVI века, где концентрировалась художественная жизнь Европы и происходили активные процессы обмена в области искусства между представителями европейских культур. Центром притяжения является Рим, куда съезжаются художники из разных стран для изучения культуры Ренессанса и новых явлений искусства. Историки искусства отмечают ведущую роль римской школы в разработке европейских стилей XVI–XVII веков.

Барокко достигает наибольшего напряжения и экспрессии в культовых, церковных сооружениях; его архитектурные формы соответствовали религиозным принципам и обрядной стороне католицизма. Стиль барокко характеризуется стремлением к монументальности и преобладанием декоративного, живописного начала над тектоническим. Рациональное начало, лежавшее в основе искусства и архитектуры Ренессанса, уступило свое место началу иррациональному, статичность, спокойствие – динамике, напряжению. Архитектура барокко была рассчитана на усиление эмоционального воздействия на зрителя посредством контрастов и неравномерного распределения композиционных элементов. Особое значение получают крупные криволинейные, дугообразные формы. Для сооружений барокко характерны фронтальность, фасадность постройки: здания воспринимаются во многих случаях с одной стороны, со стороны главного фасада.

В изобразительном искусстве барокко также характеризуется ярко выраженной декоративностью, пышностью, парадностью в сочетании с бурной эмоциональностью и патетикой. Склонность к пафосу побуждает мастеров барокко к изображению страданий и ярких эмоций, жизни и смерти в их самых драматических проявлениях. Художники отдают предпочтение формам, которые растворяются в полете, а не пребывают в неподвижности, удерживаемые собственной массой. Композиции барокко открыты и тяготеют к тому, чтобы вырваться за пределы своих границ, элементы, из которых они складываются, связаны единым органическим действием и не могут быть отделены друг от друга. Художники стремятся постичь поток жизни в непрерывном обновлении. Барокко по-новому поставило проблему синтеза искусств. Скульптура и живопись, соревнуясь между собой и часто заслоняя или иллюзорно деформируя архитектурные формы, создают впечатление насыщенности, пышности и великолепия.

Развитие стиля барокко условно делят на три этапа. Раннее барокко длится с 1580-х до конца 1620-х годов, в это время плодотворно работают архитекторы Джакомо делла Порта (1541–1608), Доменико Фонтана (1543–1607) и Карло Мадерна (1556–1629). Высокое, или зрелое, барокко развивается с 1620 годов до конца XVII века, его ведущими мастерами являются Лоренцо Бернини (1598–1680), Франческо Борромини (1599–1667), Карло Райнальди (1611–1691) – в Риме, Бальдассаре Лонгена (1598–1682) – в Венеции, Гварино Гварини (1624–1683) – в Турине. Позднее барокко преподает на первую половину XVIII века.

После Реформации Римская церковь на рубеже XVI–XVII веков утратила влияние на значительной части Европы, но благодаря миссионерской деятельности сохранила мощное влияние на регионы внеевропейской культуры. Пантифики направляли свое внимание на утверждение величия духовной столицы католического мира, пытаясь возродить грандиозный стиль Древнего Рима. Археологические раскопки этого времени давали множество образцов античного искусства периода эллинизма с характерными для него монументализмом и экспрессией форм, что стало стилистической основой для развития искусства барокко. Подобная стилистика отвечала задачам религиозного искусства всеми доступными средствами прославлять истинную веру, что было сформулировано на Тридентском соборе (1545–1563).

Процесс преобразования Рима в папский город был начат перестройкой собора Святого Петра в главную церковь католического мира. Затем были проложены лучи улиц, которые направляли верующих во время поломничества к церквам или к откопанным древнеримским обелискам. В период Контрреформации было построено множество дворцов, церквей, женских и мужских монастырей. В постройках подчеркивалась связь с ранним христианством, когда Церковь торжествовала победу над язычеством.

Центрический план собора Святого Петра, воплощавший ранее популярную идею универсальной природы Бога, был отвергнут как проявление язычества. Вместо него была предложена базиликальная основа раннехристианских храмов, которая отвечала практическим потребностям богослужения. Карло Мадерна в 1605 году пристроил к собору огромный центральный корабль с боковыми нефами и немного позднее Бернини придал великолепие интерьерам собора. В глубине главного нефа на фоне сияющих золотом лучей Славы поднимается престол Святого Петра, который поддерживают четыре доктора церкви. По образцу раннехритианского киворя был сооружен гигантский балдахин над могилой апостола. В его архитектонике были использованы витые колонны, характерные для базилик Константина. Атриум (церковный двор) раннехристианских стал прообразом для великолепной площади, построенной Бернини перед собором Святого Петра для толпы поломников за благословением папы. Она образована колоннадой из четырех рядов колонн в 19 м высотой, составляющей незамкнутый круг, как говорил сам Бернини «подобно распростертым объятиям».

Репозиторий БГУКИ

В церковной архитектуре самым распространенным стал план однонефовой церкви с боковыми капеллами и апсидой, увенчанной большим куполом над средокрестием. В его основе лежит латинский крест, утверждавший первенство католической церкви, и вместе с тем он дает пример синтеза центрированного пространства под куполом и удлиненного пространства нефа. Подобное решение позволяло собирать верующих в общем пространстве единственного нефа, приближая их к кафедре и вовлекая в церемонию службы. Именно это решение было взято за основу при строительстве церкви иезуитов Иль-Джезу в Риме (Дж. Виньола, Дж. делла Порта). Фасад этой церкви с характерным делением на два яруса и боковыми волютами, план сооружения явились образцом для целого ряда католических церквей в других странах, в том числе и для костела Божьего тела в Несвиже.

В итальянской церковной архитектуре зрелого барокко конкурировало два направления. Во главе первого стоял Л. Бернини, который достигает грандиозности общего впечатления за счет ясного распределения мощных пластических объемов и богатейшего полихромного декора интерьеров. Фр. Борромини (церковь Сан Карло алле Кватро Фонтане и Сан-Иво дела Сапьенца) отказывается от следования античной ордерной системе и создает свой драматический стиль, который состоит из бесконечного варьирования пространства и неожиданного сочетания изогнутых и вогнутых поверхностей. В интерьерах своих построек он отказывается от полихромного декора, используя белую лепнину и скульптуру, которая становится неотъемлемой частью ансамбля. Его последователь Туринский архитектор Г. Гварини (церковь Сан Лоренцо, Королевская капелла, палаццо Кариньяно) предпочитал центрические планы зданий, был увлечен геометрией и математикой, вводил сложные модули пересекающихся планов, «скачущие изгибы», членил своды комбинациями переплетающихся ребер, напоминающие готическую или мусульманскую архитектуру. В капелле Санта Синдоне, где хранится плащаница Христа, с помощью почти мистической игры света он добивается необычного эмоционального эффекта.

Дворцовое строительство Италии XVII века основано на дальнейшем развитии композиционного типа палаццо в виде четырехугольного здания с двором в центре (Латеранский дворец в Риме, Д. Фонтана). Исключение составляет сложно разработанный в форме буквы Н план палаццо Барберини в Риме (Бернини). Фасады палаццо покрыла пышная барочная орнаментика. В Ватиканском дворце Бернини оформил королевскую лестницу, связавшую папский дворец с собором Св. Петра. В архитектуре Венеции получает развитие орнаментальное начало. С оглядкой на Рим Бальдасаре Логнена строит в Венеции палаццо Пезаро с ярусами ордеров, но обогащает их декоративными мотивами каменного кружева. Предельного развития декоративизм достиг в архитектуре Неаполя и Сицилии, находившихся под влиянием испанской культуры. Архитектура Лечче в Апулии является примером преобразования целого города в сценическую площадку, где фасады центральных построек буквально исчезли под тяжестью избыточных декоративных украшений (арх. Джузеппе Дзимбало).

Строительство загородных резиденций ориентировано на традицию вилл Древнего Рима и тесно связано с садово-парковым искусством. Главное здание было обращено к садам, спускающимся террасами. В основе садов всегда содержатся изобразительные или аллегорические мотивы, которые символизируют связь хозяина виллы с силами природы. Итальянская парковая система характеризуется наличием единой оси виллы и парка. Характерным примером подобного комплекса и является вилла Альдобрандини во Фраскати (Дж. делла Порта), предместье, служившее для отдыха еще древним римлянам. Главный корпус виллы расположен на склоне горы; к главному входу подводит двухсторонний закругляющийся пандус. С противоположной стороны к зданию примыкает сад. У подножия горы расположен полукруглый в плане грот с арками, над ним находится водяной каскад в обрамлении лестниц. Само здание очень простой призматической формы завершено огромным разорванным фронтоном.

Античные традиции господствуют и в светской городской архитектуре. Триумфальные арки стали основой для разработки форм фонтанов (фонтан Аква Паоло в Риме Джованни и Доминико Фонтана). В театральной архитектуре возрождается традиция римского Одеона с большой сценической площадкой и удобными для зрителя ложами с полукружьями рядов. Подобная постройка была хорошо приспособлена для модных в то время смен декораций на глазах у зрителя. В римских театрах наибольшее внимание уделялось конструкции сцены, новой театральной машинерии в Венеции.

Католическая церковь стремится посредством чувственного языка художественных образов поучать, убеждать, воспитывать народные массы. Задача апологетики, поставленная Римом перед религиозным искусством, обусловила его обращение к риторике. Художники наделяют своих героев красноречивыми жестами, которые они наблюдают на сцене в театре. Образ святого должен свидетельствовать о вере внешним проявлениям переживаний своего чувства: жестом, эмоцией, экстазом. Утверждаются эстетические теории, которые рассматривают его в качестве средства выражения страстей. Широкую известность приобретает труд французского художника Шарля Лебрена «О методе изображения страстей», где пояснялось, какими приемами следует передавать любовь, ярость, страдание, гнев, нежность, радость, страх, панику, восхищение и другие сильные чувства. Все они должны изображаться в момент их наивысшего проявления, чему должны быть подчинены движение тела и выражение лица. Совершенным образцом в передаче горя и мученичества в пластике считалась скульптурная группа «Лаокоон». Ее выразительность служила примером для передачи поз мученичества, а также лица умирающего Христа.

Гением барочной риторики был **Джованни Лоренцо Бернини**, проявивший свой талант, кроме пространственных искусств, в сочинении пьес. Будучи придворным архитектором и скульптором римских пап, Бернини возглавлял все основные архитектурные, скульптурные и декоративные работы, которые велись по украшению столицы. Он обращался к античным и христианским сюжетам, изображая своих героев в состоянии аффекта. В статуе «Давид» Бернини передал воинскую жестокость: его тонкие губы упрямо сжаты, маленькие глаза зло сузились, тело динамично повернуто вокруг своей оси. В двухфигурной композиции «Экстаз святой Терезы» святая находится в состоянии исступленного восторга, а в мраморной группе «Аполлон и Дафна» прекрасная нимфа, испуская последний крик, превращается в лавровое дерево. Бернини создал надгробия Урбана VIII и Александра VII, где с особым драматизмом раскрыл тему смерти. В его скульптурных работах проявился талант декоратора, способного уровнять язык пластики и живописи, сообщить твердым материалам жизненный трепет. Бернини явился создателем барочного портрета, где парадность и театрализованность образа не заслоняет реального облика модели (портреты герцога д'Эсте, кардинала Боргезе, Людовика XIV). В отличие от ренессансных портретов, где модель всегда сохраняет состояние позирования, его персонажи раскрываются в действии.

Декоративные черты барокко более ярко проявились в живописи, и прежде всего в плафонной росписи. Поверхности стен, потолков, плафонов во дворцах и храмах заполнялись иллюзионистскими композициями, рождающими у зрителя ощущение стремительного прорыва из архитектурного интерьера в открытое небо. Пьетро да Картона (1596–1669) является автором светоносной праздничной живописи плафона Большого

зала палаццо Барберини и фресковых декораций палаццо Питти во Флоренции. В XVII–XVIII веках по всей Европе славилось искусство итальянских мастеров фрески и лепнины, их умение преобразить любой интерьер в подобие сценической площадки. Самым известным живописцем был Джованни Батиста Тьеполо (1696–1770). Он работал в Италии, Германии и Испании.

Подкупольное пространство церквей давало большие возможности для выявления перспективы открытого пространства, в котором легко парили многочисленные людские фигуры, растворяясь в божественном свете изображаемых чудес. **Джованни Батиста Гаулли** (1639–1709) расписал потолок церкви Иль Джезу в Риме, где среди разверзнувшихся небес явлена сцена поклонения Святому имени Иисуса, начертанному сияющими буквами в центре плафона. К светоносному слову устремляются сонмы херувимов, ангелов и святых, а злые духи ниспадают клубящимися массами, убегая от небесного света. Обрамление плафона словно разрывается под напором множества фигур, и через образовавшийся проем с облаков падают в пространство нефа праведники и грешники. Художник создает впечатление исчезновения границ между реальным и иллюзорным пространством. Своего апогея эта традиция достигает в творчестве монаха-иезуита Андреа Паццо (1642–1709), автора нескольких трактатов о перспективе. На плафоне церкви Сант-Иньяцио в Риме он расписал фреску «Апофеоз Святого Игнатия Лойолы». Чтобы рассмотреть фреску зритель должен находиться в центре подкупольного пространства, отмеченным белым камнем. С этого места достигается вся полнота иллюзионистского прорыва поверхности потолка в безграничное небесное пространство. Андреа Паццо был непревзойденным мастером перспективных сокращений, позволяющих создать впечатление безграничного пространства.

Создание единой живописной среды, объединение и сталкивание пространственных планов характерно и для живописи фламандского художника **Пауля Рубенса** (1577–1640). Но в отличие от итальянцев Рубенс развертывает свои композиции в глубину, а не вдоль полотна или в бесконечную высоту плафонной росписи. Эту черту он воспринял из фламандской художественной традиции, где еще со времен Яна ван Эйка и Питера Брейгеля небольшой формат картины мог воплощать бесконечность мироздания. Всему остальному он научился в Риме, где провел девять лет, изучая творения великих мастеров и новейшее итальянское искусство. В Риме он стал одним из создателей барочного стиля в изобразительном искусстве с характерным для него живописным преувеличением, яркими аллегориями, блестящими эффектами цвета и света.

Вернувшись на родину в Антверпен зрелым мастером, он покорил своих земляков итальянским масштабом своих эффектных декоративных полотен, заполненных многочисленными фигурами в динамических ракурсах. Первой большой работой на родине были алтарные картины для знаменитого Антверпенского собора: «Воздвижение креста» (1610–1611) и «Снятие с креста» (1611–1614), в которых Рубенс создал барочный тип алтарного образа XVII века – монументального и декоративного. Для усиления динамики художник использует диагональ, которую образует линия креста, а также усложненные ракурсы, позы фигур, образующие сложную пространственную среду. Как у итальянских мастеров, его картинное пространство не имеет четких границ и планов. Его живопись – это бесконечный поток жизни в драматическом его развитии. Показательна в этом плане «Битва амазонок» (1618), композиция которой закручена вихревым потоком с характерными для барокко образами безудержно рвущихся в бой лошадьми. Благодаря своей живописной манере Рубенсу легко удавалось передавать чувственную красоту мира, неисчерпаемую жизненную силу и экспрессию.

Рубенс обладал особым чувством света, который, пропитывая краски, становился неотъемлемой частью колорита. Переходы света и тени незаметны, четкие контуры отсутствуют, все предметы как бы возникают из света и воздуха. Рубенс пишет очень жидко, иногда под красками просвечивает тон грунта. Подчиняясь стремительному вихрю, кисть художника беспрерывно скользит от формы к форме, рождая из неразберихи цвета и света жизнеутверждающие образы. Для раннего периода творчества характерны яркость колорита и многоцветность, позже художник переходит к более монохромной живописи.

Умение работать большими красочными массами, наполняя их животворными импульсами, принесло Рубенсу славу. Особого успеха художник достиг в странах католического влияния. Он работал по заказу антверпенских иезуитов, правителей Фландрии, французского короля Людовика XIII и его матери Марии Медичи, испанского короля Филиппа III, а также английского короля Карла I. Всего за три года художник создает монументальный цикл из 21 живописного полотна для Галереи Медичи Люксембургского дворца. В монументально-декоративных композициях со сценами из жизни Марии Медичи исторические лица соседствуют с античными божествами, реальные события уживаются с аллегориями и все вместе имеет характер убедительной правды. Искусство позднего Рубенса отличала созерцательность. Любимым местом становится пригород Антверпена, где он покупает поместье со старинным замком Стэн, отчего этот период творчества Рубенса называют «стеновским». Там он живет с молодой женой Еленой Фоурмен, воспевая в своем творчестве женскую красоту, любовь, животворящие силы и космическую стихию природы.

У Рубенса была огромная мастерская, из которой вышли такие знаменитые мастера фламандской школы, как Ван Дейк, Снейдерс, Ян Брейгель Бархатный. Антонио ван Дейк (1599–1641) перенял от учителя манеру трактовки поверхностей, но отличался от него по мировосприятию, более утонченному и меланхоличному. В молодости он много путешествовал по Италии, в Генуе даже открыл собственную мастерскую. Настоящее признание и успех к нему пришли в Англии, где он обосновался при дворе Карла V. В его портретах всегда подчеркнуты аристократизм модели, ее хрупкость и изысканность. Ван Дейк создает идеальный портрет «джентельмена». Своих моделей он представляет в богатых интерьерах или на лоне природы, чаще всего в полный рост, в эффектной позе, в парадном костюме (портрет Томаса Уортона; портрет Филиппа Уортона; портрет Карла I на охоте).

3.5. Художественное направление, ориентированное на идеалы античной классики, получило название **классицизма**, наличие в последнем слове окончания «изм» говорит о его вторичности, о присутствии в нем определенной доли стилизации. Классическим периодом в греческом искусстве является V век до нашей эры, иногда классическим считают вообще греческое и римское искусство, что не совсем верно, так как история античности имеет свою логику развития и стилистические тенденции. Классическим считают искусство Высокого Ренессанса, а именно искусство первой четверти XVI века. Архитектура **Андреа Палладио**, работавшего на протяжении 1540–1580-гг., также относится к классической традиции, которое стало основой для течения в эпоху барокко, получившего название палладианства.

В литературе искусство Н. Пуссена, К. Лоррена и основное течение в художественной культуре Франции второй половины XVII века порой называется классическим, но в современном искусствоведении их относят ко вторичному стилю классицизма. Обращенность к классике и дала название феномену классицизма (на латинском – образцовый). Классицизм развивается в художественной культуре Европы от начала XVII до середины XIX столетия, чередуясь и сосуществуя с другими, часто антогонистическими стилями: натурализ-

Репозиторий БГУ

мом, барокко, рококо, романтизмом. Как для классики, так и для классицизма характерно стремление к разумной ясности, героическому действию, совершенству и гармонии.

Сложные взаимоотношения связывают классицизм с академизмом. Главными составляющими классицистической поэтики является апология разума, свобода выбора, тема нравственного долга и чести. XVII век дал мощные импульсы для самосознания личности, заставил задуматься над средствами ее защиты, противостояния злу. Классицизм проявляет себя именно в таких социальных ситуациях, когда общество и индивид испытывают потребность в выработке твердой позиции, свободе выбора, героическом действии. Доктрина торжества государственного долга над личными интересами в большей степени характерна для академизма, которое со второй половины XVII века развивалось в рамках учебного учреждения и благодаря своему консерватизму превратилось в систему апологии абсолютизму.

В иконографии классицизма преобладают античные легенды, героические деяния, исторические сюжеты. Классицизм демонстрирует интерес к судьбам народов, к логике их побуждений, к вопросам власти. Ориентация на возвышенный идеал порождала выбор «прекрасной натуры». Классицизм избегает случайного, отклоняющегося от нормы, карикатурного, гротескного, грубого, отталкивающего, причудливого. Не удовлетворяясь простым «портретированием» натуры, классицизм хочет подняться над конкретным, индивидуальным к общезначимому. Мастера классицизма много рисовали с антиков, но сущность их творческого метода состояла не в натуралистическом копировании греческих образцов, а в следовании духу классики. От нее классицизм воспринял органичную взаимосвязь художественного и нравственного, единство красоты и добра, гармонию физического и духовного.

Вопросы синтеза искусств также ориентированы на античную традицию. Классицизм реализует идею свободного содружества искусств на основе их духовной поэтической общности. Такое содружество способствует более полному выявлению возможностей каждого элемента. В архитектуре принципы классицизма формировались более медленно, чем в изобразительном искусстве. Но все же первые приметы обнаружили себя в начале XVII века в типе регулярной площади.

В отличие от барокко с его иллюзией драматического движения и конфликта форм, энергичного взаимодействия объема и пространственной среды, зодчество классицизма опирается на принцип гармонии и внутренней завершенности как одного здания, так и всего ансамбля. Архитекторы классицизма избегают искривленных осей пространственной ориентации, усложненных построений, зрительных контрастов и перспективных эффектов. Симметрия и уравновешенность пластических форм и пространственных интервалов создают спокойный и естественный ритм, не возбуждающий, а возвышающий чувства зрителя. Классицизм стремится к продолжению традиций Античности и Возрождения, беря в основу своих решений принцип соразмерности человеку и вместе с тем – масштабности, придающей архитектурному образу героически приподнятое звучание.

Хотя Франции принадлежала ведущая роль в формировании классицизма, но эти процессы не локализовались только там, а были по-прежнему связаны с Римом, где памятники античности стимулировали творческую активность приехавших французских мастеров. После религиозных войн, истощивших страну, французское искусство находилось в глубоком кризисе. Лучшие мастера: Валантен де Булонь, Пуссен, Клод Лоррен покинули страну и органично влились в римскую школу.

Франция, став образцовой страной абсолютизма, первоначально обеспечивала рост буржуазных отношений, национальной экономики и культуры. При этом следует учесть, что становление и развитие классицизма зачастую шло не благодаря, а вопреки королевской политики в области искусства. Ведущие деятели французской культуры Декарт, П. Карнель и Н. Пуссен находились в продолжительных конфликтах с двором. Ведущим фактором формирования классицизма во Франции были працессы становления нового буржуазного общества и широкое народное движение за национальное объединение.

В период Людовика XIII начинается подъем придворного искусства, а при Людовике XIV двор, который король перевел в Версаль, стал средоточием важнейших явлений искусства. На протяжении второй половины XVII и XVIII веков взоры всех европейских монархов были обращены к Версальскому дворцу как к образцу для подражания, а французское искусство получило повсеместное распространение. Роль слуги абсолютизма брало на себя в первой половине XVII века придворное искусство барочной направленности во главе с Симоном Вуэ, во второй половине XVII века – академизм Шарля Лебрена.

Никола Пуссен (1594–1665) родился около небольшого нормандского городка Ле Андели. Некоторое время учился у Варена, путешествовал и, прибыв в Рим, стал увлеченно изучать памятники античности и современное искусство Италии. В Риме вокруг него сложилась группа классицистов: итальянцы А. Сакки и А. Альгарди, фламандец Ф. Дюкенуа, лотарингец К. Желле (К. Лоррен). Вскоре к нему приходит известность и по настоянию Людовика XIII Пуссен был вызван в Париж. Королевский двор с его интригами и лживыми нравами не привлек художника, пробыв во Франции два года, он возвращается в Италию.

В своем творчестве Пуссен стремился решить задачу, которую еще в XV веке сформулировал Альберти: возродить искусство античности, вдохнув в него новую жизнь. Для этого художник погружается в изучение истории и мифологии. В ранний период творчества Пуссен строит композиции своих картин фризообразно, как римские рельефы, свет распределяет равномерно, чтобы выявить общую форму. Красочная поверхность сдержанного колорита создается густыми, пастозными мазками в сочетании с прозрачными лессировками. В это время Пуссен увлекается творчеством Беллини и Тициана, и обращается к характерным для них темам вакханалий и пасторалей. В них он воплощает представление о «золотом веке», популярном среди мыслителей-утопистов того времени. Композиция картины «Триумф флоры» является своеобразной антологией тем из «Метаморфоз» Овидия, вдохновлявшего художника. Воссоздавая мир первозданной стихийной радости бытия, Пуссен сохраняет гармоничную целостность картинного образа.

Ряд произведений содержит нравственные уроки, которые художник хотел преподать своим современникам. Его картины предлагают зрителю определенный идеал человеческого поведения. Из популярной ренессансной поэмы Токвато Тассо «Освобожденный Иерусалим» Пуссен берет сюжет «Танкред и Эрминия», где раскрывает драматическую ситуацию внезапно возникшей любви амазонки Эрминии к бывшему врагу раненому рыцарю Танкреду. Она отсекает мечом прядь своих длинных волос, чтобы перевязать раны Танкреда. Сложные психологические отношения и этические поиски составляют содержание его композиций на религиозные темы. В картине «Чума в Азоте» лейтмотивом является не чудо или месть Бога, а драматизм бедствия. Главная роль отведена героям, движимым человечностью и состраданием. Их действия имеют значение этического примера. Картина «Аркадские пастухи» изображает троих пастухов, читающих на надгробии эпитафию: «И я в Аркадии», и, словно обращающихся к молодой женщине с благородной осанкой (возможно богине) за объяснением. Эта случайная находка заставляет задуматься аркадских пастухов, напоминая им о неизбежности смерти.

Репозиторий БГУ

Постепенно в творчестве Пуссена вырабатываются все характерные особенности классицистического стиля: строгая организованность композиций, деление пространства на планы, доминирование линейно-пластического начала над колористическим. Декоративность и разнообразие красочных сочетаний уступает место колориту, построенному на больших планах локальных цветов. Живопись становится все более тщательной и гладкой. Серия «Семь таинств», написанная для Кассьяно Поццо, принадлежит к шедеврам мастера. Праздничный и чистый колорит этих небольших картин воскрешает атмосферу жизни первых христиан, религиозные чувства трактуются мастером как воплощение духовной чистоты.

С конца 1640-х годов Пуссен начинает писать пейзажи, открывая для себя красоту природы. В его пейзажных композициях природная среда становится своеобразной декорацией, на фоне которой протекает жизнь персонажей античных мифов, философов или героев Священной Истории. Часто Пуссен вводит в свои пейзажи архитектуру, органически связанную с ландшафтом. Прекрасными образцами пейзажей Пуссена могут служить: монументальный и очень тонкий по настроению «Пейзаж с Полифемом», мирный и радостный «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой». В этих поздних работах поэтическое и мифологическое восприятие природы перешло во всеобъемлющее чувство красоты и гармонии мироздания.

Несмотря на то, что Пуссен прожил большую часть своей жизни и умер в Риме, его творчество приобрело широкую известность во Франции. Художник вел переписку с парижскими покровителями искусства, множество его картин было приобретено Людовиком XIV. В Академии живописи и рисунка его творчество стало предметом ученых дискуссий и диссертационных исследований. В результате была выработана официальная эстетическая доктрина – пуссенизм, которая способствовала развитию французской школы в сторону академизма, и во многом исказила восприятие подлинного Пуссена.

Крупнейшим французским классицистом XVII века был **Клод Желле**, прозванный Лорреном (1600–1682). Творчество **Клода Лоррена** неразрывно связано с Римом, куда он, уроженец Лотарингии, попадает еще мальчишкой. В отличие от Пуссена Клод Лоррен писал только пейзажи, оживляя их сценами из мифологии, античной истории или Священного Писания («Пейзаж со сценой жертвоприношения Аполлону»). Кроме римской школы Карраччи на его творчество повлияли северные мастера ландшафтной живописи. Фламандец Пауль Бриль научил Лоррена искусству композиции, а немец Эльсхеймер – чувству воздуха и света.

В его графическом наследии сохранилось много рисунков Римской Кампаньи, исполненные коричневыми чернилами, кое-где тронутые белилами и сангиной. Передавая чарующую красоту итальянского света, он воссоздавал ощущение бесконечного простора и глубины. Он любил изображать солнце растворяющимся в золоте заката, лунный или утренний свет. Его пейзажи преисполнены лиризмом и тонким чувством состояний природы в различное время суток («Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь»). В построении композиции в пейзажах Лоррена главную роль играли свет и воздух, трепетно обволакивающие все элементы и связывающие их в единое живописное целое.

Характерны для мастера изображения различных гаваней: «Утро в гавани», «Дидона, воздвигающая Карфаген», «Отплытие царицы Савской». Заимствуя у Пауля Бриля мотив морского порта, Лоррен придает сценам разгрузки или погрузки кораблей героическое звучание, превращая их в поэтическую картину заходящего солнца. Погружаясь в море, оно окрашивает последними лучами постройки с ордерной архитектурой, напоминающей сказочные дворцы-кулисы на берегу. Возвышенные образы природы в картинах и гравюрах Лоррена стали образцом идеально прекрасного ландшафта, который на протяжении долгого времени искали европейцы в реальной природе, а англичане в собственных поместьях проектировали по его образцу парки с простирающимися долинами, пологими холмами и величественными руинами. В Англии творчество Лоррена особенно ценили и коллекционировали, его пейзажи оказали огромное влияние на творчество У. Тернера.

В первой половине XVII века классицизм начинает развиваться и в архитектуре Франции: это проявилось в планировке площадей Парижа, работах Ж. Лемерсье и Мансара. Но облик зданий и строительная техника еще похожи на архитектуру замков. Решающий перелом произошел в творчестве Луи Лево, в парижских особняках (отель Ламбер), и особенно в дворцово-парковом ансамбле Во-ле-Виконт с его торжественной анфиладой и декоративными росписями Ш. Лебрена. Наиболее характерным выражением новых принципов является регулярный партерный парк, устроенный Ленотром. В своих решениях мастер объединяет в рациональные композиции природные и искусственно созданные элементы, добиваясь впечатления бесконечного пространства, позволяющего взгляду свободно скользить к горизонту. В 1660 году все три автора стали работать над ансамблем Версаля, где идеи классицизма выразились особенно полно. Лево воздвиг Большой дворец, объем которого обрел предельную четкость и лаконизм форм.

Программным произведением зодчества классицизма стал восточный фасад Луврского дворца, осуществленный по замыслу К. Перро архитектором Ф. д'Орбе. «Луврская коллонада» создает впечатление ясного пластического объема с трехчастным членением, масштабность его усилена большим ордером, размеренный ритм придает величавую торжественность. В Версале продолжалось строительство, которым на протяжении 30 лет (с 1678 г.) руководил Ж. Ардуэн Мансар – по его проектам был значительно расширен дворец, пристроены крылья. Центральная терраса была переделана в Зеркальную галерею – наиболее представительную часть интерьера с мощным ритмом арочных окон и симметричного ряда зеркал в полуциркульном обрамлении. Мансар также выстроил дворец Большой Трианон с элегантными формами из светлого известняка и розового мрамора, с колоннами ионического ордера. Ансамблю Версаля присуща редкая стилистическая цельность, вплоть до того, что даже струи фонтанов соединялись в статичную форму, подобную колонне, а деревья и кустарники стригли под геометрические фигуры. Символика Версальского ансамбля была подчинена прославлению «короля-солнца» Людовика XIV, но художественно-образной основой его был апофеоз разума, властно преображающего природные стихии. Ведущими скульпторами французского классицизма являются разрабатывавший героическую тему П. Пюже и стремившийся к гармонии и лаконизму форм Ф. Жирардон.

В английской архитектуре XVII века ведущим направлением было так называемое палладианство, для которого характерно строгая и сдержанная выразительность пластически ясных мотивов. Первым примером подобной стилистики является творчество Айниго Джоунса, автора Банкетного дома в Лондоне (1619–1620). После «Великого пожара» 1666 года вплоть до начала XVIII века К. Рен строил крупнейшее сооружение Лондона – собор Св. Павла и множество приходских церквей с гармоничным колонным интерьером в виде парадного дворцового зала, театр Шелдон и другие постройки в Оксфорде, отмеченные античными формами. Градостроительные работы были развернуты к середине XVIII века: регулярная застройка курортного города Бат (Дж. Вуд Старший, Дж. Вуд Младший), Лондона и Эдинбурга (братья Адам). У. Чеймберс возводит ансамбль зданий Самерсет-хаус между набережной Темзы и Стрендом (1776–1778), который отличался глубиной и размахом преобразования традиций римских терм и умением включить в архитектурную композицию пейзажные виды, что особенно характерно для XVIII века. Классицизм Роберта Адама имел мягкий лириче-

Репозиторий ВГУ

ский характер. Он любил пластическое изящество форм, тщательно разрабатывал декор интерьера, вводя изысканные орнаментальные мотивы и утонченные сочетания светлых приглушенных красок. Наиболее известная его работа – интерьеры Кенвуд-хаус в Лондоне.

В середине и второй половине XVIII века в странах Европы развивается вторая волна классицизма, называемая в западной литературе неоклассицизмом. В ее формировании первичную роль также сыграла римская художественная среда, где группу теоретиков возглавил немецкий искусствовед И. Винкельман, автор «Истории искусства древности» (1763), и живописец А.Р. Менгс. Мощный импульс для развития классицистической архитектуры дала графика итальянского художника Дж.Б. Пиранези. Среди представителей неоклассицизма рубежа XVIII–XIX веков выделяются в Германии архитекторы К.Г. Лангханс, К.Ф. Шинкель, Л. фон Кленце, скульптор И.Г. Шадов, в Италии – скульптор А. Канова, в Дании – скульптор Б. Торвальдсен.

Во Франции XVIII века традиция классицизма развивалась в диалоге с другими стилями, но с середины столетия начался переход к масштабным решениям, героическим темам и образам, зовущим к героическому действию. В 1750-е годы Ж.А. Габриэль создает новый тип открытой площади, соединяющей основные магистрали города (площадь Людовика XV, ныне – Согласия), в 1760-е построил в Версальском парке загородный дворец Малый Трианон, где гармоническая ясность форм сочетается с лирической утонченностью рисунка. Ж.Ж. Суффло реализует проект церкви Св. Женевьевы в Париже (впоследствии Пантеон), ориентированной на классическую архитектуру Италии. Величественный объем крестообразного в плане здания увенчан куполом, барабан которого окружен мощной колоннадой. К.Н. Леду разработал и реализовал проект идеального города Шо с комплексом общественных и жилых зданий, обособленных от промышленной части города. Вокруг Парижа Леду создает кольцо застав, архитектурно оформивших въезд в город. В своих разработках Леду стремился к простоте и лаконизму форм, создаваемых по его выражению «простым движением циркуля». Его проекты шарообразных и геометризованных зданий стали прообразом архитектуры XX века. Они не были реализованы, но их концептуальные разработки положили начало так называемой «бумажной архитектуре», необходимой для развития архитектурной мысли.

В изобразительном искусстве Франции второй половины XVIII века после легкой фривольной проблематики рококо вновь актуализируются общественно значимые темы и монументальность образа. Ж.Б. Пигаль в скульптуре, изображающей Вольтера (1776), выдвинул принцип «героической наготы», уподобляя современника древнему философу. М. Клодион разрабатывает лирическую тему в мелкой пластике. Э.М. Фальконе создает монумент конной статуи Петра I для Петербурга, ставшей символом преобразовательного порыва. Античные мотивы перерабатывает в портретной скульптуре Ж.А. Гудон, соединяя острую индивидуализацию образа и исторический масштаб. Ведущими мастерами французского неоклассицизма рубежа XVIII–XIX веков были Давид и Ж.О. Энгр.

3.6. Правдивая передача внешних форм окружающей жизни во всем многообразии ее явлений стала основой стиля **реализма**. Его социальной базой являются широкие народные массы с характерной демократической доминантой художественной культуры. Реализм в XVII веке только формировался и как течение присутствовал во многих национальных традициях, но наиболее последовательно проявился в искусстве Голландии. Голландские художники XVII века, перешагнув через маньеризм, унаследовали от предыдущей нидерландской традиции особый интерес к воспроизведению материального мира и понимание живописи как зеркала реальности.

Война за независимость с Испанией и перемирие 1609 года привели к отделению Северных Недерландов от южных провинций страны. Новое государство получило название Голландии от наиболее значительной из семи провинций, вошедшей в его состав. От остальной Европы Голландия отличалась демократической конституцией и кальвинистским вероисповеданием, что сказалось на развитии искусства. В кальвинизме господствовали иконоборческие тенденции, церкви не украшались моленными образами, а демократическому духу претили проявления роскоши. В Голландии отсутсвовали условия для развития пышного декоративного барокко и появления широкомасштабных заказов на произведения искусства. Самым значимым памятником, сооруженным в XVII веке, была ратуша в Амстердаме (Я. Ван-Кампен), символизировавшая демократические свободы после Вестфальского мира. Жилая городская архитектура имела скромные размеры, загородные дворцы сохраняли средневековый облик. Скульптура как жанр практически не развивалась, а живопись приобрела исключительно светский характер.

Расцвет голландской живописи приходится на первую половину XVII века. Если во всей Европе художники во всем зависели от заказчиков, то в Голландии они обрели самостоятельность, что способствовало развитию индивидуальных художественных поисков. Однако такая творческая свобода материально осложняла жизнь художника. Конкуренция на артистическом рынке стала причиной узкой специализации среди художников, когда автор удачного пейзажа или бытовой сценки сосредотачивал свое внимание на принесшем ему известность мотиве и бесконечно варьировал его. Это привело к бурному развитию разнообразной живописи: портрета, пейзажа, натюрморта, интерьера, бытового и анималистического жанра. В каждом из них существовали свои разновидности. Среди пейзажистов выделялись маринисты (авторы морских пейзажей), художники равнинных ландшафтов, зимних или лунных пейзажей и т.д. Среди жанристов возникла специализация в написании сцен пирушек, домашнего быта, крестьянской или бюргерской жизни. Среди художников натюрморта работали мастера «завтраков», «десертов», «лавок».

Несмотря на всеобщее увлечение живописью, голландский художник не всегда мог прокормить семью только своим художественным ремеслом и открывал какое-то еще предприятие. Стен был трактирщиком, Хоббема – акцизным чиновником, Якоб Ван Рейсдаль – врачом.

Ведущим жанром в искусстве Голландии был портрет, в нем работали мастера «большого» стиля, в отличие от так называемых «малых» голландцев. В этом жанре писались картины большого формата – полуфигурные и в полный рост портреты отдельных персонажей, парные или групповые. Центром искусства «большого стиля» был Утрехт, а его представителями художники Абрахам Блумарт, Дирк Ван Баберюн, Хендрик Тербрюгген, Генрих Хонхорст. Их творчество развивалось под влиянием итальянской традиции, и прежде всего Караваджо. Самые проникновенные портреты выходили все же из мастерских «малых голландцев», в частности Герарда Терборха.

Городом, где сформировалась национальная голландская живопись, считается Харлем. Здесь работал крупнейший портретист и мастер жанровых сцен **Франс Хальс** (1581–1666). Из нидерландской традиции XVI века он унаследовал форму группового портрета различных корпораций и религиозных братств, но внес в них сюжетное начало. Подобно Рубенсу он насыщает композиции динамикой, передавая движение не только через позы и жесты, но через стремительный ритм работы кисти. Это разрушало спокойную гладкую поверхность полотна, но обогащало выразительные средства живописи. Для раннего периода творчества Хальса

Репозиторий БГУКИ

характерны оптимизм, чувственная радость и открытость образов («Групповой портрет офицеров стрелковой роты Святого Георгия», «Цыганка», «Шут»). Произведения позднего периода полны мучительных раздумий о предопределенности человеческой судьбы. Жесткая характеристика моделей стала основной чертой его поздних работ. В «Групповом портрете регентш харлемского приюта для престарелых» (1664) его творчество достигло особой глубины и психологической выразительности.

Харлем славился также пейзажной живописью. Вместо идеализированных, придуманных пейзажей итальянской школы голландцы обратились к изображению характерных мотивов природы своей страны с ее дюнами и каналами, равнинным ландшафтом и крестьянскими селениями. Они стремились не только зафиксировать характер местности, но и передать атмосферу времени года, влажный воздух, освещение. Это способствовало развитию тональной живописи, подчинению всех компонентов картины единому тону. Соломон ван Рейсдаль (1602–1670) писал пейзажи, где большую часть полотна занимало клубящееся облаками небо. Его племянник Якоб ван Рейсдаль (1628–16820) научился передавать величие безлюдных, плоских пейзажей с огромным куполом неба, с их безграничными далями и тревожным чувством потерянности. Чувство бесконечности и философское звучание характерно и для пейзажей амстердамского художника М. Хоббема (1638–1709). Арт ван Нер (1603–1677) обогащает голландский пейзаж мотивом лунной ночи, Ян Вейнантс (1630–1684) занимательными житейскими сценами. Ян ван Хейден (1637–1698) и Эммануэль Витте писали городские виды и церковные интерьеры. Геркулес Сэгерс (1590–1638) создавал вдохновенно-поэтические образы природы в технике гравюры.

Для раннего голландского натюрморта характерна описательность. В картинах Флориса ван Схотена (1590–1665) всевозможная снедь, домашняя утварь тщательно разложены в пространстве полотна или навалены кучами. Питер Клас (1597–1661) и Виллем де Хеда (1594–1682) добиваются сложных утонченных композиций, строгую гармонию которых подчеркивает монохромная колористическая гамма. В натюрмортах Абрахама ван Бейерена (1620–1699) много эффектов изобилия и богатства. Виллем Кальф (1619–1693) передает индивидуальный характер и чувственную красоту предметов.

Бытовой жанр в голландском искусстве был самым популярным. Для голландцев характерно обращение к самым различным темам повседневности, ее поэтизация. Первоначально художники демонстрируют шумные компании, заполнявшие пространство дома. В творчестве мастеров лейденской школы Герарда Доу (1613–1675), Габриэля Метсю (1629–1667), Герарда Терборха (1617–1681) замкнутое пространство комнаты воспринимается как место уединения, где находит приют жизнь частного человека. Художники воспроизводят изысканную атмосферу светского общества, где персонажи ведут беседу или слушают музыку. Для крестьянского жанра Адриана ван Остаде (1610–1685) характерны черты добродушного юмора. Сатира и мораль составляют содержание картин демократического бытописателя Яна Стена (1626–1679). Стремление к синтезу разных явлений жизни присутствует в творчестве Питера дэ Хоха (1629–1683), Кареля Фабрициуса (1622–1654), Эмануеля дэ Витэ (1617–1692).

Наибольших высот своего развития бытовой жанр достигает в творчестве **Яна Вермера Дэльфтского** (1632–1675). В его становлении важную роль сыграли утрехтские караваджисты, у которых он научился эффектному боковому освещению. Но вскоре он отказывается от подражания иллюзионистским приемам и создает свою собственную живописную манеру. Тематика его работ традиционна для голландцев, это молодые женщины за чтением письма или ремеслом, живописец у мольберта, беседа ковалера с дамой («Девушка с письмом», «Служанка с кувшином молока» и др.). Художник изображает одну или несколько фигур в интерьере, залитом ярким светом с богатыми переходами серебристых тонов и насыщенным рефлексами. Его картины написаны мельчайшими светящимися красочными мазочками, которые вместе придают интенсивность и чистоту живописи. Свет у него становится носителем духовного начала, преобразующего материальный мир, наполняющего его возвышенной поэзией. В отличие от теплого света темных рембрандтовских картин холодный дневной свет Вермера заливает интерьер всей комнаты, четко моделируя объемы предметов, выявляя фактуру поверхности. Художник умер в сорок три года, оставив после себя более сорока картин, которые по-настоящему были оценены только в XIX веке.

В художественной культуре Голландии XVII века формируется творчество гениального художника **Рембрандта Харменса ван Рейна** (1606–1669). Он родился в университетском городе Лейдене в семье мельника. У художников из Утрехта Рембрандт научился приемам караваджизма, но его светотень уже в ранний период отличалась более глубокой одухотворенностью. Некоторое время Рембрандт учился в университете, который бросил ради карьеры художника. Первые успехи в живописи привели художника в Амстердам, где он быстро стал известным портретистом, женился на богатой невесте, увлекся коллекционированием. Творчество художника делится на два периода: первоначально художник успешно осваивает реалистическую традицию голландской живописи, затем уходит в область самостоятельных экспериментов и религиозных тем.

Слава и успех сопутствовали ему на первом этапе творчества. Наиболее известная работа этого времени «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632), где все участники сцены подчинены Тульпу, фигура которого выделяется свободным жестом рук. В его религиозных работах и портретах этого времени заметно увлечение героико-драматическими образами, внешними эффектами, экзотическими одеждами, эффектами светотени («Жертвоприношение Авраама», 1635; «Автопортрет с Саскией на коленях», 1636). Однако постепенно Рембрандт начинает использовать заказанные ему работы для углубления своих творческих поисков («Ночной дозор», 1642), и это отталкивает от него заказчиков. После смерти жены в 1642 году художник обращается к живописанию духовной жизни человека, лишается заказов, разоряется.

С 1650 года его живопись наполняется религиозно-философскими размышлениями и экспериментами с выразительными возможностями краски и света. Работая над религиозными сюжетами, художник игнорирует все существовавшие иконографические предписания и руководствуется только текстом Священного Писания, как это было характерно для протестантизма. На его религиозные убеждения оказали большое воздействие мессианские учения еврейских общин, которые он посещал в Амстердаме. Образ Христа («Христос в Эммаусе», 1648) художник трактует как посланника любви и всепрощения, что заметно отличается от суровости кальвинизма, приверженного к правосудию, а не к милосердию Бога. Непосредственное, личностное обращение к тексту Священного Писания оказалось плодотворным для художника, жаждущего Бога, его живопись стала примером наиболее глубокого выявления религиозности в искусстве («Святое семейство», 1645; офорт «Христос, исцеляющий больных», 1649; «Ассур, Аман и Эсфирь», 1660; «Возвращение блудного сына»,1668).

В живописи Рембрандта почти нет ярких цветов, его библейские сюжеты погружены в сумеречную атмосферу коричневатых тонов, в которых мерцает светоносная материя. Своеобразие имеет и фактура полотна, кисть Рембрандта словно замешивает пастозное тесто, из которого медленно начинает проступать светящийся образ.

Репозиторий БГУ

Реализм в искусстве Европы XVIII века наиболее полно выразился в раскрытии образа человека, ее индивидуального самосознания, в изображении борьбы за эмансипацию личности. Это определило обращение к темам обыденной жизни частного человека. Углубился интерес к неповторимому и характерному, к тонкому психологическому анализу.

3.7. Слово **«рококо»** появилось в мастерских французских мебельщиков второй половины XVIII века, им определяли волнообразные формы и резные украшения мебели эпохи Людовика XV, напоминающие извилины раковины. Расцвет стиля Людовика XV приходится на 1735–1750 годы. Это утонченное искусство аристократии, стремящейся к наслаждению, к чувственным радостям. Вместе с тем в нем присутствует игривость, насмешливость и остроумие, ставшие нормой жизни элиты общества. В это время двери салонов открываются для интеллектуалов, приносивших передовые идеи в светскую среду, быстро воспринимавшую идеи эпикурейства и вольнодумства.

После смерти Людовика XIV жизнь в Версале почти замерла, юный Людовик XV перебрался в Тюильри. В Париже аристократия и разбогатевшая буржуазия строят множество новых жилых особняков – отелей, окруженных садом. Вместо парадных дворцовых анфилад внутреннее пространство делится на компактные и удобные для жизни комнаты (спальня, вестибюль, гостинная, столовая), отвечающие естественным потребностям человека. На первом этаже размещались гостинные, предназначенные для официального приема гостей. На втором – более уютные и интимные комнаты.

В их интерьерах на смену тяжелым колоннам и монументальным полотнам приходят легкие панели с золоченными бордюрами и зеркала, приобретающие все более прихотливые формы рокайля. Мотив гротеска перерабатывается в новый тип орнамента – арабеск, с его невиданным разнообразием асимметричного рисунка и воздушной легкостью. Становлению нового стиля более других способствовал архитектор Жермен Бофран (1667–1754), создавший интерьеры в Отель-де-Субиз в Париже. Популярная овальная форма залов своими криволинейными очертаниями уничтожает конкретную определенность стены, а система декораций лишает их материальности. Грани и переходы от стены к потолку закругляются. Невысокий рельеф растительного лепного орнамента то выступает из стен, то как бы растекается по ее поверхности. Асимметричные завитки разветвляются, то расширяясь, то вытягиваясь в узкие полосы. Повсюду разбросаны мотивы масок, цветов, раковин.

Во французской архитектуре эстетика рококо проявилась скромно. Примером могут быть только постройки Жермена Бофран и его ученика Эре де Корни, работавших для отца королевы, свергнутого с польского престола Станислава Лещинского, которому было пожаловано Лотарингское герцогство. Дворцовый комплекс герцога в Нанси не сохранился, но городской центр Нанси с площадью неправильной овальной формы дает пример городской планировки эпохи рококо.

Живопись превращается из придворного искусства в искусство аристократического общества, что сказывается на стилистике и поэтике. Круг художников расширяется, но большинство из них интересуют не художественные искания, а конъюнктура художественного рынка и секреты торговли. Художник стремится отвечать вкусам своих заказчиков, создавая профессионально грамотные, но порой безличные работы. Декоративные композиции писались эффектно и празднично, с учетом их последующей развески в утонченном интерьере. Чаще всего живопись размещалась в комнатах над дверными проемами в рамах причудливо изогнутых форм.

Становлению стиля рококо в живописи предшествовало творчество **Антуана Ватто** (1684–1721). В историю он вошел как создатель особого жанра – «галантных празднеств», где жизнь светского общества и любовные сюжеты изображались с необычайной поэтической глубиной и тонкой иронией.

Ватто родился в Валансьене, где учился у местного живописца. В 1702 году он приходит пешком в Париж в надежде продолжить свое художественное образование. Учится у живописца Клода Жило и мастера декоративной живописи и гравера Клода Одрана. Благодаря последнему, бывшему хранителем картинной галереи Люксембургского дворца, Ватто познакомился с живописью Рубенса. На его становление также оказали влияние такие мастера колорита, как Тициан и Веронезе.

В ранних жанровых картинах на тему войны и жизни разоренного войной Валансьена («Рекруты», «Тягости войны», «Бивуак») художник изображает своих героев на фоне прекрасных пейзажей, составляющих эмоциональную среду картинного образа. В композиции «Савояр» странствующий деревенский мальчик с волынкой и ящиком с сурком написан с необычной теплотой и добродушием, чему вторит осенний пейзаж с желтеющим лугом и деревушкой. В картине «Рекруты», мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов своих персонажей, Ватто достигает впечатления чарующего музыкального ритма, ощущения текучего движения.

К концу жизни Ватто достигает успеха, ему покровительствуют меценаты и знатоки искусства. Он становится художником любовных сцен и празднеств аристократии, а также часто обращается к изображению жизни театральных актеров. В его работах персонажи итальянской комедии дель арте и герои театра Комеди Франсез предстают на фоне осенних пейзажей садов и парков. Воздушная атмосфера его картин насыщена серебристым сиянием. Колорит Ватто строится на тонких и нежных нюансах тонов, его привлекают блеклые краски, благодаря которым он достигал впечатления хрупкости и утонченности всего изображаемого.

В 1717 году он был принят в Академию как живописец «галантных празднеств» – жанра, ранее не существовавшего и специально введенного в число признанных Академией жанров живописи в связи с вступлением Ватто. Художник представил на конкурс картину «Отплытие на остров Цитеру», которая считается одной из лучших его работ. На ней изображены окруженные летающими амурами пары влюбленных, которые спускаются с холмов и направляются к лодкам, чтобы отправиться на остров любви. Цитера, или Кифера, в древности был центром финикийского культа богини любви Астарты, а с VI века до н.э. – Афродиты. В XVIII веке образ Киферы стал символом земного рая, счастливой страной всех влюбленных. В картине присутствует двойственность: композиция раскрывается с двух сторон, одни пары движутся к кораблю, готовому отплыть, другие с нежными объятиями возвращаются с острова. Главное движение начинается справа, у гермы Венеры, где кавалеры всячески упрашивают дам двинуться в путь. На гравюрах XVIII века, воспроизводящих эту картину, Ватто конкретизировал сюжет в надписи: «На остров Киферу (Цитеру) отправляются влюбленными, а возвращаются супругами». Пейзаж в этой работе Ватто также проникнут лиризмом и связан единым настроением с фигурами.

На последней своей работе «Вывеска для антикварной лавки Жерсена», написанной незадолго до смерти, художник создает одно из поэтичных выражений утонченного стиля жизни Франции XVIII века. На ней он изобразил лавку, знатных посетителей, рассматривающих картины, продавцов и слуг, упаковывающих в ящик купленный портрет. Обстановка лавки, изысканные манеры посетителей, внимание, с каким изучают любители в лорнет каждый кусок поверхности картины – все это воплощено в «Лавке Жерсена» с блестящим мастерством.

Репозиторий ВГУ

Главными продолжателями галантного жанра после Ватто были два его последователя: **Жан Батист Патер** (1695–1736) и **Никола Ланкре** (1690–1743), которые также стремились насытить воздушную атмосферу своих композиций серебристым сиянием. Никола Ланкре был более разнообразным и реалистичным художником, превращая галантные жанры в бытовые сцены.

В исторической живописи возвышенные темы уступают место мифологическим композициям с обнаженными фигурами изнеженных персонажей. В творчестве **Шарля Натуара** (1700–177) и **Франсуа Буше** (1703–1770) исторический и мифологический жанр превращается в галантный с характерными для него декоративным началом, изнеженной грацией и легкостью сюжета.

Франсуа Буше был любимым художником мадам де Помпадур, фаворитки Людовика XV. В историю искусства он вошел как талантливый декоратор и мастер импровизации. Будучи директором Академии, Буше исполнял декоративные панно для интерьеров, картины для шпалер, возглавлял ткацкие мануфактуры, создавал декорации и костюмы для Парижской оперы, оформлял книги. В своих живописных работах Буше обращался к мифологии, аллегории и пасторали. Героями его картин были кокетливые нимфы, шаловливые амуры, любовники пасторальных сюжетов. Художник с легкостью передавал грациозные движения манерных героев, блестяще владел ракурсами, живописно воспроизводил все оттенки обнаженного тела. Эрмитажные картины «Туалет Венеры», «Пастушеская сцена» построены на волнообразном ритме, исполнены иронией, в ней царит игривая атмосфера и безмятежность аристократической культуры. Лирическое дарование Буше проявилось в его декоративных пейзажах сельской природы, с камерными мотивами полуразрушенных мельниц и хижин.

Большую популярность получили сцены охоты – любимого светского развлечения. Особенно большим спросом пользовались картины **Франсуа Депорта** (1661–1743) и Жана-Батиста Удри (1685–1743). В моду входят мифологизированные портреты, где модели предстояли в пышных костюмах и с многочисленными аксессуарами, раскрывающими аллегорический подтекст. Самыми успешными художниками этого направления были Луи Токе (1696–1772) и Карл Ванлоо (1705–1765), изображавшие знатных парижанок богинями и нимфами.

Художником, с наибольшей полнотой воплотившим в своем творчестве идеалы и формы стиля рококо, был **Жан-Оноре Фрагонар** (1732–1806). Он был учеником Буше и Шардена, изучал в Италии венецианскую школу, где перенял осветленную палитру Тьеполо, многому научился у северных мастеров: Франса Хальса, Рубенса и Рейсдаля. Его произведения полны жизнеутверждающего гедонизма и живостью наблюдений реальной жизни. С самого начала обратившись к галантному жанру, Фрагонар стал автором известных эротических композиций в искусстве XVIII века: «Качели», «Поцелуй украдкой», «Игра в жмурки», «Желанное мгновение» и др. В них тот же набор буколически-галантных, театрализованных персонажей эпохи рококо: прекрасные садовницы, пастушки, купидоны, аллегорические фигуры, олицетворяющие искусства или времена суток, Венеры и Дианы.

Фрагонар – мастер мимолетного наброска с натуры, художник яркого непосредственного видения. Божества в его искусстве хоть и сохраняют порой мифологическую окраску, в целом превращаются в обитателей современных художнику будуаров и парков. При этом характер персонажей и ситуаций становится подчеркнуто легким, игривым и фривольным. Амур похищает у молодой девушки рубашку («Похищение рубашки»), девушка спит в окружении лукавых амуров («Огонь и порох») или играет в постели с собачкой («Жимблет»). Одна из самых известных фрагонаровских картин – «Счастливые возможности качелей» – возникла по прихоти заказчика, захотевшего, чтобы его возлюбленную изобразили так, чтобы зрителю были видны ее ножки.

В портретах Фрагонар стремился запечатлеть творческую импульсивность, душевную взволнованность, страстность переживаний своих моделей, при этом не осуществляя психологического анализа модели. Фрагонар трансформировал элементы экспрессивного стиля Франса Хальса в соответствии с собственной обобщенно-декоративной живописной концепцией. Он писал многочисленные портреты актрис итальянского театра в Париже, предназначенные для украшения салонов. Их названия говорят об обобщенном, зачастую аллегорическом оттенке образов – «Пение», «Музыка», «Чтение», «Вдохновение», «Воспоминание». В соответствии со вкусами времени художник любил одевать своих героев в полуфантастические костюмы, образуя утонченные колористические гармонии.

В 70-е годы Фрагонар увлекается идеями Руссо и Дидро, и в его творчестве находят отражение некоторые аспекты идеологии Просвещения с его призывом к естественности и близости природе. В «Портрете Дидро» он запечатлел философа в мгновение внутреннего озарения, оторвавшегося от чтения, с устремленным вдаль вдохновенным взглядом. Экспрессивная роль света, динамика композиционного и живописного решения рождают впечатление изменчивости натуры.

3.8. В XVII–XVIII веках в Европе было широко распространено увлечение культурой Востока и особенно Китая, что способствовало формированию особой ориенталистской концепции, условно определяемой как **стиль шинуазри.**

В течение XVII и XVIII веков в Европе появилось много китайских книг, которые были переведены на европейские языки. Среди них – древнейшая «Книга Перемен» (И-цзин) и «Книга Песен» (Ши-цзин). В библиотеке Людовика XIV было около 280 томов китайских книг в том числе две многотомные иллюстрированные энциклопедии. Король-солнце был самым влиятельным патроном «1e gout chinois». На балах и маскарадах он любил появляться в костюмах в «восточном стиле». Из Франции эта мода распространилась по всей Европе, затронув самые широкие демократические круги общества. В традиционном венецианском карнавале участвовали гондолы, украшенные в китайском стиле. В Париже появилось несколько «китайских» кафе. В 1692 году в театре Итальянской комедии шла пьеса «Китайцы». Была написана музыкальная версия «Китайского сироты» Вольтера, а «Турандот» Гоцци по сей день является одним из ярких сценических воплощений европейского ориентализма.

Если иезуиты на рубеже XVI и XVII веков обратились к Востоку как объекту миссионерской деятельности и распространения христианской веры, то в XVIII столетии Восток стал темой для размышлений и утопических представлений многих выдающихся европейских философов. Лейбниц называл Конфуция «царем философов», и свою систему универсальной натурфилософии он изложил впервые в 1697 году в «Novissimo Sinica». Он призывал к более тесным контактам с Китаем и даже основал в Берлине специальное научное общество для «открытия Китая и взаимного обмена культурой между Китаем и Европой».

В философской мысли Вольтера Китай представлен как царство разума, как осуществление просвещенного государства и просвещенной морали, в основе которой лежит учение Конфуция. С рассуждений о Китае начинался первоначальный вариант знаменитого труда Вольтера «Опыт о нравах и духе народов и о главных исторических событиях». Его пьеса «Китайский сирота», написанная на основе сочинения китайского автора в переводе одного из миссионеров, была поставлена в 1755 году в «Комеди Франсез». В художественной форме Вольтер создал образ идеального Китая, умозрительно противопоставленного Западу как миру пред-

Репозиторий БГУКИ

рассудков, суеверий и нетерпимости. Большой интерес к Востоку проявлял Гете, впервые выдвинувший идею грядущей «эпохи мировой литературы», синтеза культур Запада и Востока. Вслед за «Западно-восточным диваном» он написал два цикла стихотворений – «Китайское» и «Китайско-немецкие времена года и дня».

Для большинства европейцев Восток был интересен своей экзотикой, причем культуры Китая и Японии, а также Индии и арабских стран были привлекательны в равной степени, и воспринимались не дифференцировано. Первоначально восточные изделия использовались как отдельные предметы для украшения комнат, но уже во второй половине XVII века они включаются в европейскую художественную систему, образуя декоративные ансамбли, где все подчинено целому, единой организующей воле.

В рамках стиля рококо возникает первая попытка эстетического переосмысления восточного искусства. В восточной орнаментике увидели возможность расширения арсенала декоративных мотивов и образов. В качестве образцов для стилизаций шинуазри художники использовали китайские и японские вышивки и ткани, лаковые изделия, фарфор, а также книги иезуитов и путешественников, снабженные гравюрами, рисунками и цветными таблицами. В Европе присутствовали и подлинные китайские картины, известно, что Людовик XIV в ответ на свои подношения китайскому императору получил в 1700 году тридцать шесть ширм и расписанные бумажные заготовки для экранов. Через три года в Версаль были привезены еще сорок пять наборов для ширм и обои с печатным узором и ручной росписью. Европейцы оценивали восточное искусство лишь с точки зрения внешних декоративных особенностей, безотносительно к его духовной сущности. Восточный живописный свиток на шелке или бумаге скорее походил в глазах европейцев на расписанную ткань или обои, не соответствуя понятию «картина».

Наиболее полное выражение стиль «шинуазри» получил во **французском искусстве**, где Восток стал олицетворением страны вечного солнца, любви и радости, неги и ленивой чувственности. Ведущие французские живописцы часто использовали восточные сюжеты и мотивы в своем творчестве. А. Ватто написал тридцать декоративных панно для «кабинета короля» в Шато де ля Мюэтт (1708). Многие картины Ф. Буше выполнены в стиле шинуазри, в особенности серия картонов для ткацкой мануфактуры в Бовэ (1742). Их цветовая гамма, типы персонажей принадлежат всецело миру рококо и лишь отдельные детали и костюмы – Востоку, как его понимали в то время. Наиболее известным во всей Европе художником шинуазри был Ж. Пиллеман. Он работал не только в Париже, но и в Лондоне, Лиссабоне, Мадриде, Вене, Варшаве, что способствовало распространению этого стиля.

Наиболее распространенными были фарфоровые изделия из Китая и Японии. Роспись на них многократно копировалась в европейской керамике и стимулировала фантазию живописцев рококо. С XVII века печи Цзиндэчжэня, крупного центра фарфорового производства в Китае, начали выпуск экспортных изделий, сюжеты и декор которых были рассчитаны на европейский вкус. По заказам иезуитов исполнялись росписи на религиозные сюжеты, например, тарелки с изображением Голгофы и крещения Христа в коллекции Государственного Эрмитажа. Выпускались также изделия с геральдическими мотивами и мифологическими, скопированными с европейских гравюр и рисунков, а также с галантными сценами. О распространении восточного фарфора как модного раритета свидетельствуют его изображения на голландских натюрмортах XVII века, например В. Калфа, Б. ван дер Меера и других.

С распространением моды на питье чая потребовалось большое количество фарфора для употребления в быту. Дрезденский курфюрст Август Сильный, увлеченный Востоком и будучи подвержен «фарфоровой мании», собрал в своем дворце шестьдесят тысяч произведений из Китая и Японии и в конце XVII века поручил двоим алхимикам разгадать секрет настоящего фарфора. В 1709 году И. Беттгер в Мейсене получил белую фарфоровую массу, и через несколько лет начался выпуск изделий, прославивших и обогативших Саксонию. По замыслу Августа, его мануфактура должна была копировать восточные образцы, что первоначально и делалось, но позднее мейсенская продукция в стиле рококо и шинуазри наводнила Европу и в свою очередь вызвала многочисленные подражания.

Начавшиеся с точного воспроизведения подлинных вещей европейские имитации постепенно становились все более вольными вариациями на восточные темы, нередко сохраняя лишь отдельные иконографические элементы шинуазри и рассчитанные уже только на европейское восприятие. Обилие подлинных произведений и имитаций, часто не отличавшихся от подлинников, повлияло на само отношение к фарфору. Его стали употреблять в качестве декора интерьеров. Европу захватила мода на так называемые фарфоровые кабинеты, где вазы, тарелки, чаши уже не рассматривались по отдельности, но образовывали орнаментальный узор на стенах. Есть предположение, что прообразами фарфоровых кабинетов были каминные полки с китайскими вазами, появившиеся в Голландии еще в первой половине XVII века. Там же появились и первые фарфоровые кабинеты.

Для больших коллекций восточных изделий стали строить специальные «китайские» и «японские» дворцы и павильоны. Самым знаменитым сооружением в «восточном стиле» был так называемый фарфоровый Трианон, построенный в Версале в 1670 году и разобранный в 1687 году для строительства нового Большого Трианона Ардуэн-Мансара. Это был садовый павильон в стиле французского классицизма с фаянсовыми пластинами в качестве декора фасада.

Параллельно с модой на фарфоровые кабинеты существовала мода на лаковые кабинеты, основу которых составляли произведения японских мастеров. Лаковые шкафчики, шкатулки, сундучки, обычно наполненные более мелкими предметами, пользовались в Европе большим спросом. В то время как фарфор, независимо от его происхождения и места производства, стали в Европе называть «чайна», так и лаковые изделия получили наименование «япан». В XVII и XVIII веках этим термином наряду с подлинными вещами обозначали любую роспись золотом на черном фоне, будь то изделия из дерева, металла, папье-маше или даже керамики. Изготовление в таком стиле коробочек, лотков, тарелок, пуговиц стало развлечением молодых дам из хороших семейств. Называлось это «япанинг», чему посвящались специальные руководства, издаваемые для дам со второй половины XVII века.

Восточная лаковая мебель и бытовые предметы ввозились в Европу с конца XVI века, когда еще Япония не была закрыта для экономического обмена с Западом. Производство лаковых изделий началось еще в древний период и достигло высокого совершенства в X–XII веках. Сложный и трудоемкий процесс приготовления специального состава из сока лакового дерева был лишь начальной стадией изготовления предметов, основой которых могло быть дерево, металл, кожа и другие материалы. Они многократно покрывались лаком, а затем их шлифовали и полировали. Для декора применялась инкрустация перламутром, тончайшими пластинками золота и серебра, роспись золотой и серебряной пудрой (или их смесью), а также легкий рельефный узор из золотой пудры. В Европе стали изготовлять не только черные и красные лаки, наиболее характерные для Востока, но и зеленые, желтые и белые. Известны случаи, когда в Китай посылали европейскую мебель для покрытия лаком и роспись тамошними ремесленниками.

Репозиторий БГУКИ

Характерно, что все «японские дворцы» и «китайские павильоны», появившиеся в XVIII веке, были окружены не регулярными садами в стиле барокко с их симметричным построением и геометризированными формами зелени, но свободно расположенными деревьями, кустарниками, открытыми лужайками, что ознаменовало новый этап в понимании взаимоотношений архитектуры и природы. Это означало появление пейзажного парка. Обычно при сравнении пейзажного парка с регулярным, отмеченным рациональностью геометрического плана, предсказуемостью впечатлений, подчеркиваются противоположные свойства – асимметрия, свободное расположение растений, естественная «неправильность» очертаний водоемов. С восточными идеями связаны его структурные особенности и важнейшая из них – «открытость» формы, когда сад может быть продолжен, может почти незаметно сливаться с «дикой» природой. Иначе говоря, предполагается органичность структуры, возможность роста, продолжения, развития, принципиальная незаконченность сада как произведения искусства. При этом для художника оказывались существенными не сами элементы, из которых он строил сад, будь то деревья, кустарники, пруды или беседки, павильоны, мостики, гроты, но их связи между собой, гармоническое равновесие, а не повторяемость и подобие. Такие свойства сада создавали и новые отношения между человеком и природой, когда логика, разум, долженствование отступали на второй план перед эмоциональностью восприятия красоты, удивления по поводу неожиданно открывающегося вида, разнообразия картин в разное время года и дня.

§ 4. ***4.1.*** Отдельные **романтические течения** начинают развиваться в культуре Европы во второй половине XVIII века. Как целостное идейное художественное направление, характеризующее мировоззрение и культуру эпохи, романтизм утверждается в конце XVIII – начале XIX веков. Хронологические рамки романтизма в каждой стране определяются спецификой ее исторического развития.

На рубеже XVIII и XIX веков кардинально изменяется социальная структура общества европейских стран. В 1760-х годах происходит промышленная революция в Англии, и в первой половине следующего столетия она распространяется в других странах Европы. Политическую борьбу и динамику развития романтизма определила Великая французская революция 1789–1793 годов, которая провозгласила равноправие сословий, свободу личности, независимость народов и либерально-демократические ценности. Наполеоновские войны и национально-освободительные движения народов Европы активизировали процессы формирования и распространения нового антимонархического и антисословного мировоззрения. Постепенно были ликвидированы феодальные отношения средневекового характера.

В эту динамичную эпоху меняется устройство европейских государств, формируются новые институты власти и межгосударственные отношения, изменяются классовые отношения. Аристократия, утратив сословные привилегии, оттесняется от власти набирающей силу буржуазией, но остается носителем высокой духовной культуры, что заставляет новую буржуазную элиту идти на политические компромиссы и проведение реставрационных процессов. Растет пролетариат, который подвергает критике ценности буржуазного миропорядка. Новые буржуазные нормы, которые утвердились после революции, не соответствовали идеалам подготовивших ее деятелей эпохи Просвещения, а также и представителей новых течений.

Национально-освободительные движения в Европе и Америке, образование Северо-американских штатов выявили кризис европоцентризма как системы идеологии и политики. Индустриальный способ производства и буржуазный тип общества стал перерастать в мировую систему. Развитие колониальных отношений европейских стран и стран Востока актуализировало проблему диалога культур. Придя к власти, буржуазия утверждает свои ценности, главными из которых являются чувство собственности и культ денег. Собственность приобретает особое качество, становится мерилом подлинности человека. Формируется ментальность буржуа, которая отражает мир в денежных категориях, все в мире приобретает характер товарно-денежных отношений. Если аристократическая дворянская культура, потребляя материальные блага, стремилась не считать свои расходы и не ставить на первое место финансовые интересы, то буржуазия все переводит на деньги, учитывая рыночную ценность любого предмета и явления. Промышленная революция углубила острые противоречия цивилизации.

Новые индустриальные технологии способствовали формированию специализированных форм деятельности человека, что приводило к оторванности его от прямого участия во всех социальных и экономических процессах, формировало «частичного» человека, лишало его универсальности. Эту проблему глубоко раскрыли немецкие романтики. В сочинении «О философии. Доротее» Фридрих Шлегель рассматривает проблему односторонности развития человеческих способностей. В буржуазном обществе вследствие общественного разделения труда мужчина обречен на то, чтобы вести «бюргерский» (общественный) образ жизни, а женщина замыкается в узких интересах домашнего очага, что одинаково пагубно для развития личности, отдаляет ее от идеала гуманности, требовавшего всестороннего развития человека. Погружение в монотонную и бездуховную повседневность, наполненную практицизмом и расчетом, приводило человека к утрате чувства свободы и единства с миром, искажало природу человека. Старые нерешенные проблемы в комплексе с проявившимися новыми противоречиями определили сложную обстановку в обществе и культуре, что нашло выражение в искусстве и литературе.

Потеря чувства универсальности человеком проявилась прежде всего в новых отношениях в системе «человек–природа». До середины XVIII века человек жил с ощущением своего неразрывного родства с окружающим миром. Основа мироздания в Просвещении покоилась на гармонии природы и разума, но это согласие вскоре исчезает. Антропоцентрическая система мировосприятия замещается новым пониманием порядка. Перед человеком открывается бесконечность Вселенной, он осознает свою зависимость от стихийных могучих сил природы, от внешнего мира, не подвластного его воли. Человек осознает себя частью природы и свою беззащитность перед стихиями природы. Художественное выражение отношения человека к природе всегда являлось составной частью его творчества, с особой остротой это проявилось в эпоху предромантизма и романтизма. Идея движения и изменчивость мира стали основой в построении художественного образа. Проектируя здания в виде шара, отрывая объемы от земли, архитекторы придавали им неустойчивое равновесие, как бы стремясь избавить постройки от силы земного притяжения и создавая романтическое настроение.

Отказ от антропоцентрической картины мира стал также результатом развития естественных наук и философии. Человек убеждался, что все в мире относительно, все явления подвижны и изменяемы. Важной научной категорией стало «движение», которое было всесторонне осмыслено в культуре романтиками. Новое понимание мироздания, перенесенное в художественное творчество, показало, что в искусстве существуют не только законы гармонии, порядка, симметрии и нормативности, но и, по словам И. Канта, «свободная игра нашей способности воображения», которая позволяет выразить в творчестве противоречивую природу отдельной личности.

Репозиторий БГУ

Распад идейного единства мира обусловил и «двоемирие» человека. Претерпевают изменения понятия «подражания природе» и «прекрасного». Если для классицистов существует только одна правда, только одна красота, то у романтиков «прекрасное» превратилось в исторически обусловленный идеал, в постоянное движение и развитие, в стремление к идеалу. На смену идеи подражания природе приходит принцип универсальности в передаче всех противоречий в мире и человеке. Новая концепция природы требовала показа и осмысления неустойчивости и переменчивости окружающего, часто имеющего трагический характер.

Дискуссии в области культуры и искусства зачастую становились элементами политической и социальной борьбы. Искусство приняло на себя важные общественные функции, оно определяло характер эпохи и формировало новый тип личности. Дух романтизма проступает в социальных программах и героических действиях революционеров XIX века. Политика и романтизм влияли друг на друга, многие политические трактаты демонстрируют романтические идеалы свободы. Романтизм был не только художественным направлением или стилем, а и системой ценностей общественной жизни XIX века, моделью общественного поведения, в котором любовь к народу и родине всегда были выше какого-либо расчета.

По словам **Ф. Шлегеля** «тотальная революция» конца XVIII века «совершенно изменила форму европейского мира» и дала толчок для «важнейшей революции эстетической культуры». Новая художественная культура, пришедшая на смену классической, оказалась прямо противоположной ей в своих эстетических основаниях и осмыслялась как разрыв с традицией. Романтизм возник в период переоценки общественных ценностей и сформировался в результате поиска места человека в меняющемся мире, в новой культурно-духовной ситуации, в научно-техническом прогрессе. Разочарование в просветительских идеях разумного переустройства общества, смена феодального общества буржуазным и неприятие его ценностей стало основой для развития новых антикапиталистических и антибуржуазных настроений в обществе и комплекса проблем, определивших развитие романтизма.

4.2. **Предромантизм** формируется в русле просветительской идеологии и связан с глубокими сдвигами мировоззренческого характера, возникновением новой концепции мира и роли человека в нем.

В эпоху предромантизма были опубликованы наиболее зрелые просвещенческие теоретические работы и одновременно зарождались течения романтизма. Показательным фактом является то, что призыв Жан-Жака Руссо (1712–1778) к возврату к природе совпал во времени с выходом в свет «Проспекта» Энциклопедии, в котором восхвалялся расцвет цивилизации, основанной на могуществе человеческого разума. Эти публикации определили два основных полюса в мировоззрении Просвещения: разум и чувство, которые обуславливали взаимодействие всех явлений в культуре эпохи. Появление около 1750 года «Большой французской энциклопедии» рассматривается как высшее достижение и одновременно завершение культурной эпохи.

Век философов постепенно сменяет век поэтов. Общество утрачивает иллюзии в ясное рациональное устройство мира перед лицом конкретной реальности. Современность убеждала, что низвергая феодальные порядки тяжело добиться социальной гармонии, что с разрешением старых социальных конфликтов порождаются новые. Действительность предстает как нечто чрезвычайно сложное и непостижимое перед разумом. В системе мировосприятия выдвигаются элементы агностицизма и иррационального (фантастика, религия, мистицизм). В искусстве отмечен живой интерес к национальному своеобразию, обращение к фольклору и истокам национальной истории. Место поэтики нормативной заменяет поэтика релятивная. Концепция искусства, заданного теорией, сменяется концепцией искусства саморазвивающегося, создаваемого гением художника, поэта. Вместо продуманности в творчестве ценится спонтанность, вместо подражания образцам – оригинальность. Интерес к античности постепенно заменяется вниманием к средневековью и готике. Космополитические, универсалистские тенденции уступают место поиску национальных традиций.

Предромантизм лишен единого стилистического русла: одновременно сосуществуют классицизм, сентиментализм, рококо и элементы романтизма. В их взаимопроникновении раскрывается особенность мировоззрения эпохи и те предромантические течения, которые знаменовали разрыв с предыдущей традицией. Отсутствие в предромантизме единого стилистического русла характерно для генезиса, для начальной фазы чего-то нового. Предромантизм – это зарождение, формирование и количественное нарастание отдельных элементов, их своего рода механическая сумма. Романтизм – их интеграция, которая приводит к появлению качественно иной суммы, чьи составляющие элементы – внутренне взаимосвязанные и взаимообусловленные – функционировали уже как единая система.

В Германии параллельно с развитием идей просветительского классицизма возникло направление, обращенное к средневековым традициям и народной культуре. Это прежде всего было сформулировано представителями демократического движения «Бури и натиска», которое началось в 1763 году. Идеологом движения был Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803), осуществивший критику теории Просвещения в области исторического знания. Гердер отказался от трактовки исторического процесса как прямолинейного, обусловленного неизменяемой и всеобщей человеческой природой. Он противопоставил этому пониманию идею «исторической индивидуальности» и доказал относительность классицистических ценностей, определил принципы исторического подхода к вопросам искусства. Он не разделял увлечение Лессинга искусством Древней Греции и утверждал, что его рациональные свойства отражают лишь определенный этап в развитии общества. Философ впервые поставил вопрос о роли народа как носителя национального вкуса и о его участии в создании национальной культуры.

В позднем Просвещении обостряется вопрос о соотношении природы и красоты, человека и общества. В теориях И.Г. Гердера и Ж.Ж. Руссо содержатся требования подчинить высшей логике природы общественную и частную жизнь человека, его культуру. Одновременно с «Рассуждениями…» Ж.Ж. Руссо в Амстердаме в 1755 году вышла в свет менее известная книга Морелли «Кодекс природы…», в которой автор предвосхищает социальную критику романтиков буржуазного общества. Морелли утверждал, что существовавший на протяжении веков человек природы был полон доброжелательности к ближнему, имел равновесие ума и сердца, представлял собой «высокоморальный общественный тип». Появление же частной собственности изменило и развратило «природного человека», вызвав у него желание «господствовать над природой». Было нарушено равновесие между природой и общественной жизнью человека. Теория Морелли и руссоизм отразили стремление человека предромантизма отказаться от рассудочных установок в руководстве своей жизнедеятельности.

Наиболее ярко предромантизм раскрылся в культуре Англии, где буржуазная революция произошла еще в XVII веке. Разочарования в ее итогах и социально-экономические издержки промышленного переворота XVIII века стали катализатором ранних романтических настроений в обществе. Здесь своеобразие эпохи наиболее полно раскрылось в искусстве пейзажного парка. На его формирование оказал влияние культ естественных чувств и природы эстетики сентиментализма. Сказалось также и влияние господствовавшего в Англии политического либерализма, откуда была заимствована идея свободной личности и сопоставлена с идеей

свободной природы. Не последнюю роль сыграло ориенталистское увлечение культурой Востока и китайским парком «шараваджи», нерегулярно аранжированного, «природного».

В протестантской ментальности англичан были сильны пуританские идеалы целесообразности и пользы искусства, что сказалось на широком распространении садово-паркового искусства. Еще в первой половине XVIII века в английской архитектуре утверждается рациональная форма палладианских вилл и художественная асимметрия естественных парков. Во второй половине XVIII века возникло убеждение, что парковое искусство является искусством более важным, чем архитектура и живопись. Томас Вэтли в работе «Обозрение современного садоводства» (1770) подчеркивал превосходство ландшафтных садов над ландшафтной живописью, так как они существуют в трехмерном пространстве, создающем возможности для передвижения и смены впечатлений.

В литературе середины XVIII века парк рассматривается как сумма сменяющихся картин. Живописность, ранее понимаемая как «образность и картинность», стала в системе эстетических представлений собирательным понятием, означающим разнообразие. Ландшафтные парки, живопись и музыка воспринимаются как три близкие искусства, где идея разнообразия проявляет себя более полно. В системе эстетических категорий «живописное» становится равноправным с «возвышенным» и «прекрасным», что приводит к отклонению от классицистического идеала.

С утверждением пейзажного парка стало разрабатываться «учение о характере». Каждая часть парка должна выражать какую-то определенную черту: величие, меланхолию, веселость. Т. Вэтли устанавливает четыре типа пейзажной композиции: парк, сад, усадьба и аллея для конных прогулок, с которой открываются красивые виды. Каждый тип композиции должен иметь свою характерную особенность, парк должен выражать великолепие, сад – элегантность, усадьба – простоту, а аллея должна представлять различные удовольствия. Парковые сооружения были призваны усилить «силу выражения», подчеркнуть «характер» парка. Для этого допускалось применение и античной и готической архитектуры, что приводило к утрате классицистической нормативности, к переносу акцентов на настроение, ассоциации и эффекты.

Учение о характере разрабатывалось в архитектурной теории и стало основой для осмысления стилеобразующих процессов в эстетической мысли. **Г.В.Ф. Гегель** (1770–1831), придерживающийся классицистических принципов, утверждал, что каждый стиль «представляет индивидуальность….как всеобщий, существенный характер». Он выделял «пластический и объективный» характер классицистического стиля и «романтический и субъективный» характер.

В литературе складывается образ живописной усадьбы в окружении парка с видимым вдали поселением, церковью и кладбищем. Идеалом подобного парка был «Элизиум» в романе в письмах Ж.Ж. Руссо «Юлия, или новая Элоиза» (1761), представлявший собой «сад земной роскоши», где деревья, цветы и фонтаны являются фоном для любовных сцен. Красивый сад стал в литературе выражением моральной чистоты героев, в чьих судьбах важную роль играл пейзаж. Паркам придавалось утопическое содержание «рая на земле». В парках устраивались общественные праздники. Примером может быть «праздник Луизы», который был организован под руководством И.В. фон Гете в 1778 году в Веймаре. На берегу реки Ильм был заложен живописный парк с гротами, руинами, создававшими романтическое настроение, обломками античных колонн, напоминавшими о величии классики, и готических летних домиков, выражавших идиллическую простоту. По инициативе поэта был сооружен алтарь в виде куба на шаре, символизирующего бесконечность Вселенной.

Эстетика английского предромантизма формируется под влиянием **Эдмунда Берка** (1729–1797), автора «Философского исследования происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1756). В этом трактате Берк поставил «возвышенное» выше умиротворяющего «прекрасного», включил в систему эстетических категорий «ужасное». Он утверждал, что порожденные ужасом, сильные и потрясающие впечатления являются более значительными и действенными. Под воздействием идей Берка в литературе развивается «готический роман» («роман ужасов»), где раскрываются роковые стечения обстоятельств судьбы человека, присутствуют демонические силы зла, властвующие над душами героев. Действующее в мире зло извращает чувства человека, сокрушает его разум. Действие романов происходит в средневековых замках, странах Востока, ренессансной Италии и Франции, героями являются злодеи и благородные рыцари.

Ранние романтические тенденции лежат в основе творчества таких английских поэтов и художников, как Г. Фюзели, У. Блэйк. В их творчестве превалирует эмоциональное начало, стремление предугадать загадку человеческих страстей, познать тайну мироздания. В творчестве Генри Фюзели (1741–1825) очевиден разрыв с классической традицией. В своих произведениях художник воссоздает дисгармонию бытия в фантастически чудовищных образах, переживание несет очищающий характер катарсиса. Он мастерски передает динамику телесных и духовных движений своих героев, стремясь инспирировать преобразующий потенциал искусства и посредством его изменить погрязший во тьме мир. Фюзели создает мятежный образ бунтующего Сатаны, напоминающего экспрессией своих чувств героев Микеланджело. В своих рисунках и полотнах он обращается к образам Данте, Шекспира и Мильтона, воплощая их в минуты наивысшего эмоционального напряжения.

Самым выдающимся примером нового подхода к искусству является творчество поэта, художника и мистика **Уильяма Блейка** (1757–1827), автора известного афоризма «Движение возникает из Противоположностей». Он отказался следовать нормам официального академического искусства и воплощал духовно-религиозные образы, рожденные собственным воображением. В этом заключается смысл отхода от устоявшейся традиции – в осознании художником права на самостоятельное творчество, на свободу выражения в работах своих тайных мыслей и эмоций. Современники воспринимали Блейка как чудака или сумасшедшего, он прожил полуголодную жизнь, зарабатывая средства для существования ремеслом гравера. В гравюрах для своих собственных поэм художник создает визионерские образы, навеянные библейскими текстами. Он считал, что чтение Библии, а также Гомера, Вергилия, Мильтона более занимательно и поучительно, потому как позволяет развить духовное чувствование, а не логическое мышление и разум. Художник был полностью поглощен собственными видениями, и никогда не имел потребности рисовать с натуры, что приводило к ошибкам. Подобно средневековому художнику Блейк заботился не о правильности изображения, а о верности своему внутреннему зрению.

При жизни Блейк не был известен как поэт, только спустя столетие он получил признание. В символических образах он передал настроения переходной эпохи. В поэтических сборниках «Песни невинности» и «Песни опыта» Блейк создал картины мира двух противоположных состояний человеческой души: окрыленной мечты и приземленной действительности. Автор стремится отобразить жизнь во всей ее противоречивости, контрастности и развитии. В лирико-философских поэмах «Пророческие книги» поэт предвидит время, когда на земле придет конец рабству и восторжествует гармония и красота. Творчество Блейка предшествовало бунтарской поэзии Байрона и Шелли.

Репозиторий БГУ

В эпоху предромантизма в сфере художественной культуры происходит кардинальный разрыв с предыдущей традицией. Ранее подготовка и жизнедеятельность художников была регламентирована законами корпоративного цехового сообщества и системой магнатского и шляхетского меценатства. Современная история (за исключением батальных сцен) редко изображалась в живописи до последней четверти XVIII века. Писались композиции для пропаганды и триумфа победителей, которые и были заказчиками. Целью исторической живописи как жанра в период Ренессанса и Барокко было нравоучение посредством показа великих этических примеров, но отнюдь не изображение событий, такими, какие они были. Документальную функцию чаще всего исполняли графические искусства. Гравюры были более достоверными, так как не отображали точку зрения властей, а изначально были рассчитаны на массового потребителя.

Представители иконологии в искусствоведении Эрвин Панофский и Ян Бялостоцкий отмечают существенное обновление содержания изобразительного искусства в период между 1770 и 1830 годами в связи с социальными революциями и войнами за независимость. Живопись перешла к изображению политических событий, причем стала делать это с точки зрения борцов против сил угнетения, так как эти события воспринимались простыми людьми. Исследователи выделяют **5 всеобъемлющих тем**, сформировавшихся в это время: клятва верности великому и благому делу, сплотившему группу людей; восстание или революция; триумф зла, или торжество сил реакции; вождь, потерпевший поражение, фиаско; побежденный герой; иконография политических депортаций, тюрем и ссылок.

4.3. **Романтизм** стал своеобразной реакцией на классицизм с его культом разума и рационализма. Романтики предложили совершенно иную концепцию жизни и искусства, где не было места нормам, дидактике, разумности. Исследователи выделяют две главные проблемы художественной жизни XIX века: природа с биологической жизнью человека и история с ее интеллектуальной рефлексией. Обращение к природе превозносилось в противовес растущей индустриализации, и вместе с тем в проявлении ее стихийных сил видели прообраз свободы. В полемике о подражании или не подражании природе сконцентрированы проблемы сущности и социального статуса искусства, соотношение искусства и религии.

Романтики отказались от объективных критериев и определенных норм в пользу субъективного и характерного. Все в мире осмысляется в зависимости от творческой воли автора, роль которого неизмеримо возрастает. Творческую личность стали воспринимать как носителя стихийных сил природы, универсального начала Вселенной. Романтизм был первым художественным направлением, в котором проявилось осознание творческой личности как субъекта, что определило разрыв со всей предыдущей западноевропейской традицией. Романтики продолжили разработку сформулированной в предромантизме концепции «естественного гения», для которого более значимы не образование, а талант и вкус, и залогом творческого успеха является не методическое следование образцам, а творческое озарение.

Эта проблематика была центральной в эстетике раннего романтизма, в деятельности йенских романтиков. Йена – небольшой городок в Германии с богатыми университетскими традициями. В 1790–1800 годах в Йене возник кружок немецких романтиков во главе с философами братьями Августом Шлегелем (1767–1845) и Фридрихом Шлегелем (1772–1829), а также Новалисом (Фридрихом фон Гарденбергом, 1772–1801), Людвигом Тиком (1773–1853). В доме Шлегелей собирались художники, писатели, философы. В Берлине в 1798–1800 годах они издавали литературно-художественный журнал «Атенеум», повлиявший на развитие романтизма в других странах.

В 1796 году выходит в свет книга «Сердечные излияния монаха – любителя искусств» без указания имени автора. Она была составлена из статей об искусстве молодого юриста Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798). Его романтические прозрения начинают историю немецкого романтизма, в ней он открыл средневековое немецкое искусство. Первая статья сборника – «Видение Рафаэля» – программная для всего стиля. Он создает романтическую легенду о Рафаэле, которому якобы во сне явился божественный образ Мадонны, после чего он был в состоянии его воплощать на полотне. Легенда послужила отправной точкой для романтического истолкования творчества как процесса религиозно-художественного наития, божественного откровения. По Вакенродеру художественный гений находится во власти высшего истока: божественное им владеет и на него исходит. Первым откликом на «Видение Рафаэля» была стихотворная легенда предромантика Иоганна Готфрида Гердера «Образ Поклонения», опубликованная в 1797 году. В ней повторяется сюжет явления «благословенной матери Божий» в сновидении художнику Софронию. Мысль о боговдохновенном творчестве живописца, музыканта, поэта варьировалась на протяжении всего XIX века. Романтики принимают вакенродеровскую легенду как не подлежащую сомнению парадигму творчества.

Если просветители говорили «иметь гений», то романтики говорят «быть гением», определенная способность человека понимается как неразрывно слитое с человеческой личностью творящее начало. С идеей естественного или свободного гения тесно связаны понятия индивидуализма и субъективизма. Именно романтики осмыслили индивидуализм как способ протеста человека, предстоящего перед угрозой нивелировки личности в цивилизационных процессах. Они считали, что автор, освобожденный от канона, должен выражать свою индивидуальность, и что главный смысл творчества состоит не столько в отражении действительности, сколько в воспроизведении глубин человеческого духа. Объективная действительность обманчива и не может вдохновлять на творчество, а вот поэт или художник способен прозревать сквозь пелену реального мира истинные духовные ценности.

Творческая личность согласно романтической теории универсальна, так как силой своего воображения способна проникать в такие глубины, которые не доступны обычному сознанию. Ф.В.Й. Шеллинг считал, что творческий процесс включает в себя момент бессознательного выражения сущности мира, а потому произведение искусства всегда оказывается богаче замысла автора, что дает впоследствии возможность различных интерпретаций. Отсюда культивирование сильных эмоций и страстей, которые захватывают целиком и в силу того имеют универсальный характер.

Приоритет субъективного меняет соотношение индивидуального и идеального. Чтобы избежать «анархии ценностей» от каждой индивидуальности потребовалось создание собственного идеала. Высокая оценка отдельной индивидуальности сочеталась со стремлением приблизиться к «вечной идее». Романтикам было присуще понимание того, что каждое индивидуальное проявление исторического момента должно быть соединено с идеей, «непосредственно с Богом», а поэтому следует искать проявление вечности в каждой минуте, в индивидуальном ощущении жизни. Согласно классициста Г.В.Ф. Гегеля именно индивидуализация идеала, важная роль религии и нравственности ведут к романтическому искусству.

Взаимоотношения романтика и буржуазного общества всегда антагонистичны, поэт обречен на непонимание и потому стремится создать себе идеальный мир художественного вымысла. Образ монаха-отшельника в «Сердечных излияниях отшельника-любителя искусства» Вакенродера является программным для всего

Репозиторий БГУ

романтизма. Только глубоко религиозный человек способен видеть божественное откровение в искусстве. В новелле «Примечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берлингера» главный герой переживает разлад между «поэтическим опьянением музыки» и прозой жизни. Оставаться постоянно в мире «небесных грез» он не может, и находится в постоянной раздвоенности, душевной дисгармонии при соприкосновении с реальной действительностью.

В творчестве Ф. Шлегеля проблема автономии поэта и поэзии по отношению к внешнему миру получает развитие в концепции «романтической иронии», изложенной в его «Критических фрагментах» (1797). Человек, наделенный ироническим мироощущением, свободен от внешнего мира и способен на произвольное непосредственное творчество. Ирония противостоит рассудку, позволяет взорвать окостенелое сознание, высмеять банальность, вскрыть пошлость. Шлегель пишет, что ирония позволяет приподняться над «всем обусловленным, включая и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность». Иронически настроенный человек способен противостоять как окружающему миру, так и самому себе. Ирония дает силы как для самосозидания, так и для самоотрицания, она способна указать путь человеку в драматическом мире противоречий, но вместе с тем и привести к сумасшествию, так как рождает тотальное подозрение.

Эстетика Просвещения, опираясь на рациональное познание, смотрела на мир как на совокупность форм совершенных, близких идеальным и не требующих существенных изменений. Классицисты стремились подражать «естественной» стилевой системе – античности, которая воспроизводила природные формы. Романтики считали должным следовать природе лишь в ее творческом методе и создавать произведения, превосходящие прототип. В романтизме мир рассматривался как живое динамичное единство, развивающаяся система, в которой все взаимосвязано.

В романтизме желание подрожать природе сменилось стремлением к «органичности». Этот термин был заимствован в естествознании, и в художественной теории он означал трактовку мира и природы как процесс бесконечного становления, а именно как творческий процесс. Главная идея теории «органичности» заключалась в утверждении, что все живые существа развиваются по своему собственному внутреннему плану и согласно ему могут в любой момент видоизменяться. Такая логика нашла выражение в диалектических, исторических формах мышления. И.Г. Гердер в своей книге «Идеи к философии истории человечества» (1791) рассматривал весь мир как феномен «органического» и на его основе разрабатывал философию истории.

Август Шлегель предложил идею «органической формы», которая была подхвачена большинством романтиков. Согласно А. Шлегеля художественное произведение развивается как целостность, которая и содержание и форму заимствует из жизни. Если просветителям было свойственно стремление объяснить явления живой природы законами механики, то романтики стремились одухотворить и неорганический мир. Архитектурное сооружение стало рассматриваться как «организм» и произведение искусства одновременно. А. Шлегель утверждал, что настоящее искусство «действует самостоятельно наподобие природы, организовывая и организуясь, творит живые произведения».

Второй составляющей романтической эстетики был принцип историзма, возникший не без влияния «органической теории». Если мир рассматривается как постоянное движение, то становится необходимым изучать историю этого движения. Историзм романтиков проявился в их пристальном интересе ко всему своеобразному и неповторимому в традициях отдельных народов и в понимании непрерывности процесса развития общечеловеческой культуры. Романтики развили идею И.Г. Гердера о том, что каждый народ имеет свою картину мира и образ жизни, показав их постоянные трансформации. История стала восприниматься как процесс непрерывного развития и качественного изменения. Стремление к охвату явлений в их взаимосвязи сформировало универсализм романтизма.

Особенности исторического мышления романтиков раскрывает новый подход к вопросам пространства и времени. Исчезло прямолинейное, типичное для христианства понимание времени. Осознание исключительности и уникальности собственного времени проявилось в стремлении выразить своеобразие современности в сравнении с прошлым и будущим. Английский писатель, художник и теоретик искусства Уильям Моррис (1834–1896) заметил, что романтизм раскрывается в правильном понимании истории, в умении сделать прошлое частью настоящего.

В эстетике Просвещения и классицизма пространство являлось нейтральным. Оно служило фоном для деятельности абстрактного человека. Ф.В.Й. Шеллинг подверг критике «пластический стиль» (стиль замкнутой скульптурной формы и композиции) классицистического искусства, где требование единства места и времени отражало полное безразличие к реальному времени и пространству. У романтиков они превратились в конкретные, наполненные историческим, национальным и индивидуальным содержанием категории. Важной характеристикой романтического «живописного» стиля (стиль открытой, текучей формы с неясными границами) Ф. Шлегель назвал «развертывание в пространстве и времени», что позволяло выразить индивидуальное и характерное. С романтизма начинается характерное для искусства XIX века «поглощение» временем пространства, подчинение истории пространственных реальностей.

Новое понимание пространства романтики видели в гравюрах итальянца **Д.Б. Пиранези** (1720–1778), которые поражают грандиозностью построек, драматическими светотеневыми контрастами. В классицистическом пространстве все формы являлись частью общего порядка и имели свое строго определенное место. Преувеличенно искаженное пространство Пиранези символизировало силу, угрожающую человеку, собственный мир которого был очень мал. Под влиянием его гравюр преувеличенные массы возникают в проектах эпохи романтизма. Эта архитектура создавала иллюзию расширения границ реального пространства и реального времени. Самой значимой характеристикой «живописного» стиля романтизма Ф. Шлегель назвал «развертывание в пространстве и времени», что позволяло выразить «индивидуальное и характерное».

Романтики французской школы утверждали, что в истории существуют различные разновидности времени. Временные ритмы могут быть короткие, ускоренные и удлиненные, а также различные для политической истории, истории религии или искусства. Такая трактовка дала возможность различать время «историческое», «повседневное», появилось также эмпирическое чувство времени. Время, потеряв однородность хода, одновременно приобрело возможность отражать явления прошлого, ретроспективно восстанавливая их и используя в новом контексте.

Осознание «исторического» времени предопределило особый характер его изображения у романтиков. В образах руин, заброшенных замков, памятников старины, подавляющих своим величием окружение, передано ощущение разрывов во времени, непредсказуемость его характера. Ретроспективизм в архитектуре, используя цитаты из предшествующих эпох, стремился к психологической компенсации. С их помощью человек стремился противостоять буржуазным переменам, создавая жизненную среду из форм, ассоциирующихся с традиционными гуманистическими ценностями. Это ощущение времени хорошо передано В. Вакенродером,

Репозиторий ВГУ

который писал, что современникам досталось преимущество оказаться «на гребне высокой горы» и созерцать виды на многие страны и эпохи. В возможности охватить одним взглядом сразу все народы и времена он видел огромное достижение романтиков.

Третьей составляющей романтической эстетики является критерий народности. Он логически продолжал идею историзма и позволял оценивать достоинства художественного творчества различных народов и эпох. Романтики отказались от космополитических воззрений классицистов и обратились в сферу исследования национального своеобразия культуры, народному искусству. Значительную роль в этом сыграла программа И.Г. Гердера обновления культуры на основе обращения к ее народным истокам. Внимание романтиков ко всему индивидуальному, неповторимому вызвало интерес к художественному прошлому собственного народа, а не к абстрактному античному. Нация мыслилась как «индивидуальность» в культуре, так как составляет органическое целое и обладает характерными чертами. При этом национальное творчество рассматривалось в едином переплетении традиций европейских народов. Романтики начали искать «местный колорит», духовные и материальные различия отдельных культур и эпох.

В качестве народных истоков стало рассматриваться искусство средневековья, выражением идеи народности стала готика. В противоположность атеистическим идеям Просвещения романтики пытаются актуализировать христианские ценности. Идеалы христианской культуры выражаются в лозунге «Отечество, религия, искусство». Романтизированный католицизм стал основой для духовного объединения Европы. Статья Новалиса «Христианство и Европа» (1799) воспевала старые добрые времена, когда вся Европа была единой «христианской землей». Если просветители отказывались от религиозного мировоззрения как проявления обскурантизма и мракобесия, то романтики в объединении религии и искусства видят спасение современного общества, способ возрождения «человека природы». Обращение романтиков к средневековью было не бегством от современности, а попыткой ее исправления. В это время разрабатываются «идеальные» проекты собора, памятника «гению», общеевропейского «содружества духа». Новалис и Ф. Шлегель обсуждают идею «общеевропейского единства», идею возрождения средневековой традиции. В ней виделась универсальность новой европейской культуры.

Проблема народности заняла одно из центральных мест в эстетике гейдельбергских романтиков: Клеменс Брентано (1778–1842), Людвига Ахим фон Арним (1781–1831), братья Якоб Гримм (1785–1863) и Вильгельм Гримм (1786–1859) и др. Они любовно собирали и обрабатывали народное творчество. Летом 1805 года в Гейдельберге вышел в свет первый том сборника немецких народных песен «волшебный рог мальчика» под редакцией Брентано и Арнима. В 1812 году появились «Детские и домашние сказки, а в 1816 году – «Немецкие сказания» братьев Гримм.

Изучая народную песенную традицию, гейдельбергские романтики подчеркивали, что народная поэзия является примером бессознательного творчества безличного и надклассового «народного духа». Возвышение народной поэзии нашло свое отражение в концепции «естественной поэзии», которая легла в основу фольклористики, как особой области знаний. Гердер и Гете использовали термин «естественная поэзия» как качественную оценку народного эпоса, сказок, народных песен, в противоположность искусственной поэзии современных поэтов. Я. Гримм в сочинении «Мысли о том, как сказания относятся к поэзии и истории» утверждает, что различие между естественной и искусственной поэзией определяется не качеством, а происхождением и временем создания. Братья Гримм рассматривают народную поэзию как продукт не индивидуального, а коллективного творчества, которое возникает, когда индивид еще не выделился из общественного целого. Изучая народную традицию, романтики ставят акцент на бессознательной, иррациональной ее стороне, на преобладании элементов художественного наития в творчестве народных сказителей.

В поэтическом творчестве романтики отдают предпочтение художественной интуиции в ущерб рассудку и разуму. Абсолютизация субъективности приводит к разрушению прежних способов формообразования. А.В. Шлегель замечает, что романтическая поэзия выявляет тайное тяготение к хаосу. Это привело к разрушению иерархии жанров, анархии формы, культивированию художественно незавершенного, аморфного, хаотичного. Роман Фридриха Шлегеля «Люцинда» соединял в себе массу жанров, чем вызвал критику Ф. Шиллера, назвавшего его «вершиной современной бесформенности». Совмещение в одном произведении жанров рассказа, письма, сказки, аллегории, лирической поэзии, рассуждения, по мнению романтиков, позволяло воплотить универсальность мира. В живописи заметны тенденции сближения портрета, пейзажа, исторической картины и бытового жанра, что позволяет художникам передавать полноту жизни, цельность и универсальность ее переживания.

Понимание творчества как художественного преображения мира и стремление к его универсальности приводит к созданию концепции гезамткунстверка – единения искусств. В начале XIX века ее основные идеи были сформулированы **Фридрихом Вильгельмом Йозефом Шеллингом** (1775–1854), а в середине XIX века подхвачены архитектором Готфридом Земпером (1803–1879) и композитором Рихардом Вагнером (1813–1883). Романтики подчеркивали родство архитектуры, живописи, музыки. Особенно высок был культ музыки, посредством которой можно постичь тайну жизни. Новалис утверждал, что ритм, такт, мелодию можно обнаружить во всех занятиях людей. Ф.В.Й. Шеллинг считал, что взаимосвязь музыки и архитектуры обуславливают гармонические пропорции, имеющие математическую основу. В музыке они проявляются через ритмическое деление во времени, в архитектуре – через ритмическое деление в пространстве. В это время становится популярным афоризм «Архитектура – застывшая музыка», который приписывается то Ф. Шлегелю, то И.В. фон Гете.

Г. Земпер был архитектором, скульптором, живописцем и теоретиком искусства, построил здания Оперного театра и картинной галереи в Дрездене. Изучая античное искусство, он пришел к выводу о естественном единении всех видов творческой деятельности человека не на основе академической иерархии жанров, а синтеза архитектуры и художественных ремесел. Он утверждал, что архитектура возникла из четырех видов технической деятельности: искусства плетения (ткачества), керамики, тектоники (деревянного зодчества) и стереотомии (каменного строительства). Системное проектирование всей среды, окружающей человека: монументальных росписей, лепнины, мебели, утвари, одежды, могло бы, согласно убеждений Земпера, повлиять на художественные вкусы людей, привести к их большей свободе, и, в конечном итоге, реформировать общество. Эта идея сблизила Земпера с приехавшим в Дрезден Р. Вагнером, который был убежден, что время единства всех видов искусств уже было в древнегреческом театре, где музыка, драма, танец, изобразительное искусство были едины. Он осуществил реформу оперы, на основе органического слияния музыки, слова, сценического действа и непрерывного симфонического развития.

В Англии идея единения искусств на основе возрождения средневековых ремесел проповедовалась писателем, художественным критиком и теоретиком искусства **Джоном Раскиным** (1819–1900), а с 1865 года – художником, поэтом, издателем, теоретиком искусства и политическим деятелем **Уильямом Моррисом** (1834–1896). Наработанные ими открытия в области формообразования стали основой для поисков единого

Репозиторий БГУ

стиля в эпоху модерна, а также для становления и развития дизайна. Философские и социальные аспекты идеи гезамткунстверка хотя и оставались утопией, но в XX веке были востребованы футуристами, супрематистами, конструктивистами.

4.4. Высокая оценка каждой индивидуальности потребовала внимания к частной жизни человека, распространения на нее понятия «художественного». Ликвидировать недостатки внимания творческой личности к частной жизни и романтизировать быт и повседневность был призван **стиль бидермейер**, который можно рассматривать как одно из течений романтизма.

Термин «бидермейер» возник в немецкой литературе в середине XIX века, когда развитие самого стиля подходило к финальной стадии. Его автором является поэт Людвиг Ейхродт, который из двух слов «Biedermann» и «Bummelmeier» создал псевдоним, и вместе с Адольфом Кюсмалем напечатал под ним цикл стихотворений, высмеивающих филистерское мировосприятие немецких бюргеров. Бидермейер представлен в образе школьного учителя, который доволен своей ролью в небольшом местечке и даже счастлив, проводя жизнь в скромном домике с садиком, воплощавшем земной рай. Изначально заложенный в термин иронический смысл (бидермейер дословно означает «бравый Майер») вскоре приобретает положительный характер. Со временем этот образ стал символизировать не столько отрицательные стороны буржуазного мира, сколько эпоху становления массового общества и мироощущение частного человека.

Традиционно принято соотносить стиль бидермейер с немецко-австрийской культурой 1815–1848 гг. – периода между окончанием освободительных войн, созданием Германского союза и революцией 1848 года. Это время относительного благополучия в обществе, когда в результате политических перемен население немецких княжеств, хотя и оставшихся разрозненными, получает возможность мирного обустройства жизни. Стремление к покою и порядку, к сохранению национальных традиций, патриархального уклада семейной жизни становятся нормой жизни. Крестьянство освобождается от крепостной зависимости. Развиваются промышленность и ремесла, крепнут средние слои населения, называемые бюргерами. К ним относятся предприниматели и буржуазные землевладельцы, ремесленники и торговцы, священнослужители и учителя, средние и мелкие служащие. К бюргерам причислялись также представители свободных профессий: врачи, юристы, художники, писатели, журналисты. Многослойность буржуазного общества определила характер жизни и культуры первой половины XIX века в Германии.

Бурному времени начала европейской урбанизации немецкий бюргер противопоставил красоту и ухоженность милого маленького городка. Возникает стремление обустроить свою жизнь комфортно с учетом возросших эстетических потребностей и достижений цивилизации. В повседневный обиход входят водопровод и канализация, газовое освещение сменяют керосиновые лампы.

Желание укрыться от жизненных невзгод реализовывалось в благоустройстве собственного дома «в три окна», на первом этаже которого располагалась мастерская или контора хозяина. К дому примыкал небольшой садик, вход в дом украшали пара колонн, рядом размещались скамейки и клумбы. Основные особенности стиля бидермейер заключаются в интерьере. Появляется особая разновидность многофункциональной комнаты, которая была одновременно и гостиной, и детской, и столовой. Отдельные зоны в одном интерьере разделялись с помощью ширм и жардиньерок, декорированных цветами и птицами.

Символом стиля была группа мебели со столиком для рукоделия, где вокруг хозяйки дома собирались домочадцы. В комнате также стоял круглый стол с мощным цоколем, клавесин или фортепьяно. Появились также две новые модные формы – секретер и сервант («домашний музей», где выставлялось семейное серебро и фарфор). Большое значение в интерьере бидермейера имели окна, через них в семейный мир «входил» мир природы, манящие дали горизонта внешнего мира. В литературе и живописи окно часто выступало в роли «романтического символа». Оно являлось барьером от суровых будней, создавая замкнутый мир, отгороженный ширмочками.

Интерьеры домов бюргеров наполняются не только практичными бытовыми предметами, но произведениями искусства: домашней библиотекой, небольшого формата картинами, мелкой пластикой. Бюргеры становятся потребителями всего изящного и активно выступают в роли заказчика искусства. Живопись, рассчитанная на камерные интерьеры городских квартир, приобретает своеобразную стилистику: ценится поэтическое осмысление мотивов повседневной жизни, переданной достоверно с элементами иллюзорного изображения, с искусно выписанными деталями. Интимность этого стиля становится привлекательной и для аристократии, которая меняет свой образ жизни с учетом новых вкусов. Достаточно быстро художественный стиль и образ жизни «бидермейера» распространяется на более широкие социальные слои.

Уютность частного жилья стала придаваться и дворцовым покоям. Пример сочетания парадности дворцовых комнат с комфортом частной жизни представляют собой жилые апартаменты дворца Лейхтенберг в Мюнхене (1818, Лео фон Кленце), покои королевы в Берлинском дворце (1824). Путешественники, описывающие свои впечатления от пребывания в Германии, с удивлением замечали о дворце Фридриха Вильгельма III в Берлине, что это уютные, но бедные комнаты, что король довольствуется тем, что живет с удобствами.

Исследования историков культуры показывают, что термин «бидермейер» имеет устойчивые стилевые компоненты и может использоваться в характеристике не только немецко-австрийской культуры, но и культуры других стран Центральной и Северной Европы. Этот термин также наиболее адекватен для описания времен Николая I в России, начиная с повседневности частного человека и кончая общественной, городской и художественной жизнью. Любопытно, что именно в это время благодаря А.К. Толстому и братьям Жемчужниковым в России возник другой вымышленный поэт – Козьма Прутков, ставший символом аналогичных явлений в русской культуре. В изобразительном искусстве параллели проводятся между творчеством художников круга Венецианова, П. Федотова и живописью Германии, Австрии и США 1820–1840 гг.

Стремление к созданию собственного замкнутого жилья было характерно для русских писателей и художников того времени. В.А. Жуковский строит по собственному проекту домик в Белеве, где живет в окружении ближайших родных. Е.А. Баратынский создает собственное «гнездо» в Муранове, А.С. Пушкин стремится обрести его в Михайловском. Исследователи искусства интерьера отмечают бесстильность их покоев, вернее преобладание личных вкусов и привычек в обстановке дома, что также является чертой быта эпохи бидермейера. Картины П. Федотова («Вдовушка», «Сватовство майора»), воссоздающие интерьеры русского купечества, демонстрируют стилевой компромисс между пользой, уютом и представительностью, необходимой для ведения публичной жизни, а также стремлением обзавестись модными вещицами из Европы. Модная мебель и украшения кабинета в его картине «Завтрак аристократа» – это как раз те «новинки» бидермейера, на которые, возможно, герой потратил деньги.

Ярко выраженный мелкобуржуазный уклад жизни европейцев того времени наиболее полно отражен в бытовой, или жанровой картине, которая составляет сущность бидермейеровской живописи. Поэзия частного,

Репозиторий ГГУ

отличавшая данный жанр, напоминает искусство «малых голландцев». Даже в картинах с военной тематикой, весьма далекой от домашних сцен, на первое место выступают бытовые подробности. Излюбленными мотивами в картинах становятся темы военных парадов, где на первый план выносятся фигуры играющих детей, сцены ухаживания кавалера за молодой особой или же комические сцены из жизни солдат.

Кроме бытового жанра активно развивается интимный семейный портрет, где акцентируется внимание на счастливой супружеской чете или образе женщины-матери в окружении многочисленных красиво наряженных детей. Широкое распространение имеет натюрморт и интерьер, где поэтизируется ближайшее окружение человека, воспроизводятся вещи, раскрывающие образ жизни их хозяина. Популярность получают литографии с изображением исторических событий, панорам старых городов, портретами известных деятелей. Широко развивается декоративно-прикладное искусство, призванное облагораживать деловую и жилую среду частного человека. В интерьерах появляется многофункциональная комбинированная мебель, которая повышает удобства их обладателям.

Историзм, характерный для романтического сознания, реализовывался в стиле бидермейера через своеобразный культ памяти. Огромный спрос получает сувенир, который овеществляет развитие исторического сознания общества. Все события, как мирового, так и семейного масштаба, увековечивались в памяти посредством произведений искусства, гравюр, памятных вещей, семейных реликвий, домашних альбомов. Для этого времени характерно проникновение памяти в повседневную жизнь, превращение исторических событий в личные воспоминания. Исторические сюжеты стали декором предметов быта. Батальные сюжеты войны 1812 года украшали фарфоровые тарелки, пейзажи острова Св. Елены, напоминавшие о падении Наполеона, переместились с литографий на тулова ваз и стеклянных стаканов. В память о Венском конгрессе производилось богемское стекло с изображением архитектурных пейзажей Вены. Виды ампирного Петербурга и классического Берлина переносились на парадные сервизы и вазы. Миниатюрные портреты русских полководцев украшали подарочные чашки.

Бидермейер не отличался чистотой стиля, в нем были собраны идиллические элементы сентиментализма, представительность и помпезность ампира, поэтичность романтизма и натурализм зарождавшегося реализма. Будучи внутренне неотделимым от романтического мироощущения, он представлял собой как бы его обратную сторону. Бидермейер можно рассматривать как одно из течений романтизма, в котором воплотился идеал «земной жизни» романтической мечты. Заземленность бидермейера, его подчеркнутая вещность, прозаичность была одним из полюсов романтизма, противоположная его стремлению к постижению идеального, неземного, потустороннего мира.

Тема частного человека восходит еще к сентиментализму, стилю идиллических сцен, где персонажи не получали личностных характеристик. Обращение романтизма к внутреннему миру, со всеми его противоречиями, индивидуализация личных вкусов, стремление противопоставить свое «Я» историческим катаклизмам эпохи, привнесли в ощущение повседневности и ее изображение особый личностный оттенок. Определяется и новое понимание общественной жизни, представляемой как взаимодействие индивидуальностей. Частный человек в литературе, театре, изобразительном искусстве середины XIX века – это личность, определяющая социальный облик своего времени, персонаж, известный под эпитетами «маленький», «лишний», «положительный» (одержим практической деятельностью) человек. Все данные характеристики отражают не просто свойства личности, а комплекс сложных взаимоотношений реальных условий бытия личности с социально-историческими идеалами общества.

Жизнь частного человека приобретала публичный характер. Это проявлялось в активном участии в политической жизни, в благоустройстве городской среды, в распространении театральных зрелищ, художественных выставок, публичных и домашних концертов, появлении многочисленных кафе и ресторанов, в появлении увеселительных городских садов и загородных парков.

Благодаря романтикам традиция эстетики вещей переходит в традицию эстетики жизни, более демократичную, утверждающую красоту, доступную всем, а не только обществу аристократов. Главным признаком эпохи бидермейера было все большее внимание частного человека к искусству. Основные приметы массовой культуры, которые предопределили характер многих явлений культуры второй половины XIX века, зародились в культуре бидермейера. Это время формирования «массовых» художественных вкусов, что вызвало сознательное стремление к эстетизации повседневной жизни.

§ 5. ***5.1.*** Одним из ведущих направлений в художественной культуре конца 30–50-х гг. XIX века становится **реализм**, выливаясь в форму критического (социально-исторического) реализма.

Несмотря на то, что история реализма как метода связана еще с эпохой Возрождения, вплоть до середины XIX века он не осознавал сам себя как направление. Реализм развивался параллельно с романтизмом и в тесном взаимодействии с ним. В 1820-х годах реалисты включаются в романтическое движение. В 1830–1840-х гг. реализм окончательно обретает свое лицо, хотя и продолжает взаимодействовать с романтизмом. Их противостояние возникает в середине века. Только начиная с середины XIX века, реализм становится властителем дум и получает теоретическое обоснование.

Термин «реализм» появляется в 1856–1857 гг., когда во Франции Шанфлери (псевдоним Жюля Юссона) выпускает сборник статей «Реализм», а его соратник Э. Дюранти вместе с критиком А. Ассеза выпускает 6 номеров журнала под тем же названием. Тогда же Жорж Санд опубликовала статью под названием «Реализм», в которой со всей определенностью обозначилась противоположность позиций романтиков и реалистов.

Европейский реализм первой половины XIX века во многом складывался как направление внутри общего романтического потока. Как художественный метод реализм неоднороден, но в целом имеет некие общие основы. Его новое содержание определяется: 1) преемственностью с романтизмом, которая складывается из усвоения и отталкивания; 2) демократизмом; 3) преимущественно критической направленностью.

Реализм XIX века вырос из романтизма. Почти все писатели-реалисты: Бальзак, Диккенс, Пушкин, Гоголь начинали с романтизма, да и потом сохраняли его черты. Стендаль причислял себя к романтикам. Пушкин даже возражал тем французским журналистам, «которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеализма…». В «Борисе Годунове» он видел «трагедию истинно романтическую» именно потому, что она отличалась «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий…».

С одной стороны, реализм усваивает романтическое восприятие мира как непрестанно меняющегося. С другой – отталкивает некоторые стороны романтической эстетики (в частности, идеализацию художественного образа). В отличие от романтизма, бегущего от действительности, реализм стремится более глубоко проникнуть в общественную жизнь, раскрыть суть социальных катаклизмов. Реалисты попытались посмот-

Репозиторий БГУ

реть на мир более трезво и непредвзято, нежели романтики. Ими была полностью реабилитирована «низкая» натура, а героическим и экзотическим мотивам пришлось потесниться. Романтиков занимали чрезвычайные ситуации, необыкновенные личности, героические времена. Представителей реализма интересует другое. Их волнует не индивид в чрезвычайных обстоятельствах и полная страстей жизнь души и сердца, а «жизнь души, сердца и разума в нормальном состоянии» (Мопассан). Зерно реалистического метода точно определил Ф. Энгельс в письме к английской писательнице Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г.): «Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типических обстоятельствах». А типическими обстоятельствами реалисты считали обстоятельства социальные.

Искусство прежних эпох, за немногими исключениями, с низами не зналось. Только в реализме XIX века «маленькие люди» получают это право. Демократизм реалистического искусства первой половины XIX века выразился в стремлении раскрыть характеры, чувства, переживания «обыкновенных» людей, ввести в поле зрения искусства все слои общества.

Характерной приметой реализма 30–50-х гг. XIX века явилась его критическая направленность. Вызвана она была прежде всего расхождением нравственных идеалов и действительности. Искусство стало подвергать анализу, причем критическому, существующую реальность. Сравнивая отношение романтика и реалиста к какому-нибудь факту социальной несправедливости, можно заметить, что романтик выразил бы свое возмущение, а реалист прежде всего попытался бы раскрыть причины, породившие этот факт, то есть подошел бы к нему с позиций науки. Отсюда критический характер реалистического искусства, нередкое обращение к сатире, столь ярко проявившееся в романах У. Теккерея, карикатурах О. Домье и т.д.

В реалистическом искусстве по-иному изображается отношение человека и окружающей среды. Человеческий характер раскрывается в тесной связи с социальными обстоятельствами. Однако реалистическое искусство нечто большее, чем воспроизведение человека в социальных связях. Предметом глубокого анализа становится внутренний мир самого человека, поэтому критический реализм одновременно становится **психологическим**. В формировании этого качества реализма большую роль сыграл романтизм, стремившийся проникнуть в тайны человеческого «Я». Но критический реализм не создает гигантские общечеловеческие характеры, а углубляется в усложнившийся духовный мир личности, которая, как губка, впитывает в себя действительность и меняется под ее воздействием.

Реализм как направление представляет собой продукт Нового времени. Формирование метода критического реализма хронологически совпадает с острым переломом в социально-политической жизни (Лионские восстания во Франции в 1831 и 1834 гг., буржуазно-демократические революции 1848–1849 гг. во Франции и Голландии и т.д.). Буржуазия утверждала новые правовые нормы и правовую мораль. Результатом промышленной революции стало образование индустриального общества, где «труд и производство становятся идеалом, а затем и идолом» (Й. Хейзинга).

В большинстве стран Европы утверждается капиталистическая система хозяйствования. Ускоряются темпы технического прогресса. Входит в жизнь использование электричества для освещения. Появляются железные дороги, телеграф, телефон, 1839 г. становится годом возникновения фотографии. Новые средства транспорта, связи и передачи информации принципиально меняют условия коммуникации людей и заметно влияют на художественную культуру XIX века. Идет развитие промышленной архитектуры – это прежде всего строительство фабрик, вокзалов, мостов и т.д., чему способствует механизация строительных работ. Технический прогресс еще восхищает, завораживает. Курбэ говорит: «Для того, чтобы давать работу художникам, незачем им внушать всякие величия, греческие краски и римские тоги. Побуждайте их перенести на холст типы, нравы, характер и индустрию их народа». Он даже предлагает заменить музеи вокзалами: «они уже стали храмами прогресса и станут храмами искусства».

Прогресс культуры начинает отождествляться с прогрессом экономическим. Польза, достаток, комфорт – эти ориентиры доминируют в общественном сознании. Обещанное просветителями «царство Разума» обернулось торжеством буржуазного рассудка, свобода вылилась в свободу капиталистической эксплуатации. Начинают формироваться новые представления о человеке в новом, изменившемся мире. Человеку необходимо было реально взглянуть на жизнь. В этом ему помогли естественные научные открытия и эксперименты. В 1812 г. Кювье восстановил с помощью разработанного им метода ископаемых животных, которых не с чем было сравнить в современной природе. Метод Кювье оставил в сознании реалистов значительный след. Так, П. Мериме писал Тургеневу (10.12.1868): «Для меня нет задачи интереснее, чем обстоятельнейший анализ исторического персонажа. Мне кажется, можно добиться воссоздания человека минувших эпох способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления мегатерия и многих вымерших животных. Законы аналогии так же непререкаемы для внутреннего облика, как и для внешнего». Возможность «по когтю восстановить льва» лежит в основе принципа **реалистической типизации** (через частное дать общее), определяет значимость реалистической детали.

Непосредственное влияние на установление реалистического метода оказало учение об эволюции видов, разработанное в первой половине века Жоффруа Сент-Илером. Позже возникает теория Чарльза Дарвина, объясняющая происхождение видов животных и растений межвидовой и внутривидовой борьбой. Развитие общества стало объясняться аналогично теории Дарвина – борьбой человеческих интересов, классовой борьбой. Не случайно самое крупное достижение европейского реализма – «Человеческая комедия» О. Бальзака была посвящена Жоффруа Сент-Илеру. В манифесте реалистического искусства – «Предисловии к «Человеческой комедии» (1841) Бальзак писал: « …Общество подобно природе. Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько существует в животном мире?»

В XIX веке сложились философско-эстетические основы критического реализма. Из Германии в другие страны, в том числе и Россию, приходят немецкая классическая философия и эстетика. Идеалистическая философия Гегеля и материалистическая философия Маркса и Энгельса: и в той и в другой присутствует диалектика и тема истории. А **тема историзма** становится одной из центральных в реалистическом искусстве.

Велико влияние на возникновение реалистического метода теории материализма Людвига Фейербаха и позитивизма Огюста Конта, согласно учению которых человек предстает как существо не столько естественно-биологическое и духовное, сколько социальное. Художественная концепция мира начала включать в себя социологический анализ и психологизм, основанный на социальной природе человека.

Западноевропейский критический реализм видел трудность достижения счастья и независимости личности в обществе, основанном на власти денег. Достижение независимости в таком обществе возможно только через обогащение. Последнее же для духовно цельной личности невозможно, или духовно разрушительно. Этот единственный путь к счастью оказывается иллюзорным. Основная задача личности оказывается альтернативной: или найти путь к счастью вне богатства, или достичь богатства «чистыми» средствами. Сама уто-

Репозиторий БГУ

пичность такой альтернативы оборачивается острой критикой всего буржуазного строя, ставящего личность в столь неустойчивое положение. Фактически западноевропейский критический реализм поставил под сомнение буржуазный общественный строй XIX века как неспособный обеспечить счастье и независимость личности. Наивысших своих достижений реализм достиг в **литературе**. Однако и в других видах искусства реализм как творческий метод нашел свое воплощение.

5.2. Первым подготовительным этапом становления реализма в **литературе** был так называемый «физиологический очерк». Само это название знаменательно. Под влиянием начинавшегося бурного развития естественных наук, литература, подражая им и как бы вступая с ними в соперничество, стремилась воссоздать окружающий социальный мир со свойственной этим наукам точностью, объективностью. Это были зарисовки реального быта людей из разных слоев общества: извозчиков, чиновников, торговцев и т.д. «Очерками Боза» (1833–1835) начал свой творческий путь Ч. Диккенс. Серией очерков («Книга снобов» 1846–1847) начал творчество У. Теккерей. Очерки – важное звено в формировании Бальзака-романиста. Он публиковал очерки в сатирическом журнале «Карикатура» в 1830–1832 гг. одновременно с сатирическими литографиями О. Домье.

Вслед за очерком, параллельно с ним или даже от него независимо, развиваются иные – прозаические, поэтические, драматические жанры, и прежде всего жанр **социального романа**. Классики реализма первой половины XIX века не называли себя реалистами. Так, Стендаль считал себя романтиком, Бальзак относил свое творчество к эклектическому направлению. Даже в конце века такой авторитетный литературовед, как Эмиль Фаге, относил Стендаля к классицизму и резко критиковал эклектический стиль Бальзака, не осознавая специфики реалистического искусства.

Виднейшими представителями реализма в литературе являются следующие писатели: во Франции **Стендаль** (Анри Мари Бейль) (1873–1842; «Красное и Черное»), **Оноре де Бальзак** (1799–1850; «Шагреневая кожа», «Блеск и нищета куртизанок», «Человеческая комедия»), **Проспер Мериме** (1803–1870; «Кармен»); в Англии **Чарльз Диккенс** (1812–1870; «Приключения Оливера Твиста», «Мартин Чельзвит»), **Уильям Мейкпис Теккерей** (1811–1863; «Ярмарка тщеславия»); в Германии **Георг Бюхнер** (1813–1837; «Войцех», «Ленц»).

Критический реализм 30–50-х гг. XIX века существенно отличался от просветительского. Просветители критиковали феодальное общество и питали иллюзии к буржуазному, реалисты XIX века критиковали буржуазное общество, отбросив все иллюзии. Реалисты использовали реальную историческую обстановку, унаследовав исторический метод у романтиков. Просветительский герой (от Робинзона Крузо до Фауста) в реальной жизни мог не существовать. У реалистов XIX века герой показан в естественной жизни, в типических обстоятельствах. Он воплощает типичные черты того или иного социального слоя в обществе. При этом положительные герои не занимают центрального места, как правило, они второстепенны. Поменялась тематика. Житейская проза – все материальное, вещественное, наличное – не только подавила приверженность возвышенным идеалам и самообманам, но и сама стала почитаться за «идеал». Собственность выставлялась напоказ: дома, мебель, жилеты с золотыми брелоками. Реалисты XIX века начинают описывать механизм общества, устроенного на денежных интересах. Деньги становятся одним из действующих лиц. Деньги были основным мерилом и купленные вещи представляли, выражали владельцев. Реалисты разглядели эту особенность эпохи. Одним из принципов стало подробное, скрупулезное описание поверхности жизни: ведь поверхность отражала сущность. Вещи характеризовали человека.

Однако критический реализм – искусство как критикующее, так и утверждающее. Причем высокие социальные, гуманистические ценности оно находит в самой действительности, главным образом в демократически, революционно мыслящих кругах общества. Положительные герои в творчестве реалистов – правдоискатели, люди, связанные с национально-освободительным или революционным движением (карбонарии у Стендаля, Неурон у Бальзака) или активно сопротивляющиеся растлевающему вниманию индивидуалистической морали (у Диккенса). Становление реалистического метода выглядит прежде всего как становление индивидуальных творческих методов. Поэтому знакомиться со спецификой реализма 30–50-х гг. XIX века целесообразно на примере выдающихся писателей-реалистов.

У истоков социального романа во Франции вместе со Стендалем стоял **Оноре де Бальзак.** За недолгую жизнь он создал грандиозный цикл романов (95 томов), посвященный нравам современного ему французского общества.

«Я опишу огромное современное чудовище со всех сторон…– говорил Бальзак.– Я отражу все общество в своей голове!». **«Человеческая комедия»** с ее сценами «частной жизни», «провинциальной жизни», «Военной жизни», с ее «Этюдами о нравах», с ее более чем двумя тысячами персонажей и явилась попыткой реализовать этот энциклопедический замысел. То было открытие нового мира, в котором все примечательно, существенно, вне зависимости от того, радует оно глаз или отвращает. Реализм XIX века соревнуется с науками естественными. В «Человеческой комедии» Бальзак рассматривает человеческое общество как некое подобие животного царства, в котором также существуют различные виды, соответственно среде «обитания». Тяготея в своем творчестве к приоритету обстоятельств, Бальзак пытался проникнуть в суть современной ему жизни. В повести «Гобсек» (1830) прозвучала главная для Бальзака тема – страшной власти денег над человеком. Главный герой повести – 76-летний старик Гобсек, смыслом всей жизни которого было стремление разбогатеть. Для достижения этого он не брезговал ничем, прибегал к скупке краденого, шантажу, сводничеству. В конце жизни его жадность превращается в своего рода помешательство, сумасшествие. Бесславный конец героя звучит как обвинение миру эгоизма, алчности и корыстолюбия.

Реализм XIX века, как и романтизм, не представлял единого потока. Существуют национальные различия, индивидуальные авторские отличия. Так, творчество **Г. Бюхнера** разительно отличается от творчества английских и французских писателей-реалистов. Он своей задачей видел, прежде всего, раскрытие смятенного сознания человека, оказавшегося в иной среде, в новых условиях, диктуемых эпохой.

Реалисты XIX века открыли, что мораль не абстрактна, а может иметь классовую природу. Герой **Г. Бюхнера** солдат Войцех говорит: «Ведь это должна быть хорошая вещь – добродетель, господин капитан. Но я бедняк» («Войцех», 1836). Характерной чертой творчества **Ч. Диккенса** являлось сострадание к беднякам и тонкий «английский» юмор в описании «сильных мира сего».

Критический реализм в литературе не ограничен только двумя десятилетиями, когда жили и творили названные выше писатели. В некоторых странах расцвет реализма падает на более поздний срок. Этот метод сохранял свое значение на протяжении всего XIX, а позже и XX века.

Репозиторий ГГТУ

5.3. Блестящие образцы реализма дало изобразительное искусство 30–50-х гг. XIX века. Ранее всего реализм утвердился в **изобразительном искусстве** Англии, что прямо было связано с промышленным переворотом, сопровождающей его урбанизацией, расцветом естественных наук. В силу консерватизма английской буржуазии реалистические тенденции проявились здесь не в историческом и бытовом жанрах, а в пейзаже (Дж. Констебло и др.). Причиной тому стал свершившийся разрыв города и деревни и тоска по сельскому образу жизни. Английский реализм первой половины XIX века выразился в отображении этих процессов, а также быта и нравов викторианской эпохи.

В 30–40-х гг. XIX века во Франции наблюдается расцвет литографии, которая давала возможность производить множество четких отпечатков и ее быстро освоила полиграфическая промышленность. Это было связано с активным участием прессы в общественной жизни и повлияло на утверждение реалистического метода в художественной культуре.

Критический реализм во Франции выдвинул своих классиков, одним из них был **Оноре Домье** (1808–1879). Больше половины жизни Домье отдал газетно-журнальной работе. Это можно считать симптоматичным. Журналистика становится силой, с которой вынуждена считаться власть. Сатирические журнал «Карикатюр» и газета «Шаривари» высмеивали отрицательные стороны режима Луи Филиппа, взошедшего на престол после Июльской революции 1830 г. Карикатуры и шаржи Домье были одними из самых острых. Будущий художник не получил художественного образования, что не помешало ему стать выдающимся мастером литографии.

Постоянным героем художника был король Луи Филипп, на всех рисунках напоминающий огромную неповоротливую грушу. Он то выступает в роли врача-лицемера, который радостно констатирует смерть раненого рабочего («Он нам больше не опасен», 1834 г.), то, обнявшись со своим соратником, воровато вынимает из чужого кармана часы («Мы все честные люди, обнимемся», 1834 г.). Но политические карикатуры не были его настоящим призванием. Одно из высших достижений художника – трагическая литография **«Улица Транснонен. 12 апреля»** (1834 г.), которая изображает действительное событие: финал восстания ткачей в Лионе в апреле 1834 г. На подавление восстания были брошены войска. Жители одного из домов стали невинными жертвами: каратели врывались в дома и убивали кого попало. Побоище происходило ночью. На литографии луч рассвета, проникая в бедную комнату, освещает картину: на полу труп мужчины в ночной рубашке, придавивший собой заколотого ребенка, поодаль в тени – мертвая женщина. Убитые нарисованы в необычном ракурсе: снизу как бы с точки зрения кого-то тоже лежащего на полу и едва приподнявшегося – может быть еще одного члена семьи. Страшно и просто, ни малейшего оттенка театральной аффектации, без которой не могли обходиться драматические композиции романтиков.

Новый взлет творчества художника пришелся на 1848 г. – время Февральской революции. Стиль Домье стал более динамичным. Литография **«Последнее заседание экс-министров»** (1848 г.) изображает паническое бегство кабинета министров Луи Филиппа при виде юной девушки – аллегорической фигуры Революции. Более зоркого реалиста чем Домье не было во французском искусстве, а вместе с тем он – наследник романтизма, ведь его любимые герои – люди, противостоящие толпе, возвышенные мечтатели. Но он не романтик. Ни один романтик не останавливал своего внимания на повседневной жизни человека, не интересовался малярами и парикмахерами, сплетницами и пьяницами. А Домье все это изображал. Признание пришло к нему уже после смерти, когда в 1901 г. была устроена его большая персональная выставка.

Однако первым реалистом принято считать французского художника **Гюстава Курбе** (1819–1877). В противоположность Домье, который против романтизма никогда не восставал, Курбе мыслил реализм как антитезу романтизму: «Основа реализма – это отрицание идеального». Курбе работал всегда только с натуры, без модели он писать не мог; эти личные особенности он возвел в ранг общего реалистического принципа. Одной из лучших работ Курбе является картина «Похороны в Орнане» (1849). Это громадное полотно, на котором написано 50 фигур в натуральную величину, художник выставил ее в салоне в 1850 г. под названием «Историческая картина похорон в Орнане». Видимо, он хотел подчеркнуть, что рядовые события, происходящие сегодня, это и есть доподлинная история. Похороны происходят в местечке Орнане, откуда Курбе был родом. Это полотно – групповой портрет обитателей Орнана, которые позировали Курбе по отдельности. Курбе показал их без прикрас – неуклюжие фигуры, толстые животы, но и без покушений на сатиру. Вот такие они есть, нравятся они вам или нет, как бы говорит художник с вызовом. Новаторство Курбе в том, что он монументализировал тривиальную повседневность, поднял ее на высоту «исторической картины».

Одновременно с Г. Курбе выступил **Франсуа Милле** (1814–1875), несмотря на то, что оба они были реалистами, методы их существенно отличаются. Милле писал почти исключительно крестьян, их труд в поле, их нищету и смирение, поднимая пласт жизни, не затронутый даже у Домье. В этих сюжетах Милле, не нарушая реалистической достоверности, достигает библейского величия. Он видел и изображал не только страдания и покорность крестьян. Он видел священность их труда, их высокое значение для человеческой жизни вообще. Самые известные его работы – **«Сборщик колосьев», «Человек с мотыгой», «Анжелюс»** – полотна небольшого размера, но они представляются большими, потому что эпичны, ритмы их величавы. Милле сам вырос в крестьянской семье и был связан тесно с деревней. Для него была священна заповедь «Трудись в поте лица своего». Так, его **«Сеятель»**, идущий плавным широким шагом, разбрасывая семена, – одна из остающихся на века поэтических формул, вмещающих большое содержание.

5.4. **Музыка** является наименее подверженным воздействию реалистического метода искусством, поскольку она апеллирует к наиболее возвышенным человеческим чувствам и не имеет прямых аналогов в повседневной человеческой жизни. Вместе с тем и музыка – а в первую очередь музыкальный театр, опера – продемонстрировали возможности реалистического отображения действительности.

Новый для Италии вид оперы создал **Джузеппе Верди** (1813–1901). В своем творчестве он обратился к реализму, и его лучшие произведения можно назвать реалистической музыкальной драмой, сохранившей вместе с тем черты романтизма. Сложные психологические ситуации в них показаны многосторонне и правдиво, однако не обходится без «романтической» эффектности: «коронные» верхние ноты, изысканные костюмы и т.д. Оперы Верди обладают уникальным свойством: с одинаковой силой они захватывают как знатока, так и человека, далекого от музыки; оригинальность соединяется с простотой и доступностью.

В 40-е годы XIX века определилось два направления творческих поисков композитора. Первое – героико-романтическое, представленное операми **«Ломбардцы в первом крестовом походе»** (1842 г.), **«Битва при Леньяно»** (1849 г.) В этих произведениях жизнь главных героев тесно связана с историческими событиями, борьбой народа за независимость. Обращение Верди к подобным сюжетам объясняется интересом композитора к судьбе своей страны. В это время в Италии широко развернулось движение за объединение государства и освобождение северных провинций от австрийского владычества. Многие сограждане Верди видели в

Репозиторий БГУ

его операх Италию середины XIX в. Особый энтузиазм вызвали хоровые эпизоды, мелодии которых звучали на улицах Италии как героические революционные песни.

Второе направление творческих поисков Верди обозначилось в операх **«Макбет»** (1847 г.) и **«Луиза Миллер»** (1849 г.). Здесь он сосредоточил усилия на создании острой психологической драмы. В центре внимания Верди – сильная и внутренне противоречивая личность, размышления о способности человека противостоять злу, которое живет как в окружающем мире, так и в его собственной душе.

§ 6. Во второй половине XIX века в западноевропейском искусстве происходят значительные перемены. Во многом они обусловлены процессами в социокультурном пространстве Европы, новыми открытиями в науке и изменениями в мышлении. Меняющаяся картина мира не могла не затронуть понимания пространства и времени в изобразительном искусстве. Первыми почувствовали новое настроение французские художники, начавшие движение к современному искусству. **Импрессионизм** (от фр. – впечатление) направление в западноевропейском искусстве в 60–80-е гг. XIX в. с особой системой миростроения в станковой картине, а также – движение в пластическом искусстве Европы. Понятие определяет прежде всего импровизационную манеру письма и эскизность. Импрессионизм – это целая эпоха в искусстве Франции.

В 1863 году разразился скандал вокруг картины «Завтрак на траве» **Эдуарда Мане**. Ее эффект шокировал, и Мане стал лидером нового направления, сформированного группой художников, собиравшихся в мастерской Шарля Глейра, швейцарского художника, преподававшего в Школе изящных искусств. Их сближало увлечение пейзажами, и они писали этюдно около Парижа. Как мастера они были последователями французских романтиков начала XIX века Эжена Делакруа и Теодора Жерико, а также английских пейзажистов Джона Констебла, Дзозефа Тернера и Ричарда Бонингтона. Идея самостоятельной ценности работы на пленэре принадлежит художникам «барбизонской школы» – мастерам, работавшим в деревне Барбизон в Фонтенбло близ Парижа. Там же будут впоследствии работать Моне, Ренуар и Сислей, отказавшиеся от традиционного для того времени метода написания картины. Прежде начинали с подмалевка, а завершали лессировками; композицию строили театрально, словно действие происходило на сцене. Уже романтики выступали против деления на благородные и неблагородные жанры в искусстве, а импрессионисты опоэтизировали весь окружающий мир, передавая свою живописную поэзию до невероятной тонкости.

Термин был дан критиками в насмешку (статья Луи Леруа от 25.04.1874 в «Шаривари» под названием «Выставка импрессионистов» о выставке в мастерской фотографа Надара на основании названия одной из картин Клода Моне), был принят все-таки самими художниками. В первой совместной выставке участвовали Клод Моне, Камилль Писсарро, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Огюст Ренуар, Берта Моризо, Поль Сезан. К 1880 году они уже обретут значительный авторитет, а в 1886 придет окончательная победа.

Художники этого направления сблизились еще до выставки 1874 года. Все они были отвергнуты ежегодным Салоном, все были отвергнуты критикой и публикой. В 1877 году группа решает издавать журнал «Импрессионист». В 1880 году Клод Моне заявит: «Я был и хочу оставаться импрессионистом. Я сам изобрел это слово… Повторяю, я – импрессионист…». Камиль Писсарро писал: «Я пишу то, что сейчас чувствую» или «Имрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения».

Одно из первых определений термина дал **Огюст Ренуар**: «Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради сюжета – вот что отличает импрессионистов от других художников». Новый стиль представлял собой форму выражения, близкую первому впечатлению, – свет. Новый подход к природе вызвал и необходимость иных, нежели в классическом искусстве, выразительных средств, иной техники, которая соответствует попытке удержать текучую игру света. Локальный цвет подчинился общему воздействию атмосферы, в которой ощутимые мазки краски сливали предметы с окружающей средой. Разложенный на цвета свет стал формообразующим началом. Вибрирующая, становящаяся живописная структура – вот художественная система импрессионизма. Вибрация света сформировалась в импрессионизме как самостоятельное живописное явление. Предмет в данной ситуации имеет тенденцию трансформации в свою оптическую, обобщенную модель, а форма и цвет выводятся за границы своего практического назначения обозначать предмет и становятся самоценными. Импрессионизм разрушает прежнее понимание взаимосвязи элементов картины (линии, массы, ритм, объем и т.д.) в пользу микроструктуры как способа исполнения мазками и точками; в пользу интеграции предмета и света, где холст представляет собой живой организм – поле бесконечного становления живописности. Подобная структура как сцепление разделенных мазков представляет собой качество синтеза самих выразительных средств. В импрессионизме с его нерасчлененностью планов пространства начинается ослабление перспективы и глубины, растворение предмета в текучести времени.

Импрессионизм вводит в изобразительное искусство пространственно-временные представления, движение, изменчивость, становление, скорость. Произведение представляет собой самоценность, собственную экспрессивность вне сюжета. Возрастающая роль живописности, внимание к структуре живописного полотна определяет первенство изобразительности на последующий этап развития изобразительного искусства. Э. Золя предложил в определении искусства импрессионистов термин «натурализм» («окно в природу»), подчеркивая новое отношение художников к природе. Искусство импрессионизма открыло путь в область цвета и абстракции. Физическая реальность света в нем трансформируется в живописную реальность мазка, реализующего взаимозависимость формы и цвета. Структурные отношения смещаются в преобразовании предмета как изображения в элемент живописности.

Импрессионизм доводит до предела стремление к достижению синтеза посредством аналитического выражения. Проблема визуальности находится здесь в сфере самого способа восприятия природы человеком. Эстетическим идеалом становится естественность реакции на зримую среду. Сама личность в импрессионизме подвергается расщеплению: импрессионизм подводит черту под антропоцентрической концепцией личности, связанной с традицией Ренессанса. Картина мира предстает как ощущение, видение и осязание зримой среды, ясной гармонией элементов, пронизанной общим модулем единства внешнего, зрительного, и внутреннего, чувственного. Собственное визуальное восприятие становится главным фактором материального мира, что является основой нового принципа воспроизведения реальности. В импрессионизме происходит преодоление дуализма зрительного и духовного отношения художника к форме реального предмета. Субъективность зрения заменяется принципом визуальной объективности. Зрительная реакция становится равноценной ощущению естественной реальности. Импрессионизм соотносим с динамикой зрительного восприятия холста. Это особого рода динамика: она связана с однородным единством уровней восприятия картины. Импрессионизм заменяет принцип индивидуального истолкования художником предметных отношений системой объективного видения; выявляет абсолютное взаимоединство соотношений предметного мира; делает попытку создания синтетической концепции творчества.

Репозиторий БГПУ

В импрессионизме конструирование картины осознается как важнейшая пластическая категория (в постимпрессионизме она станет главным принципом художественного выражения). К началу 1870-х годов импрессионизм обретает зрелость, а к началу 1880-х уже видоизменяет свою сущность. «За относительно короткий исторический период импрессионизм как художественное течение прошел эволюционный путь становления, расцвета и, наконец, кризиса. Прежде монолитная группа художников-единомышленников распалась, в творчестве каждого из них произошел перелом, обусловивший отход от канонов импрессионистической системы. В 1882 году состоялась предпоследняя выставка импрессионистов. В 1886-м – последняя.

Около 1883 года импрессионизм приходит к своему финалу. В этом году Ван Гог писал об импрессионизме: «не совсем ясно, что же именно следует понимать под этим названием», хотя испытывал к художникам-импрессионистам симпатию и солидарность, призывая художников идти к природе, на воздух, к правде. Эпоха импрессионизма, которую сегодня называют великой, длилась немногим более одного десятилетия. В открытую полемику с импрессионистами вступили гениальные одиночки следующего поколения – Сезанн, Ван Гог и Гоген, стремившиеся, если воспользоваться словами Сезанна, «сделать из импрессионизма нечто весомое» … Сезанн, начинавший вместе с импрессионистами и принимавший участие в ряде выставок группы, уже «подозревал» импрессионизм в легковесности, неполноте воссоздания картины мира, ее фрагментарности».

Перед Первой мировой войной лучшая часть наследия импрессионистов была сосредоточена в Москве, в коллекциях Щукиных и Морозовых. Направление это представляет собой принципиально новый художественный опыт, определенную творческую свободу, новый способ восприятия и новые принципы художественного творчества. Оно начинает эпоху нового способа з р и т е л ь н о г о восприятия. Меняется вся система, метод создания произведения, живопись начинает высвобождаться в самоценность, в независимость. Импрессионизм обладает мощным темпераментом художественного творчества, сами художники-импрессионисты дали в истории пример мужества, непреклонности, истинного служения искусству, гордости существования в нем. Именно они в положении отверженных создали новый тип художника, независимого от социума, независимого от какой бы то ни было традиции, от сюжета – художника, находящего только в пространстве ж и в о п и с и .

Программные произведения Э. Мане (1832–1883), К. Моне (1840–1926), О. Ренуара (1841–1919), К. Писсарро (1830–1903), А. Сислея (1839–1899), Э. Дега (1834–1917), П. Сезанна (1839–1906) произвели переворот в культуре, поставив искусство в пограничную ситуацию.

Камиль Писсарро. Открытый, дружественный, уверенный в себе, он достаточно поздно нашел себя в искусстве. Первый, по мнению Поля Сезанна, импрессионист, он был четвертым в семье сыном, родившимся далеко от Франции. В 1853 году он приехал в Париж, стал брать уроки у Коро. Он много копировал в Лувре. В 1867 году Писсарро с семьей переезжает в Понтуах, пишет пейзажи на природе и постоянно поддерживает отношения с группой, которая станет импрессионистами. От войны 1870-го года семья бежала в Лондон, но там он популярностью не пользовался, а ежегодная выставка Королевской Академии его работы отвергла. В 1872 году вернулся в Понтуаз и провел там десять лет.

«Оперный проезд» – вид Парижа с высоты в серый облачный день, когда весь город погружен в розово-пепельную дымку влажного воздуха с его трепетностью, зыбкостью, мерцанием воздуха и сиреневого холода. Это достигалось с помощью особого приема наложения мазков, когда они просто прилегали друг к другу, не смешиваясь и создавая необходимый оптический эффект на расстоянии. Здания, предметы и мостовую художник как бы погружает в марево воздушной атмосферы, растворяет все существующее в скользящем отражении. Попытка уловить момент, запечатлеть мгновение, предельно приблизиться к реальности видимого – смысл картин художника. Главное – состояние перехода, перетекания и вибрации, поэтому формы у Писсарро тают, цвет расплывается, а очертания размыты. Художник писал серии пейзажей одного и того же места при разном освещении.

Судьба улыбалась художнику, его работы получили одобрения критики и публики, но в апреле 74-го на первой выставке импрессионистов его работы ругали вместе с другими. До 62 лет он будет жить в нужде, тяготах, поисках самовыражения. Период между 1889 и 1990 гг. был самым продуктивным в его жизни. Последние его годы дали международные почести и славу, любовь друзей и учеников. Умер он в Париже от заражения крови.

Эдуард Мане. Лидер импрессионистов, но консерватор внутренне, художник огромной славы, родился в Париже. В 16 лет пошел против воли отца, отказавшись поступать на юридический факультет. В 1850 году уже учился в студии Тома Кутюра, где провел шесть лет, копируя в Лувре. В 1865 году мир искусства был потрясен его «Олимпией». По слухам, дамы отводили глаза от позорного зрелища. Мане стал кумиром молодежи. Исследователи отмечают тот факт, что мало кто мог работать так точно и нервно, как Мане, и мало кто обладал таким, как он, художественным чутьем. Слава Мане растет. Историк Бернар Данвир писал: «Способ письма.., задающий интенсивную ключевую красочную конфигурацию наложением сначала на холст свободно текущего толстого слоя пигмента, после чего еще по сырой краске добавляются полутона и более темные переходы… это перевернутый общепринятый академический метод. Результат дает сияющий живой эффект». И в «Олимпии», и в «Завтраке на траве» Мане «цитирует» старых мастеров: в первой художник заимствовал позу, изображаемую итальянскими живописцами XVII века и французскими XVIII века, однако героиня Мане (натурщица Викторина Меран) не обольщала, не соблазняла и не кокетничала, она написана на темном фоне, который подчеркивает нежность кожи; во второй заимствованы многочисленные похожие сюжеты из Лувра (например, сцена из «Тангейзера» художника Фантен-Латура). «Олимпию» долго называли безнравственной, в то время как подобными сюжетами у академистов восхищались: Моне вступил в противоречие с привычными салонными художественными представлениями и вкусами публики.

В 1875 году Мане совершил революцию в своей технике, быстро написав «Моне в плавучей мастерской», «Аржантей», «Семью Моне в саду», где он отказался от теней палитры в пользу мазков чистого пигмента. На Салоне 1882 года был выставлен последний шедевр Мане «Бар в Фоли-Бержер», и художник в последний раз был удостоен официального признания. Продавщица за стойкой бара, и за ее спиной – зеркало, в котором отражается все происходящее в ресторане.

Умер Эдуард Мане в апреле 1883 года. В 1890 Клод Моне организовал подписку, и государство приобрело «Олимпию», Лувр в течение 17 лет отказывался повесить ее, т.к. отголосок старого скандала все еще витал над ней. Только в 1907 году из Люксембургского музея картину передали в Лувр, когда Моне обратился за помощью к президенту Клемансо.

Эдгар Дега, художник, никогда не писавший на пленэре, пользовался фотографией для эскизов, экспериментировал с пастелью, принадлежал к высшим слоям парижского общества, как и Эдуард Мане. К 1856 году завершил академическое образование и до 1859 года путешествовал по Италии, изучая старых мастеров. На его работах так и оставался отпечаток итальянского опыта и интерес больше к фигуре, чем к пейзажу.

Репозиторий БГУ

Только в начале 1870-х художник обращается к современности и начинает писать Париж и парижан. Его интересуют танцовщицы, скаковые лошади, опера, музыканты, бильярдные. Главным для художника становится исследование линии и цвета. В совершенстве рисунка превзойти Эдгара Дега не удалось никому из импрессионистов. Его энергия и стремление запечатлеть мимолетное движение позволили ему создать серии картин, монотипий, рисунков и восковых скульптур. Он много экспериментировал, работая с гуашью, темперой, пастелью. Он был искусным фотографом, и в своих полотнах полностью использовал потенциал фотографии. В «Площади Согласия» вид площади напоминает моментальный снимок. Умер Дега в сентябре 1917 года.

Клод Моне, художник, имя которого стало синонимом импрессионизма, наиболее последовательный представитель своего поколения, родился в Париже. В 1862 году стал заниматься в мастерской Глейра, где познакомился с Ренуаром, Сислеем и Базилем. К 1865 году он добился успеха и получил несколько заказов. Вдохновленный картиной Эдуарда Мане «Завтрак на траве» Клод Моне решил написать свой вариант работы. Потом он будет говорить, что именно здесь он начал экспериментировать со светом, разложением цвета и эффектами. Летом 1869 года Моне создает первые действительно импрессионистические картины, называя их «дрянными этюдами». Он пишет быстрыми мазками, накладывает сырую краску на сырую, создавая текучее тонкое смешение цветов. Картина Моне «Впечатление. Восход солнца» дала название импрессионизму.

«Бульвар Капуцинок в Париже», показанный еще на первой выставке, показывает город с высоты. Мелькание, движение, мерцание, вместо объектов – поток жизни. У композиции работы нет центра, она представляет собой мгновенное впечатление с натуры. На протяжении 1870-х он двигался вперед. В 1880-е годы Моне окончательно отказался от реалистического колорита и начал писать густым, живым пигментом. Клода Моне называли «Рафаэлем воды», т.к. зыбкая водная стихия, отражения и переливы с трансформацией воды были для него чем-то вроде взаимоотражающих зеркал.

Постоянно стремясь запечатлеть мимолетный эффект, он пишет многочисленные серии на один и тот же сюжет. Первой такой серией стали «Стога», которые имели огромный успех. В. Кандинский писал: «Живопись обрела фантастическую мощь и великолепие. И в то же время предмет, как таковой, был самопроизвольно дискредитирован в качестве необходимого картине элемента». Затем были серии «Тополя» (1894), виды Руанского собора (1894), «Утро на Сене» (1896–1897), к 1904 году Моне написал более 100 видов Темзы. Самой грандиозной серией стали «Кувшинки» из 48 картин, которые были выставлены в 1909 году. На основе этой серии Моне задумал серию декоративных панно. В декабре 1926 года Клод Моне умер.

Огюст Ренуар, отличавшийся замечательной способностью к самосовершенствованию, получивший разрешение копировать в Лувре и Кабинете эстампов после окончания Школы изящных искусств. В 1862 он уже участвовал в пейзажных экспедициях в Фонтенбло. Выходец из среды квалифицированных рабочих, Ренуар сам себя называл «рабочим-живописцем». После того, как Салон отверг его «Диану-охотницу» в 1867 году, он подписал требование открыть Салон отвергнутых и стал влиятельным членом «Анонимного общества», устроившего первую импрессионистическую выставку. К началу 70-х обрел зрелый стиль, отличающийся необычайной оригинальностью использования цвета. Ренуар пользовался всего 7 пигментами и белым, накладывая их на полотно практически несмешанными пятнами, что оставляло впечатление чистой светоносности. К концу 70-х Ренуар почти не принимает участия в группе импрессионистов, в 1877-м совсем выходит из нее. В начале 80-х отправился с Сезанном на юг Франции и испытал влияние этого художника в его видении скрытой структуры плоскостей и линий в природе, совмещая линейный стиль с импрессионистическими мазками. К середине 80-х обратился к обнаженной натуре как средоточию света, цвета и формы. Создает серию «Купальщицы» с шедевром 87-го года «Большие купальщицы».

Альфред Сислей, верный исключительно приглушенным и непритязательным пейзажам, стал заниматься живописью с начала 1860-х. Работал в тесном контакте с Моне, но в отличие от Ренуара, который частично перенял манеру Моне, рано нашел собственный стиль. В 1873 году стал одним из основателей «Анонимного общества». На первой выставке импрессионистов в 1874 году демонстрировалось 5 его полотен. К началу 80-х спрос на его работы стал постепенно расти. Умер в начале 1899 года от рака горла.

Вхождение импрессионизма в изобразительное искусство России было трудным. На первом этапе это было его влияние на традиционную фигуративную живопись (у И. Репина и В. Серова), а затем последовало возникновение «этюдизма» (например, у К. Коровина или И. Грабаря), и самое главное: импрессионизм является одним из составляющих элементов русского авангарда (у М. Ларионова, К. Малевича и др.). Не став самостоятельным течением в живописи в России, импрессионизм, тем не менее, оказал сильное влияние на стилевую структуру самых разных видов творчества и принимал участие в стилевом оформлении порой противоположных философских и художественных устремлений русской культуры. Явно импрессионистическую окраску имело творчество крупнейших мастеров Союза русских художников. К пластической системе импрессионизма прибегали художники символистской ориентации. Художественные галереи С. Щукина и И. Морозова в Москве стали «академиями» левого искусства», оказали огромное влияние на художественную атмосферу. Морозовское и щукинское собрания основывались на «французоцентристских» представлениях о современном европейском художественном процессе и способствовали сложению в русских художественных кругах классической схемы развития новейшего искусства от импрессионистов к Пикассо, что стало основой концепции понимания европейского авангарда XX века. Русский импрессионизм – это протоавангард. Он является вехой на пути освобождения искусства от предметности. Важнейшую роль сыграли такие средства выразительности, как время и движение, заявившие о себе в начале XX века. Проблема фиксации целого выводила на самоценность живописи как сгустка краски, на художественную материю. У К. Малевича импрессионизм тяжелый, «материальный» («На бульваре» (1903), «Цветочница» (1903), «Цветущие яблони» (1904). У М. Ларионова импрессионизм достигает полного отрыва живописи от предметной среды. Его манера близка и сезанновским устремлениям и длинным мазкам Ван Гога. Но М. Ларионов насыщает свои работы внутренним светом, и они сами начинают «излучать» свет. Художник, используя школу импрессионизма, последовательно строит новую художественную реальность.

Через импрессионизм прошли почти все деятели **русского авангарда**. В Государственном институте художественной культуры в Ленинграде у К. Малевича импрессионизм пристально изучался как одна из пяти систем новейшего искусства в виде начальной, стартовой системы. «Импрессионизм – не художественно-эстетическое явление, но исследование в области света и тени… Основная задача импрессиониста – выразить свет и тень. Разница между цветовым и световым подходом… Как подходили к натуре старые мастера. Живопись и иллюминация… Вне освещенных предметов нет света и потому основная задача импрессионизма – предмет в свету.» (К. Малевич. Тезисы лекции, читанные II группе практикантов ФТО Исследовательского института 28 января 1924 года).

Репозиторий БГУ

Постимпрессионизм – стиль, начинающийся хронологически с последней выставки импрессионистов, с 1886 года (до кубизма). Термин характеризует не художественное явление, а этап, следующий за импрессионизмом. В этом смысле термин перекликается с обозначением поставангарда или постмодернизма. Связан с творчеством французских художников конца XIX в., чья живопись оказала существенное влияние на дальнейшее развитие европейской художественной культуры в направлении авангарда. В. Ван Гог (1853–1890), П. Гоген (1848–1903), Ж.П. Сера (1859–1891), П. Сезанн (1839–1906), А. Тулуз-Лотрек (1864–1901), А. Руссо и др.

Этот термин впервые употребил английский критик **Роджер Фрай** по отношению к различным направлениям в искусстве, возникшим во Франции в период с 1880 по 1905 год как реакция на импрессионизм. Художники постимпрессионизма искали новые и более созвучные эпохе выразительные средства. Чера изучал проблемы восприятия цвета и света. Сезанна интересовали устойчивые закономерности цветовых сочетаний и форм. Гоген создал так называемый синтетизм. Произведения Ван Гога построены на яркой цветовой гамме, выразительном рисунке и свободных композиционных решениях.

Фактор видения мира как своеобразный художественный инструмент, строящий ощущение природы согласно обобщенной эстетической модели, стремящейся свести отношения материального мира к всеобщим принципам. Вскрытие отношений, скрытых за поверхностью явлений. Визуальность становится главнейшим принципом художественной выразительности и художественного синтеза. Картина мира художника у Сезанна, Ван Гога, Гогена полностью превращается в эстетический предмет. Постимпрессионизм тяготеет к установлению всеобщих законов визуальных отношений. Создание новой системы зрительных эквивалентов взаимодействию предмета, массы, пространства, времени и т.д.

Требование конструирования приобретает программный характер, становится важнейшим пластическим условием искусства. Произведение становится самостоятельной реальностью. Многообразие впечатлений сводится в систему художественных измерений, самобытную в своем эстетическом порядке. Принцип визуальности опирается на объективные соотношения предметного мира, тяготеет к зрительной способности, открывающей универсальную картину материального всеединства. Постимпрессионизм визуализует стремление осознать новую духовную систему предметно-пространственной ориентации человека в реальном мире. Активная возможность духовного преобразования лежит в основе конструирования в творческом акте.

Сезанн приводит натуру к конусу, кубу и шару, строя произведение на геометричности как ясности выражения плоскости: «Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления, расцветшего в лице Брака, Пикассо, Леже, Метценже и Глеза во Франции; это направление было выдвинуто в России с новым уклоном аллогизма» (К. Малевич). Сезанн акцентирует фактуру живописной поверхности, создает контраст формы (прямые горизонтальные идут к центру вертикальной линии, кривые контрастируют с плоскостью). В работах Сезанна ощутима весомость предмета, он стремится к тяжеловесному живописному нарастанию и медлительному движению. Сезаннизм представляет собой чистое выражение живописного мироощущения, а деформированный предмет выступает как элемент переформирования соответственно живописному ощущению. Сезанн приближается к беспредметности, он первым освобождает живопись от трехмерной иллюзорности и возвращает ее на плоскость: «подобная живопись – это не выражение живописи какого-либо дерева, но самостоятельное новое реальное тело, которое воздействует на нас непосредственно. Такое содержание полотна мы можем назвать постоянной, неизменчивой реальностью. Это и будет отличительным признаком от того содержания, которое представляет нам изобразительное искусство: содержание быта, религиозного сюжета, политического момента, портрета… В сезанновских работах мы можем увидеть не реализм натуры. Но реализм постоянно равнодействующей живописи» (К. Малевич).

Поль Гоген (1848–1903). В начале 1870-х годов начал заниматься живописью как любитель. Ранний период творчества (под влиянием К. Писсарро) был связан с импрессионизмом. С 1880-го года участвует в выставках импрессионистов. С 1883 года становится профессиональным художником. Работы Гогена не находили спроса, и ему пришлось вести нищенский образ жизни. Гоген оставил семью и с в 1886–1890-х гг. почти все время проводил в Понт-Авене (Бретань), где сблизился с группой художников, близких к символизму. В 1887–1888 гг. посетил Панаму, в 1888-м году некоторое время жил у Ван Гога в Арле. Пребывание закончилось ссорой, в результате которой у Ван Гога случился один из первых приступов помешательства.

Испытывая с детства, проведенного в Перу на родине матери, тягу к экзотическим местам и считая цивилизацию болезнью, Гоген в 1891 году уезжает на Таити. После кратковременного (1893–1895) возвращения во Францию из-за болезни и отсутствия средств, он навсегда уезжает в Океанию – сначала на Таити, а в 1901 году на Маркизские острова, где и умер. Несмотря на болезни, бедность и депрессию, приведшую его к попытке самоубийства, лучшие свои работы Гоген написал именно там. Наблюдение над реальной жизнью и бытом народа Океании, сплетаются в них с местными мифами. На больших плоскостных полотнах он создает статичные и контрастные по цвету композиции, глубоко эмоциональные и одновременно декоративные.

В отличие от безмятежного и методичного Жорожа Сера, Поль Гоген верил, что живопись должна стремиться к отображению внутренних переживаний. В картине «Видение после церковной службы» он попытался передать невидимый мир добрых и злых духов. Он решительно порвал с импрессионистическим стилем живописи, отказался от присущей этому стилю техники мазка и стал накладывать краски на холст широкими и размашистыми пятнами. Слава пришла к художнику после смерти, когда в 1906 году в Париже было выставлено 227 его работ. Влияние творчества Гогена на искусство XX века бесспорно.

Винсент Ван Гог (1853–1890), голландский художник и график, крупнейший представитель постимпрессионизма. При его жизни была продана только одна его работа. Нищета, алкоголизм, приступы душевной болезни привели художника к самоубийству. Хотя творческая жизнь Ван Гога продолжалась только 10 лет, она была очень плодотворной: он написал около 800 картин. Его ранние работы изображают крестьян. Мрачные по колориту и по настроению. В 1886 году Ван Гог переезжает в Париж и попадает под влияние импрессионизма и японской цветовой гравюры на дереве. Его работы становятся светлее и разнообразнее: пейзажи, портреты, натюрморты. Для писавшего широкими вихреобразными мазками Ван Гога цвет становится символом и выразительным средством. В 1888 году художник поселился в Арле. Когда к нему приехал Гоген и они поссорились, в приступе безумия Ван Гог отрезал себе часть уха. За последние 70 дней своей жизни он написал 70 картин.

Поль Сезанн (1839–1906), французский живописец. Самый крупный постимпрессионист. Один из выдающихся художников, определивший развитие изобразительного искусства XX века. В 1860–1870-х годах присоединился к импрессионистам, но никогда не разделял их целей и не принимал их техники. Работая вместе со своим другом и наставником К. Писсарро, он в основном писал пейзажи на пленэре. Сезанна интересовало не столько мимолетное впечатление от игры света, сколько материальная предметность натуры. Свои задачи он

Репозиторий ВГУ

выразил в двух высказываниях: «повторить Пуссена на природе», превратить импрессионизм «во что-то основательное и вечное, подобно музейному искусству». С 1886 года после смерти отца, жил главным образом в семейном поместье в Экс-ан-Провансе. Его картины не вызывали интереса публики вплоть до последних 10 лет его жизни, однако материальная независимость позволяла заниматься любимым делом. Первый успех ему принесла выставка в Париже в 1895 году. К концу жизни он становится почитаемой фигурой. Излюбленные темы Сезанна – натюрморты, портреты жены и пейзажи Прованса, особенно виды горы Сент-Виктория, которую он писал 60 раз. Великолепие французской классической традиции сочетается в них с новыми изобразительными средствами, передающими форму и пространство с помощью тончайших модуляций цвета. Поздние пейзажи одновременно объемные и плоскостные, предвосхитили последовавшие всего через несколько лет кубистические опыты Брака и Пикассо.

Если Гоген жаждал представить внутренний мир человека, то Поль Сезанн стремился расчленить материальный мир. Он не столько тяготел к передаче переменчивых эффектов света, сколько считал, что художник должен разобраться в геометрии видимого. Мазок Сезанна – четкий, решительный и плотный. Он кропотливо разрабатывал каждую тему, подводя под живопись теоретические изыскания и выкладки, что впоследствии оказало заметное влияние на искусство XX века.

Анри Тулуз-Лотрек (1864–1901), французский живописец, рисовальщик, литограф. Принадлежал к одной из самых древних аристократических семей Франции. В юности сломал обе ноги и остался инвалидом. Лишенный возможности вести нормальный образ жизни, посвятил себя живописи. В 1882 году учился в Париже у Леона Бонна и Фернана Кормона, но составил занятия у них из-за их академизма. Увлекался Эдгаром Дега, уплощенной перспективой и линеарностью японских гравюр, вырабатывая собственный оригинальный стиль. В 1884–1885 годах переехал на Монмартр в центр парижской художественной жизни и прожил там до конца своих дней. Сюжеты работ – кабаре и танцзалы, модели – танцовщицы, певцы и композиторы. Создал множество цветных рисунков, посвященных цирку и циркачам, рисунки и литографии с изображениями велосипедистов, жокеев и спортсменов, портреты выдающихся актеров и актрис, в том числе Сары Бернар, и знаменитую серию картин на темы, связанные с парижскими публичными домами и жизнью их обитательниц. Тулуз-Лотрек одним из первых занялся созданием афиш, подняв этот жанр рекламного плаката до уровня высокого искусства.

Жорж Сера (1859–1891), из всех провозвестников постимпрессионизма стоял ближе всех к начальным целям импрессионизма. Он больше всех любил писать то, что нравилось его предшественникам – парижан, наслаждавшихся летним солнцем или на вечернем отдыхе, повседневную жизнь пригородов, пейзажи северного побережья Франции. Был богат, и ему не нужно было зарабатывать на жизнь, всецело отдался художественному поиску. Чтобы овладеть искусством передачи тонов, в начале творческого пути работал в технике черно-белого рисунка и только спустя время обратился к цвету. Сера подошел к нему с научной точки зрения: проповедуя эффект смешения цветов, он накладывал на холст чистый цвет в виде множества точек несмешанных красок. Размеры цветовых точек тщательно просчитывались и менялись в зависимости от размеров картины и оптимального расстояния от зрителя, который видел не отдельные точки разных цветов, а сложные живые, более насыщенные цвета. Эта техника называется пуантилизм. Ее классическим примером является полотно «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жатт» (1884–1886). Исследовав свойства цвета, Сера перешел к изучению линий. Он считал, что определенные линии передают конкретные эмоции: загибающаяся вверх линия – счастье, опускающаяся вниз – грусть, а горизонтальные линии – безмятежный покой.

Стиль модерн получил широкое распространение в искусстве последних десятилетий XIX века и в начале XX. В течение короткого времени захватил искусство почти всех стран. Имеет многочисленное наследие, подлинные ценности и открытия в архитектуре, живописи, графике, скульптуре, прикладном искусстве. Впервые утверждается в 80–90-е годы XIX столетия, когда истощаются возможности позитивизма, который был мировоззренческой основой многих направлений художественного творчества в течение середины и второй половины XIX века. «Философия жизни» переносит акцент на интуицию, Ницше – на вечную игру стихий, Бергсон выдвигает понятия длительности, изменчивости, творческой эволюции. Смешение контрастных и противоречивых явлений становится характерной чертой времени.

Истоки модерна обнаруживаются в романтизме, но сам модерн в истории искусства выступает как стадия, следующая за реализмом и импрессионизмом, развитые формы которых служат отправной точкой для противопоставления им и для использования их достижений. Модерн проходит три этапа развития: ранний – 80-е годы XIX века, зрелый – 90-е годы XIX века и поздний – начало XX столетия.

Первые плоды формирования модерна даются в Англии. В 1882 году была организована «Гильдия века», издававшая журнал «Конек». Художники провозгласили творческими те области деятельности, которые ранее считались просто ремесленными: оформление интерьеров, керамика, живопись на стекле, мелкая скульптура, декоративная живопись, мебель.

Франция становится активным продолжателем и реализатором стиля. Первые признаки Ар Нуво стали заметными в графике – в плакате. Первым мастером плаката во Франции стал Жюль Шере. Архитектурные искания 80-х годов отмечены эклектикой и основанием новых технических возможностей.

Зрелый модерн в каждой национальной школе имеет свои варианты. Название **«Ар Нуво»** было использовано еще бельгийцами в 80-е годы, но на время было забыто и возродилось во Франции в середине 90-х годов. В 1895 году в Париже Зигфрид Бинг открывает магазин «Ар Нуво» и название получит хождение наряду с терминами: стиль Гимар, стиль метро, стиль Муша. В Англии тоже пользовались названием «Ар Нуво», однако чаще употребляли термин – новый стиль «Modern Style». В Италии утвердилось название – «стиль Либерти» наряду с терминами «цветочный стиль» и «английский стиль». В Германии утвердился термин «Югендстиль». В Австрии – «стиль сецессион». В России – «модерн». В Испании – «модернизм» наряду с «яхт-стиль», «стиль вермишель», «кондитерский стиль».

Настоящий модерн в архитектуре начинается с особняка Тасселя, построенного в Брюсселе в 1892–1893 гг. архитектором Виктором Орта. Этот особняк – небольшая 4-этажная постройка, над входом в которую на уровне 2 и 3 этажей центрирован эркер, как бы вырастающий из стены, а над ним помещается балкон. Главную роль в интерьере играет лестница. Во внешнем решении особняка Сольве в Брюсселе (1895–1900) использованы два эркера, а в центре фасада – широкие тройные окна с решетками в виде изгибающихся линий. Эта линия получила название «линии Орта» или «дара бича» и использована в рисунке пола, в ограде балкона, в решетке лестницы. Ажурные переплетения решеток созданы с помощью гнутого металла и сливают в единое тело и стену и эркеры. На фасаде отсутствуют прямые плоскости, все изгибается и перетекает. Живописность композиции подчеркивается за счет сдвига двери влево и разнообразия оконных проемов. К классическим примерам стиля относится Народный дом в Брюсселе (1896–1899).

Репозиторий БГУ

Анри ван де Вельде с середины 90-х годов выступает как теоретик и мастер архитектуры. Его собственный дом «Блюменверф» в Уккле близ Брюсселя в 1896 году подчинен единому ритму во всем. Линия ван де Вельде – тоже гнутая, но без лишних узоров, более простая. Во Франции Ар Нуво в архитектуру пришел с творчеством Гимара. Жилой дом «Кастель Беранже» (1897–1898) со знаменитыми воротами, причудливо витыми и асимметричными. Имар прославился оформлением одного из входов в парижское метро (1898–1904). Наиболее плодотворной была разработка Ар Нуво в живописи и графике. Живописная система Поля Гогена в 90-е годы достигает зрелости, цикл его таитянских работ (1891–1893) соединяет условность с реальностью, наблюдение с обобщением. Особенностью живописной манеры Гогена является декоративность, стремление закрашивать одним цветом большие плоскости холста, линейный контур с цветовой обводкой и любовь художника к орнаментике (на тканях одежд, коврах, в предметах и пейзаже), а также равноценность фигуры и фона. Тулуз-Лотрек в 80-е годы только начинает формировать свой стиль, начиная с натурных изображений. Его миром станет мир театра, цирка, бара и кафе. Художник удлиняет фигуры, доводит до гротеска выразительность контура, уподобляет масляную краску пастели или темпере, использует выразительность незакрашенного холста.

Французская живопись Ар Нуво имеет разные варианты. При этом художники стремятся к созданию живописного панно вместо станковой картины малого размера, испытывают тяготение к декоративности, к особой роли цвета, к выявлению силуэта, к подчеркиванию линии на картинной поверхности, к линейной ритмике.

Что касается основных мастеров Югендстиля (Клингер, Штук, Хофман), то их творчество продолжает сохранять академическую условность и черты натурализма. Немецкие мастера акцентируют мифологические, литературные и евангельские сюжеты. В 1899 году в Германию переезжает ван де Вельде и в 1901 строит здание Фолькванг-музея в Хагене, отказываясь от обилия растительных форм, орнаментики и делая форму более конструктивной. Вскоре он возглавит в Веймере школу, которая со временем станет знаменитым Баухаузом. Центральное место во всем северном модерне принадлежит норвежцу Эдварду Мунку с его преображением натуры, ярким линеарным движением, экспрессией. Работы Э. Мунка 90-х годов закрепили достижения модерна и открыли путь к экспрессионизму.

В Испании в 90-е годы начинает формироваться каталонский модерн на пересечении эклектики и модерна. Представителем этой тенденции был Л. Доменек-и-Монтанер, автор Дворца каталонской музыки в Барселоне (1906–1908). Творчество Гауди остается по своему значению самым выдающимся в Испании. В 90-е годы он работает над церковью Саграда Фамилиа, а в начале XX века создает парк Гуэль, дом Батло и дом Мила.

В России архитектурный модерн начался во второй половине 90-х гг. XIX века. Решающая роль принадлежала Ф. Шехтелю, создателю особняка З. Морозовой на Спиридоновке (1893). Классический его период – начало XX века, когда он создает особняк Рябушинского на Малой Никитской (1900), Ярославский вокзал (1902), особняк Дерожинской (1901), перестраивает Художественный театр (1902) с живописным равновесием вместо строгой симметрии, свободным построением плана, перетеканием внутреннего пространства, с превалированием лестниц как главной части интерьера.

Московский модерн реализовывался в жанрах особняка и доходного дома, в Петербурге господствовала архитектура модерна с классическим уклоном. Заметными событиями в истории русского модерна стали две выставки (1902–1903) в Петербурге и Москве – «Современное искусство» и «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля». В первой принимали участие Бенуа, Бакст, Головин, Коровин, Лансере. В русской живописи модерн, как и импрессионизм, был стертым и невыявленным. В. Серов во второй половине 80-х годов XIX века работает как импрессионист, на рубеже 1890-х – 1900-х переходит к модерну. Высшую ступень художественных достижений зрелого модерна воплощает М. Врубель.

Отправными точками в процессе формообразования модерна являются органичность и имитационность. В модерне распространилась широкая мода на разного рода изделия, имитирующие цветок в стакане или вазе, букет. Формы в модерне уподоблены частям живого организма, поэтому они как бы растут. Здесь нет прямых линий, прямых углов, геометризм модерна усложнен, формы происходят из растительного мира. Модерну присуще самодвижение формы, спонтанность, произвольность в бытии. Полукружия, завитки, гнутые линии располагаются как бы хаотично, декоративные детали свободно заходят с левой половины на правую и наоборот. Принцип динамического равновесия культивируется в тех случаях, когда здание выходит на угол двух улиц. Над симметрией и равновесием частей преобладает ритм.

§ 7. Вскоре после открытия Х. Колумбом **Америки** (1492 г.) английские экспедиции, возглавлявшиеся Дж. Каботом, открыли Ньюфаундленд, северо-восточные полуострова Америки и большую часть восточного побережья Северной Америки. В XVI в. начался процесс колонизации Северной Америки Испанией, Францией, Англией, Нидерландами, Швецией, который сопровождался непрерывными войнами с индейцами, захватом их земель, оттеснением на Запад и истреблением. На захваченных территориях европейцы основывали колонии, наибольшее развитие среди которых получили английские, созданные на территории Северной Америки переселенцами преимущественно из Великобритании и Ирландии.

До прихода европейцев на территории Северной Америки развивалось яркое и самобытное **искусство индейцев**. Ими были созданы своеобразные типы жилых построек: «длинные дома» у ирокезов, домаселения «пуэбло» у индейцев пуэбло. Развитие получила деревянная раскрашенная скульптура, обычно культового характера, в которой отразились наблюдения индейских художников над окружающей природой. Важное место заняли также роспись керамических изделий, тканей, шкур бизонов, искусство украшения. Эта древняя культура постепенно исчезала.

Колонисты принесли в Северную Америку европейскую культуру. В строительстве использовались английские, французские и голландские архитектурные формы. В живописи господствовал парадный барочный портрет, базировавшийся на английских образцах, но отличавшийся обилием точных бытовых деталей, яркостью локального цвета. Крупнейшими портретистами были Дж. Блэкберн (1700–1765), Р. Фик (1724–1769), Дж. С. Копли (1737–1815) и Б. Уэст (1738–1820).

Первые произведения **литературы** на английском языке, возникшие на американском континенте, относятся к XVII в. Это описания жизни в колониях Дж. Смита, Дж. Уинтропа, У. Брэдфорда, С. Сьюолла и др. Однако основную часть литературы английских колоний в Северной Америке составляли богословские трактаты пуритан – И. Мазера (1639–1723), К. Мазера (1663–1728) и других. Среди произведений, содержавших демократические мотивы, протест против господства пуританской теократии и призыв к религиозной терпимости, выдающееся место занимали публицистические работы Р. Уильямса (1603–1683), резко осуждавшего преследования инаковерующих.

Репозиторий БГУ

Вместе с европейскими колонистами в Северной Америке появляется и **театр**, первые сведения о котором относятся к XVII в. Миссионеры, приехавшие из Европы, устраивали в США мистериальные представления, цель которых состояла в религиозной пропаганде. В XVIII в. в Америке гастролировали иностранные, преимущественно английские труппы. Эти представления устраивались главным образом в южных штатах, где пуритане не имели большого влияния. Первое театральное здание в Америке было построено в Уильямсбурге (Виргиния) в 1716 г. Здесь же в 1751 году спектаклем «Венецианский купец» Шекспира открылся театр Л. Халлема. Эта английская труппа положила начало профессиональному театральному искусству США. На сцене театра Халлема ставились пьесы Шекспира и других английских драматургов.

В 1775 г. началась война за независимость английских колоний в Северной Америке, идейное обоснование которой осуществили выдающиеся американские просветители и демократы – В. Франклин (1706–1790), Т. Пэн (1737–1809) и Т. Джефферсон (1743–1826). Война за независимость объединила самые разные слои американского народа в общей борьбе против метрополии, провела резкую грань между прошлым и будущим, она породила первый высокий расцвет литературы и искусства в Соединенных Штатах Америки, который продолжался вплоть до начала 1820-х гг.

Большая часть представителей **американской культуры**, воодушевленная патриотическим подъемом своих соотечественников, обрела новые силы и вдохновение для создания произведений, имеющих большую художественную ценность. Особенно большого расцвета достигает **живопись**. Ее крупнейшими мастерами были Ч.У. Пиль (1741–1827) и М. Браун (1761–1831). Первый – автор ряда реалистических портретов («Вашингтон и Лафайет при Иорктауне» (1784); «Сыновья художника на лестнице» (1795), инициатор создания в 1805 г. Пенсильванской Академии художеств. Второй – разрабатывал приемы острой психологической характеристики в портретах Томаса Джефферсона или полковника Мак-Кольри.

Героической романтикой войны за независимость проникнуто и творчество Дж. Трамбалла (1756–1843), который создал целую галерею портретов современников в своих изящных миниатюрах и, особенно, в исторических картинах: «Сражение при Банкерс-Хилле» (1786), «Сдача генерала Бургойна при Саратоге», «Пленение гессенских солдат при Трентоне» (1786–1790). Выразительные, жизненные портреты в этот период писали Дж. Райт (1756–1793), М. Браун (1761–1831), тонкий и одухотворенный художник Т. Салли (1783–1872). Самым выдающимся среди портретистов был Гилберт Стюарт (1755–1828). Один из самых значительных портретов Стюарта – «Конькобежец» (1782) – долгое время приписывался величайшему из портретистов Англии – Гейнсборо. В этом портрете, изображающем Уильяма Гранта из Конглтона, легко и изящно скользящего на коньках по льду, есть и подлинная поэтическая сила, и глубокая правдивость, столь свойственные портретам Гейнсборо. Однако Стюарт обычно суше, трезвее и материальнее в своей плотной, весомой живописи. Очень характерен для Стюарта писанный с натуры портрет Джорджа Вашингтона (1795). Он дает трезвый, даже прозаический образ выдающегося исторического деятеля, наделенного весьма ощутимыми человеческими недостатками. Этот грубоватый краснолицый человек уже немолодых лет с уверенным и властным, но недружелюбным взглядом, по всей вероятности, чрезвычайно похож на свой оригинал.

После обретения английскими колониями независимости происходит подъем и в **архитектуре**, складывается американский вариант классицизма, определивший характер общественных зданий и больших частных усадеб. Крупнейшим его представителем был Т. Джефферсон (1743–1826). Гармония пропорций и величественность отличают его здание виргинского Капитолия в Ричмонде (1785–1796), напоминающее тип античного храма с сильно выступающим вперед шестиколонным портиком. Более интимен по характеру и живописен по планировке виргинский университет в Шарлоттсвиле (1818), чудесно связанный с окружающим парком. Эти же черты присущи и усадьбе Монтичелло (1796–1809) в Виргинии, в которой особенно ясно проявились принципы свободного истолкования не только античной, но и палладианской архитектуры.

К этому времени относится также и творчество П.Ш. Ланфана (1754–1825). По разработанному им регулярному плану, основанному на выделении нескольких центров – площадей и радиально исходящих из них больших авеню, связывающих между собой все части города, и был построен г. Вашингтон. Здесь расположилась резиденция президента – Белый дом, сооруженный в 1792 г. Джемсом Хобаном. Война США за независимость привлекла симпатии знаменитого французского скульптора Ж.А. Гудона, который приехал в страну, чтобы выполнить монументальную мраморную статую Вашингтона (1785–1792). Эта работа Ж.А. Гудона оказала, бесспорно, глубокое влияние на формирование американской скульптуры, расцвет которой относится к более позднему периоду – второй половине XIX в.

Общественный подъем, связанный с войной за независимость, затронул и американскую **литературу**. На этот период времени приходится творчество американского поэта Ф. Френо (1752–1832 гг.). В своих стихах – «Британская плавучая тюрьма» (1781), «Индейское кладбище» (1787), «О годовщине взятия Бастилии» (1793) и других – Ф. Френо отразил протест американского народа против английского гнета, приветствовал французскую буржуазную революцию, с уважением и любовью говорил об индейцах. В более поздних произведениях Ф. Френо наряду с сентиментальными мотивами присутствуют элементы романтизма, проявляется недовольство утверждающимся в стране духом стяжательства. Передовые просветительские взгляды выражал в своей поэзии также Дж. Барлоу (1754–1812), автор поэмы «Колумбиада» (1807) и стихотворения «Совет ворону в России» (1812), в котором он клеймит завоевательные планы Наполеона.

В годы войны за независимость развитие получило и народное творчество американцев; было создано немало песен и баллад, направленных против английской метрополии. Американский фольклор продолжал обогащаться и позднее. В США пользовались большой популярностью комические рассказы о совершенно невероятных «подвигах» различных хвастунов, досужих врале. Интересны также сказания героического характера о фантастических деяниях легендарных или полулегендарных победителей природы и защитников угнетенных, воплощающих силу народа, его протест против порабощения.

Большое художественное значение имеет народно-поэтическое творчество индейцев. Опубликованные песни, легенды, сказания ярко характеризуют свободолюбие индейцев, их чувство человеческого достоинства, поэтическую фантазию. Индейский фольклор, являющийся вкладом в культуру страны, обогатил творчество таких крупных американских писателей, как Дж.Ф. Купер, У. Уитмен, Г. Лонгфелло и др.

Период яркого подъема в развитии культуры в США в конце XVIII – начала XIX в. сменился периодом относительного упадка. Но это не исключило появления **новых тенденций и исканий**, которые получили свое дальнейшее развитие во второй половине XIX в. В частности, в архитектуре на смену классицизму пришли течения, поверхностно подражавшие всевозможным стилям (от готики до классического искусства Древней Греции). Появилась склонность к грандиозным и показным эффектам. В это время производится перестройка Капитолия. На Капитолии сооружается колоссальный купол (авторы Б.Х. Латроб, С. Бульфинч и др.). В живописи распространяются пышные, бравурные портреты (Д. Нигл, С. Морзе) и банальные бута-

Репозиторий БГУ

форские картины на библейские сюжеты (У. Олстон). В пейзаже ведущее место заняла «школа реки Гудзон». Свое название эта группа художников получила по излюбленному кругу тем и мотивов, первоначально ограниченному живописными местами Новой Англии и штатов Нью-Йорк и Пенсильвания, и, прежде всего – долины реки Гудзон. Основатель «школы реки Гудзон» Томас Коуль (1801–1848 гг.). Он первым стал систематически писать пейзажи на реке Гудзон. Ему в одинаковой мере можно приписать честь открытия красоты реальной природы Америки и вместе с тем сомнительную заслугу первого предвзятого искажения этой реальной природы, преображенной в условно-театральном, а иногда и откровенно мистико-символическом духе («Утро на реке Гудзон»; Бостон, Музей изящных искусств и др.).

В противовес этому искусству возникали разрозненные художественные искания, рожденные начавшимся в этот период демократическим движением. Это, в частности, нашло выражение в портретах, ярко передающих облик и душевную жизнь человека, в интересе к сценам народной жизни, проявившемся в творчестве У.С. Маунта (1807–1868) («Ловля угрей в Сетокете», «Игрок на банджо», «Покупка лошади») и Дж.К. Бингема (1811–1879) («Охотники, спускающиеся по Миссури»), в любовном и внимательном изучении природы, характерном для Дж. Одюбона (1785–1851) – художника-анималиста, автора книги – «Птицы Америки», для которой он сделал множество картин маслом и акварелью.

В первое время после освобождения страны от английской зависимости американская художественная литература развивалась медленно, ее не обошли веяния европейского романтизма. Это объяснялось как пренебрежительным отношением влиятельных кругов США с ее пуританскими тенденциями к развитию литературы и искусства, а также растущим разочарованием в американском обществе социальными результатами революции, так и слабостью национальных культурных традиций. Сильное и глубокое выражение американский романтизм нашел в творчестве В. Ирвинга (1783–1859), Э. По (1809–1849), Г. Мельвилла (1819–1891). Если В. Ирвинг в своих произведениях («Книга эскизов» и «Брейс-бридж-холл, или Юмористы» и др.) возрождает легенды европейского средневековья, обращается к американской патриархальной старине, то герой произведений Э. По – обычный человек, обладающий сильным интеллектом, способный раскрыть тайны, непонятные рядовым людям. Поэт-романтик Г. Лонгфелло серьезное внимание уделяет поэтической обработке индейских сказаний, а Г. Мельвилла противопоставляет простую и близкую к природе, полную человеческого достоинства жизнь полинезийцев жизни буржуазного общества. В своем лучшем произведении – романе «Моби Дик или Белый кит» (1851) Мельвилл в символической форме рисует историю капитана Ахаба, смело вступившего в борьбу с мировым злом и павшего в этой неравной борьбе.

Романтиком был и Фенимор Купер (1789–1851), перу которого принадлежит пять романов – «Пионеры» (1823), «Последний из могикан» (1826), «Прерия» (1827), «Следопыт» (1840), «Зверобой» (1841). Они объединены общим героем – охотником и следопытом Натаниэлем Бампо. Действие романов происходит в XVIII в., в годы войны между Англией и Францией, развернувшейся на территории Америки. Трагичная судьба Натаниэля Бампо описывается на фоне гибели индейских племен. Симпатия к патриархальным добродетелям индейцев сочетается у Купера с ясным пониманием трагической обреченности судьбы индейских народов. Аболиционистское движение в Соединенных Штатах Америки выдвинуло не только ораторов и публицистов, но и писателей, творчество которых проникнуто идеей борьбы против рабства. Среди них – поэт Джон Гринлиф Уитьер (1807–1892), Генри Лонгфелло, написавший «Песни о рабстве» (1842) и Гарриет Бичер-Стоу (1811–1896), опубликовавшая в 1852 г. роман «Хижина дяди Тома».

Во время борьбы за независимость театральные представления были запрещены. В 1785 г. в Нью-Йорке возобновила свою деятельность труппа Л. Халлема (младшего). К концу XVIII в. в Америке существовала «Старая американская компания», на сцене которой появились первые американские пьесы. В 1820–1830 гг. в крупных городах США создаются театры, возглавляемые антрепренерами, строятся специальные театральные помещения. Среди них: «Парк», «Четем», «Бауэри» – в Нью-Йорке, «Честнат Стрит» – в Филадельфии, «Тремонт» – в Бостоне и др. Художественный уровень спектаклей был невысоким – в стране фактически не было еще в это время ни одного серьезного театра, репертуар которого состоял бы исключительно из драматических произведений. Спектакли названных театров представляли собой, как правило, смесь из цирковых номеров, мелодрам, пантомим и бурлесков.

Война северных штатов против рабовладельцев Юга и последовавшая за ней реконструкция Юга содействовали бурному развитию прогрессивных демократических идей и вызвали новое пробуждение лучших творческих сил американского народа. В **американской литературе** утверждается реализм, родоначальником которого считается **Марк Твен** (1835–1910). В ранних книгах Твена проявилось его необыкновенное дарование юмориста и редкостное чувство специфических черт национального американского характера, хотя им еще недостает глубины. Радостная, полная жизненных сил и энергии Америка противостоит у Твена дряхлеющей Европе. Но постепенно наступает разочарование, новеллы Твена приобретают характер социального жанра с точно определенным сатирическим адресом. Объект сатиры – прежде всего денежная лихорадка, сотрясающая Америку и ведущая к всеобщему безумию. Но Твен обращается и к иным темам – создает произведения антиклерикальной направленности, политические памфлеты. Как и другие большие художники того времени, Твен приходит к выводу: человек получит возможность наполнить свою жизнь счастьем, только разрушив существующий мир.

Радикальные устремления отличают творчество **Джека Лондона** (1876–1916). В молодости он увлекался философией «социального дарвинизма», что наложило свой отпечаток на многие рассказы северного цикла. Однако в наиболее сильных из них поверхностная философия Лондона отходит на второй план, уступая место поразительно своеобразным и глубоким картинам природы Аляски, трудной, требующей беспредельного героизма жизни людей, которых погнала на север «золотая лихорадка». В 1902 г. выходит книга очерков «Люди бездны». Писатель дает здесь зарисовки лондонских трущоб, портреты искалеченных жизнью людей. В книге сильно сказывается влияние натурализма, которое Лондону удалось преодолеть в автобиографическом романе «Мартин Иден» (1909 г.). Лондон показал трагическое для честного художника столкновение с культурой современного ему общества и читающей публикой, стремящейся подчинить Мартина своим утилитарным запросам и доводящей его до самоубийства, ибо такой компромисс несовместим с искусством.

Как и Лондон, **Теодор Драйзер** (1871–1945) был близок к натурализму в его американском варианте. Это сказалось и в «Сестре Керри» (1900). Но смысл романа определяется все-таки критическим пафосом, умением Драйзера обнажить коренные причины общественного неблагополучия, показать большие социальные процессы. Эти черты свойственны и «Трилогии желания», два первых тома которой Драйзер закончил на пороге мировой войны («Финансист» (1912) и «Титан» (1914).

Живопись, скульптура и графика в Соединенных Штатах второй половины XIX в. не имели, безусловно, столь великих художников, какими в тогдашней литературе США были Марк Твен или Джек Лондон.

Репозиторий БГУ

И, тем не менее, именно мастерам искусства второй половины XIX в. принадлежит лучшее, что было создано в области изобразительного искусства американским народом. При этом следует иметь в виду, что серьезные и значительные художники рано или поздно вступали в конфликт с господствовавшей в обществе культурой. Данная тенденция проявилась в творчестве Джорджа Иннеса (1825–1894) – одаренного пейзажиста новоромантического течения, увлекавшегося соблазнами чисто «салонной» красивости. Сухая выписанность деталей, характерная для «школы реки Гудзон», сменилась у него к 1860-м гг. своего рода классической обобщенностью и монументальностью («Долина Делавара», 1859). Позже Иннес перешел к более простым и интимным формам видения природы. Но и здесь у него реалистическая наблюдательность постоянно перемежалась с повышенно романтическим и субъективным ее «исправлением».

Своеобразным и сильным, и вместе с тем далеким от реализма, склонным к романтическому замыслу был **А.П. Райдер** (1847–1917). В его маленьких картинах, обработанных с необычайной тщательностью, встает мир грандиозных видений: бушующие волны ночного моря, залитые лунным сиянием призрачные чащи с очертаниями неведомых храмов, стремительно несущиеся облака, гонимые бурей. На фоне этой мрачной дисгармоничной борьбы стихий, проникнутой глубокой тоской, Райдер изображает едва различимые фигуры или, скорее, тени людей, затерянные среди бесприютного простора («Труженики моря», «Пророк Иона). Безысходная обреченность, глубокое одиночество, проникнутая отчаянием болезненная причудливость воображения – все это создает творческий образ художника, резко враждебного грубому прозаизму господствующей в обществе культуры. Но избранный им художественный путь был абсолютно безнадежным и бесперспективным.

Иным путем шло реалистическое искусство, одинаково чуждое и фальши официального «салонного» искусства и уводящим от жизни иллюзиям романтиков. Реалистические мастера второй половины XIX в. были людьми различных философских и политических убеждений. Но их объединяли общая борьба против идейной реакции и косности, сознательный или невольный протест против сложившейся неприглядной обстановки в духовной жизни США того времени. Этот протест иногда выражался в том, что художники – Уистлер, Сарджент, Мэри Кэссет, обладавшие нередко большим дарованием, навсегда покидали Америку, ища в других странах более благоприятные условия для творческого роста.

Другая форма протеста против современной цивилизации и ее уродливых порождений, заключалась в развитии реалистических принципов у себя в Америке. Так поступили Уинслоу Хомер (1836–1910 гг.) и Томас Икинс (1844–1916), в работах которых нашли выражение самобытные творческие устремления американского народа.

У. Хомер – центральная фигура американского реализма в живописи второй половины XIX в. У. Хомер не получил систематического художественного образования, если не считать того, что усвоил в юношеском возрасте ремесло литографа и в 1859–1861 гг. посещал вечернюю школу при Национальной Академии художеств в Нью-Йорке. С 1857 г. он начал делать рисунки на бытовые темы для еженедельных журналов. Гражданскую войну 1861–1865 гг. У. Хомер провел в качестве военного художника, посылая в «Харперс уикли» рисунки со сценами сражений и лагерной жизни. Широкую известность он приобрел благодаря картине «Пленные с фронта», написанной в 1866 г., уже по окончании гражданской войны. Своим реализмом эта картина резко разрывала с сентиментальной и нарядной условностью тогдашней американской живописи. Она перерастала границы бытового жанра, превратившись в историческую картину, ясно говорившую о значении только что происходивших больших исторических событий в жизни американского народа.

В том же 1866 г. Хомер написал такие сцены мирной повседневной жизни, как «Игра в крокет» и «Утренний колокол», закрепившие за ним первое и, пожалуй, исключительное место в современной ему американской живописи. В этих картинах он выступил как последовательно национальный художник, увлеченный поэзией реальной обыденной жизни. Поездка во Францию дала возможность Хомеру увидеть живопись Милле, Курбе и Эдуарда Мане. Пример французских художников помог Хомеру утвердиться в своем тяготении к этической значительности художественных образов и к большим обобщенным формам реалистического видения, переданным с помощью точного, уверенного рисунка и светлого, с течением времени все более холодного и пленэрного колорита. В 1885 г. Хомер посетил Багамские острова и его жизнь и работа среди дикой северной природы в штате Мэн и в Адирондакских горах, соприкосновение с прекрасной и суровой природой и людьми укрепило строгую простоту его мастерства. К концу XIX в. его реалистическое искусство достигло своей зрелости. Оно становится резче, смелее, внешне грубее, но внутренне собраннее и строже.

В отличие от Хомера, творчество которого связано с противопоставлением американской городской культуре, образов людей, живущих «естественной» жизнью среди природы и могущих противостоять развращенному воздействию современной цивилизации, Т. Икинс сконцентрировался на изображении жизни тогдашнего американского города во всей ее тяжелой и на первый взгляд глубоко враждебной искусству неприглядной правде. Т. Икинс (1844–1916) был выдающимся реалистическим портретистом, создавшим полные интеллектуальной силы образы своих передовых современников. Он много сделал и для развития бытового жанра, оказал большое влияние на последующих художников-реалистов.

Т. Икинс получил художественное образование в Пенсильванской Академии художеств в Филадельфии, а затем в Школе изящных искусств в Париже. Вернувшись в 1870 г. на родину, в Филадельфию, где он и остался навсегда, зарабатывая на жизнь преимущественно педагогической работой, Икинс проявил себя реалистом в первых своих произведениях: «Макс Шмитт в лодке», «Парусные лодки на Делаваре». Эти жанрово-пейзажные картины Икинса проникнуты острым чувством современности. Однако художник видел перед собой более важные цели, чем те, которых он здесь достиг. Икинс обнаружил тяготение к изображению душевной жизни человека. Во всю силу проявилось его обостренно психологическое реалистическое мастерство в большом групповом портрете или, вернее, картине «Доктор Гросс в своей клинике», написанной в 1875 г. для Джефферсоновского медицинского колледжа в Филадельфии. Икинс с полным знанием дела изобразил трудную операцию, которой заняты помощники доктора Гросса. Сам прославленный хирург с ярко освещенным высоким лбом в оправе пушистых волос, с ланцетом в окровавленных пальцах кажется олицетворением вдохновенной интеллектуальной силы, выраженной в его тонком серьезном лице.

Всю жизнь Т. Икинс занимался жанровой живописью, обращаясь к различным сторонам жизни большого города, часто включая в картины такого рода портретные изображения своих современников. У него есть картины, посвященные борцам и боксерам; еще чаще его привлекал мир художников, музыкантов, артистов. Обычно такого рода картины строились им на противопоставлении тонально объединенного, полутемного интерьера с каким-либо напряженным и интенсивным, словно горящим цветом одежды первопланных фигур. Но он часто возвращался и к сценам на вольном воздухе, и его пленэрная живопись становилась с годами все тоньше и воздушнее по своему тональному единству. Но основной темой его творчества стал с 1880-х гг. портрет. Икинсу позировали крупные врачи, ученые, писатели, музыканты. Среди множества его портретов,

нередко написанных в рост, можно назвать ряд наиболее выдающихся своей душевной сложностью и значительностью: «Уильям Мак Доуэлл» (1891), «Мыслитель» (1902), «Мод Кук» (1895), портрет жены (1889).

Третьим большим реалистическим живописцем Америки второй половины XIX в. был **Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер** (1834–1903). Уистлер родился в Лоуэлле в штате Массачусетс. В 1842 г. его отец, видный военный инженер, был приглашен в Россию, есть данные, что мальчиком Уистлер посещал классы Петербургской Академии художеств. После смерти отца его жена с сыном вернулась на родину. После неудачных попыток получить военное образование в 1855 г. Уистлер уехал в Париж, сблизился с Курбе, а затем с Эдуардом Мане и другими молодыми художниками его круга. В «Салоне отверженных» (1863) рядом с «Завтраком на траве» Э. Мане была выставлена его первая серьезная работа – «Девушка в белом» (1862).

С конца 1850-х гг. художник обосновался на постоянную жизнь в Лондоне, приезжая время от времени в Париж. Английская официальная критика, как и французская, не признавала Уистлера. В начале 70-х гг. выставка его картин в Лондоне вызвала настолько грубую брань Рескина, законодателя вкусов викторианской Англии, что это дало Уистлеру благодарный повод привлечь знаменитого критика к суду за диффамацию и оскорбление. А ведь именно в эти годы Уистлер писал свои самые совершенные портреты, проникнутые глубоким уважением к нравственной и интеллектуальной жизни человека и суровой требовательностью к продуманной простоте и строгости реалистической художественной формы. В 1864 г. он написал свою вторую «маленькую» «Девушку в белом», в 1871 г. был создан замечательный портрет матери, затем последовали портрет Карлейля (1872) и портрет мисс Сайсли Александер (1872–1874). Уистлер был не только портретистом, но и тончайшим поэтом природы. Всю жизнь он занимался пейзажем, создавая такие смелые обобщенные работы, как «Старый мост в Бэттерси» (1865) или «Темза у Бэттерси» (1863).

Для реалистической живописи США второй половины XIX в. характерно широкое развитие разнообразных жанров. В лучший период творчества сильные, выразительные портреты писали У. Чейз (1849–1916) и много времени проведший в Европе Дж.С. Сарджент (1856–1925). Подобно Сарджента с Европой в большой мере было связано творчество Мэри Кэссет (1844–1926). После обучения в Пенсильванской Академии художеств она завершила художественное образование в европейских музеях, в частности на изучении работ Энгра и Гольбейна. Окончательно ее искусство сложилось в кругу Э. Мане и Дега, целиком посвященное изображению современной городской жизни.

Первым, кто завез в США приемы и манеру импрессионистической живописи, был **Т. Робинсон**, увлекшийся ранними работами Клода Моне, с которым он вместе писал в Живерни. Принципы импрессионизма разрабатывали в пейзажах Джон Генри Туоктмен (1853–1902) и Чайльд Хэссем (1859–1935), создавшие на основе изучения живописи Моне, Сислея и Писсарро свой самобытный мир художественных образов.

В начале XX в. благодаря **Роберту Генри** влиятельным движением в изобразительном искусстве США стал **«новый реализм».** На рубеже столетий Генри собрал вокруг себя группу художников, в которую вошли бывшие газетные репортеры Филадельфии – Джордж Лаке, Джон Слоун, Уильям Глак-кенс, Эверетт Шинн. Впоследствии группа получила название «Восьмерка» – по числу участников первой выставки, организованной Робертом Генри в нью-йоркской галерее Макбет (1908). Кроме пятерых названных «новых реалистов», на выставке экспонировались работы и их временных единомышленников – Артура Дэвиса и Эрнста Лоусона, а также картины одного из лучших колористов США первой половины XX в. Мориса Прендергаста.

Художественная критика начала века окрестила группу Роберта Генри «школой мусорных ведер». Размашистая «грубая» живопись членов «Восьмерки», сюжеты их картин противоречили господствовавшему в то время эстетическому вкусу. Американские художники предыдущего поколения возвращались из Европы, где они совершенствовали свое мастерство, позаимствовав светоносную палитру импрессионистов и их идиллические сюжеты. Напротив, Роберт Генри и его единомышленники призывали художников оставаться американцами, то есть учиться видеть мир непредвзято и изображать его независимо от принятой «манеры», находить сюжеты для творчества в современном американском городе с его будничной суматохой и грязью.

Наблюдая жизнь улиц и площадей Нью-Йорка, вокзалов, набережных и рынков, баров и кафе, бродячих цирков и зловонных трущоб, художники «Восьмерки» не претендовали на социальную критику. Роберт Генри учил своих друзей за внешней непривлекательностью лиц, обыденностью ситуаций, уродством обстановки видеть другие качества американской жизни – «достоинство, юмор, гуманность, доброту». Так родился тот странный симбиоз «нового реализма» и наивного американского романтизма, в котором образцом живописи служили произведения Рембрандта, Халса и Эдуарда Мане, а источником вдохновения – живая плоть города.

Стихия городской жизни, отраженная в полотнах членов «Восьмерки», как нельзя более соответствовала характеру дарования **Джорджа Лакса** (1867–1933). Дж. Лакс родился в семье провинциального врача из маленького городка Вильямспорт в штате Пенсильвания. В юности он мечтал об актерской карьере, но, встретив сопротивление родных, решил стать художником. В шестнадцать лет он отправился в Европу, где, по его словам, провел десять лет, побывав за это время в Дюссельдорфе, Мюнхене, Париже, Лондоне. После возвращения в США Лакс работал штатным карикатуристом газеты «Филадельфия пресс». Во время испано-американской войны художник был командирован на Кубу в качестве корреспондента газеты «Ивнинг баллетин». Он посылал в Филадельфию иллюстрированные репортажи о ходе военных действий. В конце 1890-х гг. Лакс переехал в Нью-Йорк, где сотрудничал в разных изданиях в качестве редактора и автора карикатур и забавных комиксов. Именно тогда он познакомился с Робертом Генри, разделил его художественную программу и стал воплощать ее в своем творчестве. Большая часть жизни художника прошла среди людей, подобных персонажам его картин, – актеров, бродяг и пьяниц. Известность художнику принесли картины – «Игруньи», «Маленькая модистка», «Старая герцогиня», «Доки Ист-Сайда», «Хестер-стрит», «Борцы». Обитатели трущоб в их грязных лохмотьях и неприглядные городские пейзажи превращаются под кистью Лакса в участников шумного красочного спектакля. Лакс вообще был склонен к театрализованным эффектам – как в жизни, так и в искусстве. Поэтому и персонажей своих картин он погружает в стихию игры и перевоплощения. Игра может выступать в ее первозданном виде в качестве детской забавы. Так, например, маленькие героини картины «Игруньи» (1905), обнявшись, изображают фигуру танго прямо посреди мостовой. Игра интересует художника и в ее высшем смысле – как проявление творчества.

Лакс любил писать человеческое тело в момент величайшего физического напряжения. К лучшим живописным работам Лакса относится картина «Борцы» (1905). В красно-коричневых телах, распростертых на полу, во вздувшихся мускулах, в искаженных усилием лицах художника интересует прежде всего физиологическое проявление жизни. Впечатление дыхания живого человеческого «мяса» достигнуто с помощью характерной для Лакса сырой и грубой эскизной манеры письма. В 1907 г. Лаке представил свои картины на выставку Национальной академии рисунка и был отвергнут. Генри, входивший в жюри этой выставки и до конца боровшийся за принятие произведений Лакса, предложил ему организовать независимую групповую выставку. Так в следую-

Репозиторий ВГУ

щем году родилась «Восьмерка». Джордж Лакс был не самым дисциплинированным ее членом: действия его были спонтанны и неожиданны. Но сама живопись Лакса, пожалуй, наиболее полно выражала принципы «нового реализма» – его энергию, непредвзятость видения, отсутствие аналитического начала. В 1918 г. Лакс был удостоен за свои живописные достижения золотой медали Пенсильванской Академии художеств.

Во второй половине XIX в. широкое развитие в США получает графика. На этот же период приходится деятельность **Томаса Наста** (1840–1902), занимавшегося с конца 1850-х гг. политической карикатурой. В 70-е гг. его политические карикатуры, грубоватые и бесцеремонные, приобрели особенную популярность и влияние, помогая борьбе против всякого рода злоупотреблений. Именно Наст «изобрел» в 1874 г. дожившие до наших дней олицетворения демократической и республиканской партии в виде осла и слона. В своей склонности к языку аллегорических обобщений, к гротескной резкости преувеличений, так же как и в демократической направленности своей сатиры, Наст явился подлинным предшественником демократической американской политической графики XX в.

Во второй половине XIX в. начинается подъем скульптуры в США. Именно в это время в США появляются мастера, имеющие свое творческое лицо. Крупнейшим среди них был **Джон К.А. Уорд** (1830–1910). Уорду принадлежит большое количество памятников в разных городах США. Среди них – «Вашингтон» и «Генри Уорд Бичер», бронзовая статуя Симона Кентона. Несомненно, творчество Уорда, а также знакомство с опытом работы французских скульпторов позволило крупному американскому ваятелю Огастесу Сент-Годенсу (1848–1907) выработать свой американский стиль – конкретно точный, сдержанно строгий, насыщенный свободой, простотой и реалистической достоверностью, что проявилось в выполненном для г. Чикаго памятнике Линкольну (1887). В этой статуе мастерски разработаны контрасты света и тени, живая подвижная фактура, использованные для обострения и углубления реалистической и вместе с тем явно героизированной трактовки образа великого государственного деятеля. Из других памятников, созданных Сент-Годенсом, выделяется конная статуя генерала Шермана в Нью-Йорке (1892–1903), аллегорическая статуя «Мир господень» для надгробного памятника м-с Адамс на кладбище Скалистого ручья (Рок Крик) в Вашингтоне (1891). В этой закутанной в широкий плащ, сидящей с закрытыми глазами женской фигуре, погруженной в глубокое скорбное раздумье, есть и строгая, возвышенно-трагическая величественность, и очень острая, живая человечность. Прекрасно разработан и продуман контраст монументально-обобщенной, но полной внутренней динамики бронзовой фигуры с ясными прямыми линиями и плоскостью каменной стены позади нее.

Смена стилей характеризует и американскую архитектуру этих лет. Она все больше ориентируется на чисто деловую и прозаическую инженерию, внешне подделываясь под стили всех времен и народов. И, тем не менее, в США ряд архитекторов своей деятельностью способствовали прогрессу строительной техники. Это прежде всего Джон Огастес Реблинг (1806–1869) и его сын Вашингтон Реблинг (1837–1926) – строители Бруклинского моста в Нью-Йорке, открытого в 1884 г., **Генри Ричардсон** (1838–1886), оформлявший металлические конструкции своих сооружений с помощью декоративной стилизации средневековой и византийской архитектуры (церковь св. Троицы в Бостоне, здание суда в Питсбурге и др.).

В середине 1880-х гг. ученики Ричардсона, а также архитекторы Мак-Ким, Мид, Стэнфорд Уайт противопоставили живописному беспорядку распространившихся по Америке имитаций ричардсоновского стиля строгие, продуманные формы ренессансной ордерной системы, приспособленные к современным требованиям. Но даже такие лучшие постройки этих архитекторов, как «Виллардовские дома» в Нью-Йорке, бостонская Публичная библиотека не смогли придать американской архитектуре облик «большого стиля», «американского Возрождения», и тем более противостоять чисто инженерному строительству, основанному на применении сварочного железа (с 1850-х гг.), бетона и железобетона (конец XIX в.). В итоге появился специфический тип американского сооружения – «небоскреб». Первым небоскребом американские историки называют Эквитейбл-билдинг, построенный на Бродвее в 1868–1870 гг. (Нью-Йорк). Здание имело всего пять этажей, однако объединенные возможности каркаса и лифта были использованы, чтобы сделать его вдвое выше, чем обычные пятиэтажки. В 1873–1875 гг. над Нижним Манхэттеном в Нью-Йорке поднялось здание железнодорожной компании «Вестерн Юнион» в 10 этажей. Через 10 лет в Чикаго было построено 10-этажное здание страхового общества по проекту Уильяма ле Барона Дженни.

Города Америки быстро изменили свой облик, но их беспорядочная бессистемная застройка громадными, высокими каменными коробками превратила улицы в узкие, темные щели и противопоставила человеческим чувствам давящий бездушный мир чудовищно безобразного и непомерно разросшегося города. Живопись, скульптура, графика теряют связь с такой архитектурой, развиваются в ином направлении.

Во второй половине XIX века в США растет количество **театров** – за счет появления немецкой и итальянской оперы, французской драмы. Большая часть трупп по-прежнему остаются «бродячими» – наиболее своеобразными из них были «плавучие» театры. Они существовали весь XIX век до тех пор, пока реки оставались главными транспортными артериями страны. Плавучие театры перемещались на небольших речных пароходах, плававших в летнее время по Миссисипи и давали спектакли во всех населенных пунктах, расположенных по ее берегам. Нередко капитан парохода был руководителем труппы, исполнявшей наивные мелодрамы. Суть их всех состояла в поругании зла и счастливой победе добра, что волновало простую публику, жившую вдали от больших городов и никогда не видевшую театра.

В 1850–1860-х гг. формируется новый тип бродячих трупп. Их репертуар состоял из одной пьесы, которая шла до тех пор, пока имела успех, то есть приносила доходы. Такой подход сформировал принцип «системы звезд» в американском театре. Во второй половине XIX века в центральных городах США стали возникать стационарные театры. Некоторые из них, как, например, театр Дон Дру, были значительными явлениями в истории американского театра. Миссис Джон Дру (Луиза Лейн) (1820–1897) была одной из крупнейших американских актрис своего времени. Она и создала лучший в Филадельфии театр. Здесь была крепкая труппа, великолепные артисты, осмысленное отношение к искусству.

Крупнейшим американским трагиком этого времени был **Эдвин Бут** (1833–1893). Сын актера, он рано узнал все тонкости актерской профессии. Дебютировал он в трагедии Шекспира «Ричард III». Он играл в разных крупных городах Америки и становился все более известным. Образ Гамлета был одним из крупнейших достижений этого актера. В 1869 году в Нью-Йорке Эдвин Бут открывает собственный театр. Противопоставляя свое дело «театру звезд», он пытается создать крепкий актерский ансамбль. Бут ставит в своем театре лучшие произведения мировой драматургии. Театр просуществовал несколько лет и разорился. Сам Эдвин Бут был любим публикой не только Америки, но и тех стран Европы, в которых он успешно гастролировал.

На рубеже XIX–XX веков возникают театры, принадлежащие трестам. Театры, объединенные в тресты, обычно работали по системе «серийный бег»: одна пьеса ставилась во всех театрах и игралась до тех пор, пока делала сборы. В конце XIX века театральные тресты превратились в синдикаты. Фирмы синдикатов

Репозиторий БГУКИ

контролировали деятельность театров, получали отчисления от спектаклей, выдавали разрешения на аренду театральных помещений.

Конец XIX в. ознаменовался изобретением **кино**, сыгравшего огромную роль в духовной жизни общества. В развитие данного вида искусства существенный вклад внесли и представители американского континента. Так, А. Эдиссон и Л. Диксон создали различные варианты киносъемочной и кинопроекционной аппаратуры. Эдвин Портер вводит деление действия на сцены и небольшие эпизоды внутри этих сцен, умело монтирует близкие и крупные планы, натуральные съемки и декорации. Образцом сочетания всех этих методов, хорошего темпа и достоверности, родоначальником типично американского киножанра – вестерна стал фильм Э. Портера «Большое ограбление поезда» (1903) .

Совершенствование кинотехники, развитие сюжета и драматургии, использование крупного плана и монтажа требовало нового стиля актерской игры. Первые успехи в этой области были достигнуты комедийными актерами, которые сумели быстро перейти от характерных ролей к кинокомедии, сделав ее одним из любимейших и популярнейших киножанров. В их числе такие известные американские актеры, как Фатти, Бестер Китон, Бен Тюрпин, Гарольд Ллойд и, наконец, **Ч. Чаплин**. Серьезный вклад в подготовку актеров, способных естественно и непринужденно вести себя перед камерой, внес американский режиссер Д.У. Гриффит. Он создал единую систему актерской выразительности, включавшую физическое действие, ритм, выразительность рук, походку, передачу через вещи состояния человека, тщательно разработанные мизансцены для общих планов и мимическую игру на крупных планах, усиливающие драматическое напряжение фильма. Школа Гриффита сумела дать американскому кино превосходные актерские силы. Из нее вышли Мэри Пикфорд, Лилиан и Дороти Гиш, Норма и Констанция Толмедж, Роберт Харрон, Ричард Бартельмес, Дуглас Фербенкс и др.

Американское искусство, в отличие от искусства большинства европейских стран, было многонациональным по происхождению его создателей – художников, родословная которых зачастую восходила к нескольким десяткам различных европейских, азиатских, африканских или коренных американских народов. Несмотря на это, художники нашли свой собственный, глубоко национальный язык, чтобы выражать идеи и чувства своего, американского, народа.

§ 8. Развитие культуры скандинавских стран в XVII–XVIII вв. происходило в довольно сложной политической обстановке, сложившейся в данном регионе. После распада Кальмарской унии (1523 г.), в свое время объединившей в одну державу Данию, Швецию, Норвегию, образовалось два государства – Дания (в унии с Норвегией) и Швеция, власть которой распространялась на Финляндию.

Два века истории этих двух стран проходили в остром соперничестве за гегемонию в балтийском регионе. В Дании и Швеции в этот период складываются централизованные дворянские монархии, развивается мануфактурная промышленность (особенно в Швеции), формируется национальная буржуазия. Норвегия и Финляндия оставались аграрными придатками своих более развитых соседей. Мануфактурное производство в них развивалось крайне медленно, что обусловило их отставание и в культурном развитии. Существенное влияние на духовное и культурное развитие стран Скандинавии оказал утвердившийся в них в XVI в. протестантизм.

Дания и Норвегия. В культурном отношении первенство среди скандинавских стран в XVII веке бесспорно принадлежало **Дании**. Она вступает в полосу экономического процветания. В стране появляются первые мануфактуры. Они были преимущественно королевскими предприятиями и обслуживали потребности государства в оружии, порохе, обмундировании. Частнокапиталистические мануфактуры стали распространяться лишь к концу XVII века. Крупные капиталы инвестировались в основном во внешнюю торговлю. Были организованы Ост-Индская и Вест-Индская компании для торговли с Русским государством и с Исландией.

Копенгаген в XVII в. становится крупным столичным центром – здесь возводятся многочисленные жилые и общественные здания, некоторые кварталы получают регулярную планировку. Расцвет дворянской монархии отразился в возведении великолепных дворцов и замков при Христиане IV. К ним относятся дворец Фредериксборг (1602–1620), возведенный на севере острова Зеландия Гансом Стенвиккелем Младшим (1587–1639). Датские мастера также участвовали в строительстве биржи в Копенгагене – одного из самых красивых сооружений датской архитектуры XVII века (1614–1625). Главными архитекторами ее как и дворца Росенборг в Копенгагене (1606–1634) были голландцы Лоуренс и Ганс Стенвиккели. В этих дворцовых постройках своеобразно сочетались традиции голландского и итальянского зодчества, при этом в них ясно выражена связь с датским замковым строительством XV–XVI веков. Крупнейшими архитекторами XVIII века были строители новой королевской резиденции – Копенгагенского дворца Кристиансборг (1733–1740), воздвигнутого в стиле позднего барокко (архитекторы Н. Эйтвед (1701–1754) и Лаурис Тура (1706–1759). Тому же Эйтведу (в сотрудничестве с Н. Жарденом) принадлежит создание Амалиенборга, одного из самых замечательных ансамблей Дании. К середине XVIII в. в архитектуре Дании утверждается классицизм.

В развитие датского искусства особенно значителен вклад двух художников Кареля ван Мандера III (ок. 1609–1670) и Абрахама Вухтерса (ок. 1612–1682), основным видом живописи которых стал придворный портрет. Значительное место среди придворных живописцев в XVIII в. занял швед Карл Густав Пило, проработавший около тридцати лет в Копенгагене. К концу XVIII в. в искусстве Дании появляются новые черты, связанные с развитием в стране буржуазных отношений и демократизацией общественной жизни, что наиболее полно выразилось в творчестве Енса Юля (1745–1802). Его модели – это бюргеры в семейной обстановке. Юль является также одним из родоначальников датского пейзажа. С третьей четверти XVIII в. датская живопись развивается под влиянием классицизма. Наиболее известным представителем этого направления стал художник Н. Абильгор (1743–1809), который с 1801 г. возглавлял датскую Академию художеств.

Реформация, проходившая в Дании в XVI веке, оказала значительное влияние на развитие культуры двух последующих веков. Переводы Библии сыграли большую роль в развитии национального литературного языка. Культурный расцвет XVIII века был подготовлен еще в предыдущем столетии, получившем название «ученого века». Датчанин Томас Бартолин (1616–1680) открыл лимфатическую систему, Оле Ремер (1644–1710) определил скорость распространения звука. В области художественной литературы XVIII век ознаменовался решительным разрывом с XVII в., с его религиозным пиетизмом и ханжеством. Создатели новой литературы – представители эпохи Просвещения – были одновременно философами, историками, филологами, правоведами.

Классиком датской и норвежской литературы является Людвиг Гольберг (1684–1754), автор замечательного философского романа «Подземное путешествие Нильса Клима» и ряда комедий («Иеппе с горы», «Жан Франсуа»). Гольберг не выходил за пределы теории «просвященного абсолютизма», но разоблачал и высмеивал целый ряд социальных пороков, создавая яркие бытовые картины жизни современной ему Дании.

Репозиторий ВГУ

Вообще же, в литературе Дании второй половины XVIII в. господствовал классицизм. В последнее десятилетие этого века в литературе скандинавских стран появляется романтическое направление. В Дании наиболее ярким его представителем является поэт И. Эвальд (1743–1781). Со второй половины XVIII в. начинают издаваться журналы «Датский зритель» и «Патриотический обозреватель», издававшиеся философом Ф.К. Эйльшовом и лингвистом Е. Снеедорфом, сыгравшими значительную роль в формировании современного датского литературного языка.

Норвегия, редко населенная, преимущественно скотоводческая страна, с конца XIV в. находилась в унии с Данией. Фактически уния все более превращалась в подчинение более слабой и отсталой Норвегии датскому владычеству. Экономическая отсталость страны сказывалась и на развитии ее культуры. В XVII–XVIII вв. в Норвегии не было ни одного университета, поэтому норвежская молодежь вынуждена была уезжать в Данию для получения образования. Единственным хранителем норвежского языка являлось крестьянство. В городах Норвегии звучала преимущественно немецкая речь.

Ценнейшим достоянием народной традиции была деревянная архитектура, резьба по дереву, а в области устного творчества – саги, песни и сказки. Живопись продолжала носить преимущественно религиозный характер. В архитектуре главным строительным материалом оставалось дерево. Для национального самосознания норвежцев большое значение имело издание норвежскими гуманистами древних историко-литературных памятников. На рубеже XVI–XVII вв. Норвегия уже имела своих, хотя и писавших по-датски или по-латыни таких ученых, как Клауссен, автор «Описания Норвегии» и поэтов – религиозных лириков.

XVII век проходит под знаком развития «ученой литературы», в которой особенно сильно ощущается и влияние европейской литературы. В стихах и рассказах норвежского поэта Петера Дасса (1647–1708) религиозные мотивы переплетаются с учеными дидактическими рассуждениями. Борьба за самостоятельность норвежской литературы возрождается со времени издания первой норвежской газеты в Христиании К. Туллина, начала работы Тродьемского научного исторического общества и особенно со времени организации в Копенгагене «Норвежского общества» (в 1772 г.), оказавшего большое влияние на формирование новой норвежской литературы и идей норвежского национально-освободительного движения. Влияние «Норвежского общества», пропагандировавшего идеи Руссо, Мерсье, Сен-Пьера, Лессинга и Дидро, было огромно. Просветителем и сентименталистом выступает поэт Кристен Туллин (1728–1765) – автор многочисленных сентиментальных и пасторальных поэм.

Патриотическая норвежская поэзия была предоставлена «Гимнами» Бруна («За отчизну героев – Норвегию» и др.), народными «Песнями» братьев Крауса и Петера Фриман (сборник «Народный певец» 1790) и др. Уже с конца XVIII в. все более заявляет о своих правах норвежский народный язык, изгонявшийся из литературы в период датского господства в Норвегии. На этом языке начинают писать романтики – Мауритс Х. Гансен (1794–1872), Генрих А. Бьеррегаард (1742–1842) и др.

Швеция и Финляндия. Подъем горнометаллургической и металлообрабатывающей мануфактурной промышленности привели к военному и политическому усилению **Швеции** в XVII в. «Золотой век» дворянства ознаменовался усиленной строительной деятельностью, особенно в городах и прежде всего в столице – Стокгольме. Большую роль сыграло творчество французского архитектора Симона де ла Валле, приехавшего в Швецию в 1637 году, и голландского мастера Юстуса Винкбонса. Им в 1641–1674 гг. был построен Рыцарский дом в Стокгольме.

Во второй половине XVII столетия утверждается барочно-классицистический стиль, в котором эклектично соединяются черты голландской, французской и итальянской школ. Таков, например, дворец Дроттнингхольм около Стокгольма, построенный Никодемусом Тессином Старшим (1615–1684). Оформление интерьеров к нему и закладка регулярного парка к самому грандиозному дворцу в Скандинавии, своеобразному подражанию Версалю, осуществлено по проекту Никодемуса Тессина Младшего (1654–1728). Им же была возведена величественная городская резиденция – Стокгольмский Королевский дворец (начат в 1697 г.). В XVIII веке продолжалось строительство дворцов, но уже не в столь внушительных масштабах. Самый изящный памятник шведского рококо – небольшой дворец Кина – был построен в 1763 г. в Дроттнингхольмском парке архитектором Карлом Аделькранцем (1716–1796). Архитектором Э. Пальмстедом (1741–1803) возведен в 1782 г. выдержанный в духе классицизма театр замка Гринсхольм.

В развитии шведской живописи XVII–XVIII вв. наибольшие эстетические ценности были созданы в области портретного жанра. Наиболее значительными художниками XVII века были «Отец шведской живописи», уроженец Гамбурга, Давид Клекер фон Эренштраль (1628–1698) и его преемник Давид Крафт Старший (1655–1724). В XVIII в., несмотря на военную катастрофу в Северной войне, придворное искусство Швеции продолжает поддерживать свой блеск. В 1735 г. в Швеции была основана Академия художеств. Самыми известными художниками-портретистами были Лоренц Паш Младший (1733–1805), мастер пастельного портрета Густав Лундберг (1695–1786) и Александр Рослин (1718–1793). Еще одна группа шведских художников XVIII в. имела широкий «европейский» успех. Это миниатюристы Никлас Лафренсен (1737–1807) и Петер Адольф Халль (1739–1793). Одним из наиболее ярких художников в шведском искусстве второй половины XVIII в. является Пер Хиллестрем (1733–1815), один из оригинальнейших шведских художников, отразивший разные стороны быта Швеции.

Шведская скульптура XVII–XVIII вв. несколько уступала по своему значению живописи. В XVII в. в Швеции была широко распространена резьба по дереву. Она имела традиции, идущие от средневековья. Значение скульптуры в шведской художественной культуре повышается после приглашения из Франции двух французских скульпторов – Жака-Филиппа Бушардона (1711–1753) и Пьера Ларшевека (1721–1778). Наиболее интересны конные памятники, созданные Ларшевеком Густаву Вазе и Густаву Адольфу II. К концу XVIII в. появляется собственно шведская скульптура, связанная с именем Иоганна Тобиаса Сергеля (1740–1814), одного из основоположников классицизма в скульптуре. Одной из лучших вещей Сергеля является его «Спящий фавн». Сергель был также большим мастером портретных медальонов и этим как бы продолжал высокую традицию шведского медальерного искусства.

Больших успехов достигла в Швеции наука. На рубеже XVII–XVIII вв. творил знаменитый шведский механик-изобразитель Кристофер Польхем. В первой половине XVIII в. утверждается первое научное общество (1719), а также начинают издаваться первые экономические журналы. В XVIII в. прославились шведские ученые-физики Цельсий и Клингенштерн, химики Валлериус и Шееле, ботаник Линней.

В шведской литературе большое значение имело творчество поэта и публициста Улува Далина (1708–1763). Он прославился главным образом изданием первого литературного журнала «Шведский Аргус». Его литературно-издательская деятельность во многом способствовала формированию шведского литературного языка. Капитальный для своего времени труд У. Далина «История шведского государства» был переведен на русский язык.

Электронный архив БГУ

Эммануил Сведенборг (1688–1772), крупный математик и механик, но вместе с тем и философ-мистик, создал оригинальную теософскую систему, в свое время популярную далеко за пределами Швеции. В последнее десятилетие XVIII в. в литературе скандинавских стран появилось романтическое направление. Наиболее ярким предвестником этого направления был талантливый шведский поэт К.М. Бельтман (1740–1795), с его лирическим циклом «Послания Фредмана» и «Песни Фредмана».

В XVII в. **Финляндия** вновь стала частью шведского королевства. Но она обладала значительным самоуправлением и имела свое войско. Иногда шведские короли созывали отдельные сеймы в самой Финляндии. Финнское население довольно враждебно относилось к завоевателям – шведам. Преобладание шведского дворянства в администрации и захват ими лучших финнских земель, презрительное отношение шведов к финнскому населению, способствовали распространению среди него антишведских настроений. Городов было мало и преобладало сельское население. Лишь в последней четверти XVIII столетия началась разработка железной руды и возникли капиталистические мануфактуры. В 1770-х годах во многих районах прокатились крестьянские волнения. Шведский король Густав III вынужден был в 1789 г. издать указ, предоставляющий зажиточным крестьянам право покупать казенные земли и пользоваться ими. Во второй половине XVIII в. в Финляндии начался процесс ликвидации общинного землепользования и размежевания хуторов, однако темпы этого процесса были очень медленны.

Финнские литературные традиции восходят к середине XVI в. В духовных книгах, изданных Агриколой в 1542–1548 гг., были приведены некоторые сведения о фольклоре, народной медицине и обычаях финнов. До начала XIX в. светской литературы в Финляндии не существовало. Вместе с тем вторая половина XVII и последующее столетие отмечены расцветом исследований финнских ученых в области национальной истории, языка, собирания фольклора. Виднейшим среди них был Х.Г. Портан (1739–1804) – яркий представитель эпохи Просвещения, основоположник научного изучения истории Финляндии. Будучи профессором университета в г. Або (Турку), он издал в 5 томах собранные им произведения финнского фольклора, а в 1784–1804 гг. – обширные публикации документов по истории Финляндии со своими комментариями. Написал ряд работ по истории финнской церкви в средние века и культурных связей финнского и шведского народов. Основал просветительское общество «Аура» в г. Або и стал издавать, правда на шведском языке, первую в Финляндии газету. Портан пробудил интерес к изучению истории страны, ее языка, литературы, обычаев народа, внес значительный вклад в развитие национального самосознания финнского народа.

Истоки финнской живописи восходят к эпохе средневекового католицизма (конец XV – начало XVI в.), когда стены и своды церквей покрывались богатой декоративной росписью. В XVII в. росписью деревянных церквей занимался живописец М. Топелиус.

Ученые Финляндии внесли заметный вклад в мировую науку. В XVIII в. страна дала миру видного ботаника П. Калма (одного из учеников Линнея), который совершил путешествия по Европе, Азии, Северной Америке и способствовал усовершенствованию сельского и лесного хозяйства. Уроженец Финляндии (швед по национальности) – крупный экономист XVIII в. А. Хидениус, отчасти предвосхитил идеи А. Смита.

Культура стран Северной Европы в XVII–XVIII вв. испытала большое воздействие западноевропейской культуры и прежде всего голландской и французской. Значительное число творцов культуры скандинавских стран являлись иностранцами, и их вклад в эту культуру трудно переоценить. Но вместе с тем следует отметить, что культура стран Северной Европы этого периода их исторического развития формировалась прежде всего на собственной основе, впитав в себя лучшие достижения своей самобытной культуры предыдущих столетий.

Культура стран Скандинавии в XIX – начале XX в. становится еще более богатой и разнообразной. Участие **Дании** в наполеоновских войнах на стороне Франции повлекло за собой людские и материальные потери. После поражения Наполеона в 1814 году Дания была вынуждена уступить Швеции Норвегию. Тем не менее политика социальных преобразований внутри страны продолжалась. Дания в 1814 году первая среди европейских стран ввела обязательное школьное обучение всех детей в возрасте от 7 до 14 лет. Аграрные реформы открыли путь для прогресса сельского хозяйства. С 1830 г. Дания наладила в массовых масштабах производство зерна и его экспорт на европейские рынки. После отмены зундской пошлины (1857 г.) в стране установилась свобода торговли.

Под влиянием европейских революционных событий 1830 и 1848 гг. в Дании развернулась борьба за конституцию, которая была принята в 1849 г. По конституции состоятельным слоям населения было предоставлено право избирать и быть избранными в сословно-представительские собрания. Еще ранее, в 1837–1841 гг. была введена система местного самоуправления, контролировавшаяся имущими слоями населения. В середине XIX в. вопрос о Шлезвиг-Гольштейне стал особенно остро. В войне с Пруссией 1864 г. Дания потерпела поражение и утратила Гольштейн, Мауэнбург и почти весь Шлезвиг.

Последняя треть XIX в. ознаменовалась резкой перестройкой сельского хозяйства, вызванной поисками наиболее выгодных позиций на рынках сбыта. В короткий период Дания превратилась в крупнейшего производителя и поставщика высококачественной продукции животноводства – масла, бекона, яиц, основным покупателем которых стала Англия. В датской промышленности складывался комплекс отраслей, специализирующихся на переработке сельскохозяйственной продукции. Началось строительство скотобоен и молочных заводов, консервных фабрик и холодильников. Развивалось машиностроение для нужд пищевой промышленности и рыболовства, а также судостроение, но по своей хозяйственной структуре Дания оставалась аграрной страной.

В первой половине XIX в. в литературе и искусстве Дании преобладал романтизм. Крупным представителем этого направления был поэт и драматург А. Эленшлегер (1779–1850), в творчестве которого звучат патриотические мотивы, жажда свободы и критика мещанского быта. Другой представитель романтизма Н. Грундтвиг (1783–1872) известен как основоположник религиозной философии, истории и организатор народного просвещения. В творчестве поэта и драматурга И.Л. Хейберга (1791–1860) сочетались черты романтизма и реализма. Он особенно прославился как создатель классического водевиля. До сих пор пользуются успехом комедии и драмы Хенрика Херца (1747–1870). Одно из его произведений «Дочь короля Рене» послужило сюжетом для либретто оперы П.И. Чайковского «Иоланта». Выдающееся место в датской и мировой литературе занимает творчество Г.Х. Андерсена (1805–1875), прославившегося своими замечательными сказками и историями. Их высокая художественность, мягкий юмор, глубокий гуманизм находят живой отклик в сердцах миллионов читателей. Хотя герои и образы сказок Андерсена, несомненно, приобрели интернациональное звучание, эти произведения имеют специфический датский колорит.

В изобразительном искусстве XIX в. проявилось увлечение неоклассицизмом. Наиболее видный представитель этого направления, прославленный скульптор Б. Торвальдсен, завоевал мировую известность. В духе неоклассицизма написаны картины К. Энкерсберга (1783–1853), оригинального мастера портретного жанра,

Репозиторий БГПУ

воспитавшего целую плеяду талантливых учеников (В. Марстранн и др.). В 40-х годах XIX в. в архитектуре началось тяготение к готике и ренессансу, связанное с расцветом романтизма.

Дания дала миру оригинального философа **С. Кьеркегора** (1813–1855), произведения которого составили фундамент современного экзистенциализма. Большие успехи в XIX в. были достигнуты датскими учеными К. Томсеном, Э. Ворсе и С. Мюллером в археологии. Разработанная на датском материале методика полевых раскопок легла в основу археологической науки. Х. Эрстед прославился открытием электромагнетизма.

В 80-х годах XIX в., когда происходили большие перемены в жизни Дании, в литературе романтизм уступил место реализму. Видными деятелями этого направления были критики братья Брандес – Георг (1842–1927) и Эдуард (1847–1931), писатель Иенс Петер Якобсен (1847–1885), автор психологических романов «Мария Груббе» и «Нильс Люне» поэт и писатель С. Шандорф (1836–1901). Большую известность приобрели Х. Дракман (1846–1908), Х. Банг (1857–1912) и Хенрик Понтоннидан (1857–1943), романы которых переведены во многих странах мира. Банг создал также мастерские рассказы, созвучные с рассказами А.П. Чехова, лучшие из них – «Ирене Хольм» и «Прекрасный день». Среди произведений Понтоннидана, идеолога датского реализма, выделяются монументальные «Счастливчик Пер», «Земля обетованная» и «Царство мертвых».

Романтизм в изобразительном искусстве был изжит раньше, чем в литературе. Наиболее известно имя портретиста и жанриста П. Кройера (1851–1909), главы, реалистического направления, который на позднем этапе своей деятельности испытал влияние французских импрессионистов. В конце XIX – начале XX в. в литературе и искусстве возникли новые течения: символизм, импрессионизм и неоромантизм, проявившиеся в некоторых произведениях Х. Банга, Х. Дракмана и других писателей.

Вместе с тем продолжалось и развитие реалистического направления, ярко представленного в творчестве Й. Иенсена (1873–1950), автора многочисленных романов («Падение короля» и др.) и новелл, поражающих блестящим стилистическим мастерством. Дания дала миру целую плеяду пролетарских писателей. Среди них наиболее известен Мартин Андерсен-Нексе (1889–1954), автор социальных романов «Пелле-Завоеватель», «Дитте – дитя человеческое», «Мортен Красный» и многочисленных новелл.

Среди скульпторов начала XX в. широко известно имя Кая Нильсена (1882–1924), произведения которого украшают современный Копенгаген. В архитектуре прославился М. Нюроп, создатель здания копенгагенской ратуши.

В мире музыкальной культуры Дании выдающуюся роль сыграл композитор Карл Нильсен (1865–1931), создавший множество оригинальных симфоний, сонат и опер, которые с успехом исполняются до сих пор.

Датские исследователи внесли весомый вклад в развитие биологии и медицины – в изучение наследственности, радиоактивности, витаминов, сыворотки. Одним из корифеев квантовой физики был Нильс Бор (1885–1962), прославившийся работами о строении атомного ядра.

После того как в 1814 г. решением антинаполеоновской коалиции **Норвегия** была отнята у Дании и передана Швеции в знак заслуг последней в войне против Наполеона, идеи национальной независимости переросли в открытую борьбу против подчинения Швеции. На Учредительном собрании в Эйдеволле (северо-восточнее Христиании) была выработана и провозглашена Эйдеволльская конституция независимого норвежского государства. Норвегия получила суверенитет, урезанный личной унией со шведским королем, который в Норвегии осуществлял функции норвежского короля. День принятия конституции в Эйдеволле 17 мая стал национальным праздником Норвегии, а сама конституция с изменениями действует и поныне.

Шведские короли ущемляли конституционные права Норвегии, стремились превратить ее в провинцию Швеции. Каждое из требований шведской короны вызывало сопротивление высшего представительского органа Норвегии – стортинг, который стремился сделать своей национальной опорой крестьянство. Стортинг упразднил в Норвегии дворянские титулы, отменил поземельный налог, провел закон о местном самоуправлении во главе с тингом как административной единицей власти. Коммунальное самоуправление в дальнейшем получило еще большее развитие.

Во второй половине XIX в. конфликты со Швецией не ослабевали, хотя борьба не выходила за рамки парламентарных форм. Норвежцы добились в 1873 г. упразднения в их стране поста королевского наместника. Год от года политические разногласия Норвегии со Швецией усиливались. Патриотически настроенные общественные круги требовали решительных действий, и прежде всего расторжения унизительной унии со Швецией. 7 июня 1905 г. стортинг принял резолюцию о расторжении унии со Швецией, а в августе народный референдум одобрил эту резолюцию. Королем Норвегии был избран датский принц Карл, принявший при коронации имя Хокон VII.

Как профессиональное и более многоплановое продолжение традиций фольклора развивалась норвежская литература. Особенного расцвета она достигла во второй половине XIX в. как одна из форм роста национально-освободительного движения. Вот как об этом писал Ф. Энгельс « … за последние сто лет Норвегия переживала такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна кроме России»[12].

В эти годы появилась целая группа талантливых писателей: Б.М. Бьернсон, Г. Ибсен и др. Особую известность приобрело в мире сентворчество **Г. Ибсена** (1828–1906) – величайшего национального театрального искусства. Его драматургия и поэзия близка к народной жизни и народному искусству. Всем своим творчеством он пытался воспитать современника в духе освободительно-демократических тенденций путем демонстрации героических образов из норвежского прошлого или настоящего. Первые драмы Ибсена относятся к 1850–1860 гг. Самые значительные из них «Бранд» и «Пер Гюнт». Эти драмы имеют обобщенный символический характер и связаны с художественными традициями европейского романтизма начала века. Одинаково быстро пройдя эту первую стадию своего творчества, Ибсен воплощает тот круг идей вполне реалистически. Осмысливания жизни во всем богатстве ее исторической конкретности. Таковы его замечательные драмы «Доктор Штокман» (1882 г.) и «Строитель Сольнес» (1892 г.).

Другой крупный норвежский писатель Бьеристернс Бьернсон в ряде моментов близок Ибсену, но главное содержание его новостей и пьес составляет воспевание поэтических патриархальной жизни, которую неумолимо разрушало наступление капитализма. Сложно и неоднозначно творчество известного норвежского писателя Кнута Гамсуна (1859–1952). Он умел мастерски изображать психологию своих героев (романы «Голод», «Мистерия», «Виктория», «Пан» и др.). Вместе с тем для его творчества характерен индивидуализм, во многих его произведениях преобладают настроения одиночества и беспомощности человека в современном мире («Кольцо замыкается»).

В тот же период национального и общественного подъема бурно развивалась профессиональная музыка и живопись. Именно тогда творил **Эдвард Григ** (1843–1907) – великий национальный композитор Норвегии. В

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. – Т. 37. – С. 351.

Библиотека ВГУ

красочной, эмоциональной, лирически-задушевной музыке он отразил жизнь своей родины, ее природу. Крестьянский быт и мотивы народного музыкально-поэтического творчества, сказочную фантастику. На либретто великолепной драматической поэмы Ибсена «Пер Гюнт» Григ написал не менее великолепную музыку, и это произведение – самое значительное из того, что известно мировой общественности о творчестве знаменитых норвежцев. Григ оказал большое влияние на творчество многих композиторов мира.

Норвежцы дали миру знаменитейших путешественников Ф. Нансена и Р. Амудсена. **Фритьоф Нансен** (1861–1930) – великий норвежский полярный исследователь, путешественник, писатель, естествоиспытатель, выдающийся общественный деятель. Прославился он двумя беспримерными для своего времени путешествиями. В 1888 г. он первым с пятью спутниками пересек на лыжах Гренландию. Затем в 1893–1896 гг. дрейфовал в высоких арктических широтах на корабле «Фрам» и предпринял дерзкую попытку вдвоем со спутником достигнуть на лыжах и санях Северного полюса (1895–1896). Огромен его вклад в развитие мировой океанографии.

Руал Амундсен (1872–1928) – один из крупнейших полярных исследователей. В 1903–1906 гг. он обследовал Северный магнитный полюс, впервые нанес на карту более ста островов, расположенных в том районе, и впервые же на одном корабле прошел Северо-Западным проходом из Атлантического в Тихий океан. Другим подвигом Амундсена было открытие в декабре 1911 г. Южного полюса в результате предпринятого им санно-лыжного 94-дневного похода.

В 1805 г. **Швеция** под давлением Англии примкнула к антинаполеоновской коалиции. В 1807 г. против Швеции выступили Дания и Россия, заключившие союз с Францией. Потерпев поражение в войне с Россией, Швеция была вынуждена по Фридригскому миру 1809 г. уступить ей всю Финляндию вместе с Аландскими островами. В 1810 г. Швеция подписала мирный договор с Францией, по которому обязалась участвовать в континентальной блокаде. Однако после разгрома армии Наполеона в России Швеция вновь выступила против него. За участие в войне против Франции Священный союз согласился на унию Швеции с Норвегией. После кратковременных военных действий между Швецией и Норвегией была установлена личная уния, по которой шведский король стал одновременно королем Норвегии. Уния просуществовала до 1905 г., когда норвежский парламент объявил ее расторгнутой. С 1814 г., вот уже почти два века, Швеция не участвует в войнах. Естественно, что такое длительное развитие страны в мирных условиях, без военных жертв и разрушений благоприятно сказалось на ее экономике, способствовало повышению жизненного уровня населения и развитию культуры.

Огромное влияние на становление науки в Швеции оказал **Карл Линней**, основавший в 1739 г. Королевскую академию наук и ставший первым ее президентом. Линней признан «отцом» современной систематики огромного мира животных и растений. Сам Линней открыл и описал более тысячи растений Скандинавии. Современник Линнея, астроном и физик Андерс Цельский, создатель старейшей в Швеции астрономической обсерватории в Упсале, увековечил свое имя введением стоградусной шкалы для термометров. В развитие химии большой вклад внесли Иенс Якоб Берцелиус, который развил электрохимическую и анатомическую теории, создал научную минералогическую на основе химии Сванте, Аррениус автор теории электролитической диссоциации (1887 г.).

Работы этих шведских химиков высоко ценил Д.И. Менделеев. Мировую известность получило имя А. Нобеля, изобретшего динамит и учредившего Нобелевские премии. В истории техники известно имя Йона Эриксона, конструктора первых судовых винтов пароходов и паровозов. В годы Гражданской войны в США он построил первый бронированный корабль с вращающейся орудийной башней. Этот корабль, названный «Монитором», способствовал победе северян над южанами на море. Инженер Карл Густав Лаваль изобрел паровую турбину и генератор, который произвел революцию в молочной промышленности и других технологических процессах.

В литературе широко известно имя поэта-романтика первой половины XIX в. Эсайаса Тегнера. Шедевр творчества Тегнера – поэма «Сага о Фритьофе», написанная на сюжет древней скандинавской саги. Она переведена на многие языки. Писатель конца XIX – начала XX в. **Август Стриндберг** был беспощадным критиком буржуазного общества, страстным искателем правды и борцом за социальную справедливость. В ранний период творчества он призывал к радикальному общественному перевороту. В начале XX в. Стриндберг наряду с Ибсеном был «властителем дум» европейской интеллигенции. Один из наиболее известных романов писателя – «Красная комната» – обличает консервативную буржуазно-дворянскую культуру и государственную систему. М. Горький сказал о великом шведском писателе: «Август Стриндберг был для меня самым близким человеком в европейской литературе, писателем, наиболее сильно волновавшим мое сердце и ум».

Другую линию шведской литературы, связанную с поэтическим изображением патриархальной жизни, возглавила талантливая писательница **Сельма Лагерлеф**. Наиболее ценная ее книга «Чудесное путешествие Нильса» (1906–1907) обращена в первую очередь к детям. Глубокое художественное освоение шведской природы и повседневной жизни простых людей, поэтический пересказ созданных фантазией народа сказок и легенд делают эту книгу одним из замечательных памятников литературы XX в. Перу Сельмы Лагерлеф принадлежат десятки романов, пропитанных идеями гуманизма. Наиболее известен первый из них – «Сага о Есте Берлинге», в котором опоэтизирована уходящая патриархальная жизнь дворянских и крестьянских усадеб.

В изобразительном искусстве Швеции наиболее ярко выделяется дарование живописца **Андреса Цорна**, творчество которого относится к концу XIX – началу XX в. Его картины воспроизводят типы шведских крестьян, сцены сельской жизни и народных праздников, леса и озера родной художнику провинции Даларна. Палитра Цорна с преобладанием в ней сочных красных и зеленых красок соответствует любимой в народе цветовой гамме, а широкий свободный мазок передает бодрый ритм народной жизни. Современниками Цорна были талантливые шведские художники Карл Ларссон и Бруно Лильефорс. На прозрачных, полных солнца и воздуха акварелях Ларссона с нежным юмором изображены быт семьи художника, забавы его многочисленных детей, пикники, рыбалки. Ларссон создал монументальные панно на сюжеты из истории Швеции, украшающие Национальный музей в Стокгольме.

В ходе русско-шведской войны 1808–1809 гг. русские войска заняли **Финляндию** и по Фридрихсгамскому мирному договору 1809 г. она была присоединена к России на правах великого княжества. В составе России Финляндия получила довольно значительную внутреннюю автономию, располагая собственным парламентом – сеймом, правительством, судебными и исполнительными властями. Крепостное право не распространялось на территорию княжества. Для ослабления шведского влияния столица княжества в 1812 г. была перенесена из города Турку на юго-западе в город Гельсинфорс (Хельсинки). В 1819 г. в новую столицу переехали сейм и другие административные учреждения, а 1828 г. – университет.

В первой половине XIX в. среди финнов усилилось национальное самосознание, активизировалась борьба за признание финнской литературы. Одним из виднейших идеологов этого национального движения был философ И.Л. Снеллман. С 1860-х годов в Финляндии стал развиваться капитализм, чему способствовала отмена различных феодальных ограничений. Строились фабрики и заводы, прокладывались железные дороги

Репозиторий БГУ

и судоходные каналы. Усилилась эксплуатация лесных ресурсов. Капиталистический способ производства проник в деревню. Подъем хозяйства сопровождался глубокими социальными изменениями, прежде всего формированием рабочего класса.

В конце XIX – начале XX в. царизм стал ограничивать автономию Финляндии. Финнское законодательство было подчинено общероссийскому, была упразднена финляндская армия, усилилась цензура. В ответ финны развернули борьбу за национальные и социальные права. После победы Октябрьской революции Советское правительство во главе с В.И. Лениным в декабре 1917 г. признало государственную независимость Финляндии. Материальная культура населения Финляндии имеет богатые исторические традиции, которые лучше всего сохранились в некоторых сельских местностях.

С XVIII в. в Финляндии изменилось строительство жилья. В качестве материала для построек использовалась древесина. Однако хлева и погреба издавна сооружали из камня, чаще всего из крупных валунов. Наиболее старый тип глинища – просторная изба из необтесанных бревен – первоначально состояла из одной комнаты. Очаг складывался сначала из камней в углу комнаты и не имел дымохода: также жилище приобретало сходство с курной избой. Окна там заменялись стенными отдушинами, запиравшимися задвижками.

Постепенно крестьянские дома увеличивались, в них появилось несколько комнат, чаще всего две и длинный коридор (сени) посредине. На востоке часто строили две избы, соединенные сенями, но зимой отапливалась только одна из них. В центральной части страны распространились и длинные дома, в которых несколько жилых и народных (гостевых) комнат располагались в один ряд. Внутри крестьянского дома выделялась большая кирпичная печь, использовавшаяся для отопления и приготовления пищи. Набор мебели был очень прост: большой стол, расписанный масляными красками, лавки, стулья, кресла-качалки, шкаф, кровати. Мебель расписывалась только в западных районах страны и только со второй половины XIX в.

Пища финнских крестьян в прошлом была весьма скудна. Еще в XIX в. пшеничный хлеб считался лакомством, и до сих пор в стране часто потребляется ржаной хлеб. К праздникам, особенно к рождеству, специально пекли большие караваи ржаного хлеба. В западных районах нередко заготавливали впрок кислые сухие лепешки (ковалейно) с круглым отверстием посередине. Их нанизывали на длинные шесты и хранили на кухне крестьянского дома под потолком. Пока этот хлеб не съедался, хозяйка нового не пекла. С середины XVIII в. самым любимым напитком в Финляндии становится кофе.

Финнская городская архитектура имеет исторические традиции. Созданный в первой половине XIX в. К.Л. Энгелем центр Хельсинки – прекрасный памятник неоклассицизма, по праву считающийся шедевром европейской городской архитектуры. В конце XIX в. в архитектуре Финляндии преобладало национально-романтическое направление, пропагандировавшее тесную связь между зданием и его округлением. Видные представители этого направления Э. Сааринен, Г. Линдгрен, Л. Сонк широко использовали мотивы карельских деревянных построек. В стиле национального романтизма сооружены здания Национального музея и Национального театра в Хельсинки, собора Тампере и др.

XX век начался поисками новых форм в архитектуре в связи с появлением новых методов строительства. Произошел поворот в сторону строгого и рационального содержания, характерного для финнского функционализма. Первым наиболее значительным сооружением в этом стиле был вокзал в Хельсинки, созданный Э. Саариненом в 1906–1916 гг. Одновременно Сааринен разработал новый генеральный план строительства Хельсинки, предусматривавший децентрализацию жилых кварталов. Скульптура в Финляндии долгое время была исключительно церковной. С середины XIX в. началось развитие светской скульптуры. Первые мастера (И. Таканен и др.) придерживались традиций классицизма, с 1870 годов наметился переход к реализму.

В конце XVIII – начале XIX в. художники обратились к портрету (И. Ваклин) и натюрморту (Н. Лаурсуе, Г.В. Финберг). В 1846 г. было основано Художественное общество Финляндии. Его коллекция картин способствовала созданию Национальной галереи «Атенеум». Ведущие темы финнской живописи – пейзаж и патриотическая. Р.В. Экман брал сюжеты из «Калевалы». Братья Вригт рисовали птиц и зверей. В. Холмберг, Я. Мунстертгельм, Б. Линдхольм изображали величественную финскую природу. Жанровые и этнографические сюжеты запечатлены на полотнах К. Янсона и А. Лильелунда.

В конце XIX в. под влиянием французского импрессионизма в Финляндии сложилось национально-романтическое направление в живописи. Крупнейшим представителем его был Галлен-Каллела, изображавший природу Финляндии и композиции на темы «Калевалы». А. Эдельфельт прославился полотнами на исторические темы, портретами и картинами труда простых людей. Национальные темы преобладали в творчестве Э. Ярнефельта и П. Халлонена. Подлинно самобытным талантом обладал Ю. Риссанен, ученик И.Е. Репина, создавший картины народного быта. В начале XX в. в живописи стал развиваться импрессионизм (М. Энкель) и экспрессионизм (Т. Саллинен).

Финнские литературные традиции восходят к середине XVI в. В Финляндии и за ее пределами издавна были широко известны разнообразные эпические и лирические песни финнского народа. Пробуждению интереса к народной поэзии способствовала деятельность Финнского литературного общества, основанного в 1831 г. Э. Леннрот совершил несколько поездок по Карелии, собирая народные песни – руны. Выбрав лучшие и добавив некоторые ранее записанные руны, он опубликовал в 1835 г. при поддержке Финнского литературного общества карело-финнский эпос «Калевала». Поэтичный, насыщенный образными выражениями и элементами сказочной фантастики, текст «Калевалы» оказал большое влияние на развитие финнской литературы и уже в 1870 г. писателем А. Киви был создан первый значительный роман на финнском языке – «Семеро братьев». В нем реалистически был описан быт крестьян. В 1880-х годах сложилась большая плеяда писателей реалистов: М. Кант, Ю. Ахо, А. Ярневельт, Г. Пеккала и др. К началу XX столетия относится творчество крупнейшего финнского поэта-лирика Э. Лейно, которого М. Горький называл «великим художником слова».

В Финляндии существует и богатая литература на шведском языке. На этом языке писали видные представители романтизма XIX в. Рунеберг и С. Топелиус. Рунеберг – автор многочисленных стихотворных сборников («Охотники на лосей», «Рассказы прапорщика Столя» и др., нередко его называют национальным поэтом Финляндии. Топелиус прославился своими историческими романами, среди которых наиболее известен роман «Рассказы армейского фельдшера».

В сфере музыкального искусства мировую известность получил финнский композитор М. Сибелиус, автор ряда симфонических произведений. Он вводит слушателя в сказочный мир древней мифологии. В Хельсинки ежегодно устраиваются международные музыкальные фестивали, известные под названием недель Сибелиуса.

Ученые Финляндии внесли заметный вклад в мировую науку. В XIX в. М.А. Кастрен заложил основы финноугорской филологии. Геолог П. Эскаля разработал учение о минеральных фациях и способствовал раскрытию генезиса гранитов. Крупный вклад в четвертичную геологию внес М. Саурамо, автор классической монографии «История Балтийского моря». Учение А.К. Каяндера о типах лесов способствовало рационали-

Репозиторий ВГУ

зации лесного хозяйства. Ю. Ильвессало разработал научные принципы лесной таксации и возглавил работы по систематической инвентаризации лесов Финляндии.

Культура Скандинавских стран XIX – начала XX в. развивалась довольно успешно и дала мировой и европейской культуре имена, известные всему миру: писателей Г. Ибсен и Г.Х. Андерсена, композиторов Э. Грига и Я. Сибелиуса, философа Кьеркегора, физика Н. Бора, полярных исследователей Ф. Нансена и Р. Амундсена.

§ 9. «Весь мир – театр, а люди в нем лицедействуют», – скажет Уильям Шекспир в конце XVI века. И, наоборот, театр – это целый мир, и лицедеи в нем – люди и полностью отражают все человеческие страсти, пороки, способы поведения и мысли. Театр, как зеркало, отражает свою эпоху.

Перед нами **театр Нового времени**. Мы не будем воображать, какое это здание, мы с вами просто в театре. В необычном театре. В его зрительном зале – в партере, в ложах, в бенуаре и бельэтаже – разместились великие люди театра разных столетий и разных европейских стран. Их объединяет то, что все они отдали театру жизнь и любовь, а театр принес им только трагедию и нищету. Они с печалью и радостью смотрят на сцену, где сейчас, в эту минуту собрались все знаменитые европейские актеры, заняли свои места и приготовились к действию. Сейчас зажгутся свечи, и пока они горят, будет длиться наш необычный спектакль… Мы с вами незаметно проникли в этот зал, и нам предстоит разглядеть лица и судьбы драматургов, исполнителей и главных героев театра Европы. Итак…

Сценическая техника была не слишком разработанной в **Испании**. По-прежнему только люки и машины составляли все имеющиеся в наличии инженерные приспособления. Сценографией был рисованный задний занавес, предмет-знак на планшете. Если персонажи перемещались в пространстве, они сами говорили об этом. Акцент в театре приходился на само действие, а главное, – на его молниеносный темп. Как правило, все начиналось с песен под гитару. Потом человек от театра произносил пролог. На европейском театре этот элемент сценического представления был традиционным. В прологе говорилось о пьесе и о публике. И сразу шла завязка с путаницами, переодеваниями – одним словом, интригующая ситуация с пламенным монологом героя-любовника в конце. Далее необходимой была передышка для основных героев и еще более глубокое психологическое воздействие на зрителей: его заманивали, специально затягивая развитие интриги, – на сцену выскакивали комические персонажи. Такие интермедии были похожи на небольшие паузы в действии, они существовали как своеобразные знаки препинания в тексте и вместе с тем позволяли действию «набирать дыхание». В следующем эпизоде интрига вообще запутывалась. Как только внимание зрителей достигало предела, в действии снова возникала «пауза», но уже танцевальная. А потом уже наступала и развязка интриги. И опять все и вся бросалось в танец. Такая структура театрального зрелища не могла оставить зрителей скучать. Спектакль был стихией музыки, причем строился по законам карнавального действа. Карнавальный темп задавал актеру тон, сценический темперамент, способ игры. Эта стихия овладевала и залом: зрители оставались зрителями, но их сочувствие героям превышало простое сочувствие, становясь истинным соучастием. Любой автор должен был заранее заручиться поддержкой зрителей, чтобы не быть проваленным в театре. Спектакли играли каждый день при переполненном зале. И это также является подтверждением карнавальности испанского театра начала Нового времени.

Театр в Испании был местом социальной свободы. Здесь смешивались социальные слои, здесь говорили о социальных проблемах, здесь рукоплескали таланту, и смыслом всей этой организации была борьба за утверждение достоинства человека. Блистательный испанский театр является истинным бриллиантом своей эпохи. И «самодержцем театральной империи» был **Лопе Фелис де Вега Карпьо** (1562–1635). Точно не установлено, сколько пьес он создал, так велико было их число. Сохранилось 500 из них. Получивший отличное образование, он, щедро одаренный от природы, страстно увлекался поэзией, сражался с португальцами, путешествовал, влюблялся, ревновал и сидел в тюрьме и определял «золотой век» испанской сцены. Лопе де Вега создал оригинальную испанскую драматургию, соединив внутреннюю логику комедии и поэтичность. Он дал синтез героического и комедийного на подмостках, его герои совершали подвиги и были исполнены благородных помыслов. Он приподнимался над обыденностью, его житейские сюжеты пронизаны возвышенностью и надеждой.

Самым популярным сегодня произведением **Лопе де Вега** является «Собака на сене» (1604). Ее героям четыреста лет, а они молоды, энергичны, полны чувств, сердечного томления, истинной любви. «Темны пути любви…», «Неслышен ее шаг…», «Ее узнаешь в тот же миг…» – Лопе де Вега писал о Любви, именно о самой Любви. Это Она была главной героиней его произведений. Подвиги любви выражали суть времени, были последним усилием эпохи перед наступлением века разума, шествующего к векам прагматизма. «Император» Лопе могучей рукой художника удерживал мир на краю бездны безверия, одиночества, гамлетизма.

В конце жизни судьба погрузит его в тяжкий период Испании, во времена бессилия королевской власти, экономического упадка, отхода от ренессансных традиций. Лопе де Вега станет священником и будет вопреки всему сохранять в своем сердце надежду на благородство человеческой природы. Умершего в келье поэта хоронил весь Мадрид как национального героя. А к началу XVIII века он был забыт. Только спустя столетия он, вновь открытый за пределами Испании, стал потрясать сердца новых зрителей тщательностью плана пьесы, четкостью в обрисовке характеров, отделкой деталей и поэтичностью формы.

Школу Лопе де Вега составили Трисо де Молина, Руис де Аларкон, Велес де Гевара и другие. Если император Лопе предельно театрален, сцена для него абсолютно виртуальный мир, который существует по своим законам, практически никак не соотносящимся с реалиями, то ученики его ощущают дыхание времени и противоречия жизни.

Тирсо де Молина (1585–1648) – Габриэль Тельес – тоже был монахом. Но в 1625 году его выслали из Мадрида за светский тон драматургии. Он воспринял драматургические приемы Лопе де Вега в начале XVII в. Он в своем послесловии к комедии «Застенчивый во дворце» сравнивал драматургию с живописью и подчеркивал необходимость ее развития.

Время жизни и творчества Тирсо де Молина было иным, и поэтому произведения его отличались от настроений в сценических творениях Лопе де Вега. Если у «императора» Лопе страстность и солнечность были всепобеждающими, интриги и сюжетные повороты были неожиданными и ошеломляющими, то у его ученика страстный импульс уже сочетался с холодным рассудком, а упорство и энергия героев – с их холодностью и расчетливостью. Излюбленным приемом у Тирсо де Молина стало переодевание. Этот драматургический ход был у него не просто трюком, не просто толчком к действию, а именно способом психологического раскрытия характера персонажа. Так, в популярной и по сей день «Благочестивой Марте» главная героиня «на-

Репозиторий ВГУ

девает» личину благочестия, чтобы избежать брака с богатым стариком, и это мнимое благочестие помогает ей достигнуть цели, разоблачить ханжество ее противников.

Будучи монахом и занимая видные церковные должности, несмотря на запрет, Тирсо де Молина не оставлял драматургическую деятельность в течение 11 лет и написал 84 комедии. Самой знаменитой считается «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630). Это было первое в театральной истории обращение к образу Дон Жуана. В основе пьесы находится народная легенда о знатном идальго Хуане Тенорьо, который слыл сердцеедом и приглашал на ужин статую командора дона Гонсало. Речь в драматургическом произведении шла не о чувствах, не о влюбленности. Смыслом характера является здесь мошенничество, ложь, жестокость. Да, он стремительный, ветреный. Да, он отдается минуте. Да, он дурачит свои жертвы походя. Он безостановочен в этом своем движении. Он и к статуе с ответным визитом идет как бы на спор, желая поразить других своим мужеством и бесстрашием. Он может не бояться никакой ответственности за все свои поступки, потому что имеет властных покровителей. Тогда, по воле автора и по театральной традиции, идущей еще от средневековых моралите, в дело вмешивается божий суд.

Здесь присутствует определенное противоречие в характере самого Трисо де Молина: с одной стороны, поклонение авторитету, необходимое для священника, ограничение внутренней свободы, а с другой – сознательное противопоставление героя обществу, мятеж, неукротимость внутреннего порыва личности. Безусловно, такое столкновение на сцене отражает внутреннюю проблему автора. Видимо, этот конфликт был достаточно серьезным внутриличностным конфликтом самого Тирсо де Молина, коль скоро он является основной пружиной поведения персонажей во всех его пьесах. И он попытался создать разные модели разрешения этого конфликта. Сцена позволяла сделать то, чего автор был напрочь лишен в реальной жизни. Итак, плотская страсть, любовь к земному – к наслаждениям, богатству и власти пронизывают тексты Молины. Его герои активны в преодолении норм. Дон Хуану драматург отказывает в спасении души, но не может отказать в привлекательности.

Писатели, поэты и драматурги более позднего времени будут постоянно обращаться к образу Дон Жуана. Может быть потому, что он является трагическим образом. Не менее трагическим, чем Гамлет. Дон Жуан несет в себе драму переходного времени: далеко позади Ренессанс с его возвеличиванием человека, наступает идеологическое давление, и герой принимает наиболее жесткий вариант борьбы за личное самоутверждение. Он – человек хаоса, дионисийства. Он воспринимает мир как хаос и отчаянно бросается в его пучину. Хотя главный персонаж пьесы «Осужденный за неверие» Пауло отличается от Хуана Тенорьо, т.к. ведет жизнь отшельника, он в конце концов тоже оказывается в ситуации осознания противоречивой реальности своего времени. Он из отшельника и благочестивого человека превращается в вожака разбойников. Важно подчеркнуть, что в классическом испанском театре главное не психология героев, а действие пьесы, ее сюжет. Поэтому здесь авторы проявляют чудеса построения пьесы, в которой фабула развивается чрезвычайно стремительно, все мелькает и меняется в беспрерывных розыгрышах и переодеваниях.

Последним поэтом испанского Ренессанса принято считать **Педро Кальдерона де ла Барка** (1600–1681), которого ставят в один ряд с Расином и Шекспиром. Дон Педро Кальдерон происходил из старинной знатной семьи, но бедность заставила его в 19 лет оставить университет и поступить на службу к герцогу Альбе. Уже в 25 он был отозван с солдатской службы королем, который поручил Кальдерону служить в придворном театре Буэн Ретиро драматургом, а также устроителем придворных празднеств. В 1636 году Педро Кальдерон стал кавалером рыцарского ордена Сант-Яго. В 1642 был посвящен в сан священника, а в 1665 он уже настоятель собора, позднее настоятель кафедральной церкви Св. Петра. Как драматург он пользовался огромной популярностью еще при жизни, а в XVIII в. его слава даже затмевала известность Лопе де Вега.

В начале творчества он продолжал традиции учителя. Например, в первой своей пьесе «Игра любви и случая» (1625) он пользовался традиционными комедийными приемами переодеваний и путаниц, а с 30-х годов XVII в. драматург уходит от ренессансных идей в сторону религиозно-символических и мифологических драм. Он начинает сопоставлять разнородные пространственно-временные континуумы. В пьесе «Дама-невидимка» присутствует две реальности: 1) вне дома Анхелы; 2) то, что происходит внутри дома героини. В первой царят жесткие законы действительности. А стены дома охраняют виртуальность, в которой персонажи скрываются от реальности.

В этом же 1629 году Кальдерон написал религиозную драму «Стойкий принц». Герой, принц Фернандо взят в плен марокканским султаном и может быть выкуплен (средневековая традиция) за Сеуту, однако он не хочет получить свободу ценой разорения христианского города. Смерти он не боится, т.к. философски воспринимает ее как дверь в посмертное бытие человека. Умерший в неволе, он побеждает смерть, и его дух становится главой христианского воинства. Это произведение – антитеза Дон Хуану Тенорьо с его цинизмом и жестокостью. Если у героя Тирсо де Молина не может быть спасения и посмертного бытия, то у Фернандо воля и духовная стойкость становятся определяющей чертой образа. Таким образом, Кальдерон создает характер своего времени, создает особую структуру героя, который в безнадежной общественной ситуации преодолевает бездну хаоса вне и внутри себя, преодолевает за счет внутренних резервов духа. Разнузданной свободе дионисийского Тенорьо драматург противопоставляет абсолютную духовную свободу, основанную на вере.

Кальдерон пользуется в своем зрелом творчестве иными драматургическими приемами, нежели это было во времена ученичества у Лопе де Вега. Эпизоды следуют друг за другом в жизнеподобной последовательности. Его интересует то, что случилось до начала развития конфликта. Он дает развернутую экспозицию, которая, являясь результатом предшествующих пьесе событий, насыщена драматизмом. В таком пространственно-временном континууме нет места невероятным вмешательствам извне, нет и не может быть никаких переодеваний, хитроумностей, неожиданных поворотов сюжета. Да и сам сюжет здесь не является главным драматургическим основанием. Когда действие более не акцентируется, главным становятся характеры персонажей. Вместе с тем, от психологического театра XX века театр Кальдерона отличается тем, что он строит свои произведения на музыкальной партитуре, т.е. структурообразующий модуль пьесы находится в музыкальном ритме произведения. Вот почему его стиль приподнятый и манерный, а речь персонажей изыскана.

Рубежным между первым и вторым периодом творчества драматургическим произведением Кальдерона стала драма «Жизнь есть сон», которая является и философским произведением. Принцу Сехизмундо предсказано, что он возмутит покой королевства, и его отец сразу после рождения мальчика заточает того в тюрьму, а через несколько лет решает проверить правдивость предсказания, усыпляет принца и переносит его во дворец. Принц оказывается тираном, который за время своего правления проявляет невероятную жестокость нрава. Его снова усыпляют и возвращают в тюрьму. Когда он пробуждается, он верит, что все, что случилось с ним только что, на самом деле приснилось ему. Но он больше не верит в то, что он проснулся. Кажется, эта пьеса Кальдерона создает наиболее убедительный вариант виртуальности. Что есть действительность? Темница? В самом деле, Сехизмундо не знает никакой другой реальности, кроме той, которую мы

назовем № 1, но в его воображении присутствуют образы свободы в виде птицы, рыбы, зверя. Наверное, он никогда не видел их, но они визуализуются в его сознании благодаря его внутренним страстям. А другая реальность? Та, в которую попадает Сехизмундо после усыпления? В реальности № 2 он получает простор для действия, для игры наподобие того, как современный молодой человек включает экран монитора и запускает компьютерную игру, в которой волен свободно действовать. Тогда Сехизмундо и реализует свои внутренние страсти, актуализируя мстительность за скованность в действиях и чувственность за скованность в проявлениях во времена своего заключения, Сехизмундо «отрывается» по полной программе. З. Фрейд сказал бы об отсутствии сублимации. Судя по всему, принца никто не воспитывал, не учил, и нравственных категорий не закладывал, и этот Маугли, вернувшись в социум, оказался просто зверенышем, рыбой, дикой птицей. Третья реальность? Та, в которой Сехизмундо оказывается после второго усыпления, т.е. снова тюрьма. Что дал ему опыт? На первый взгляд, это был только выплеск инстинктов, и он снова в привычной реальности № 1. Но это уже иная реальность, т.е. в ней не только совместились и № 1 и № 2, но и произошел некий сдвиг. Реальность № 2 отрицала реальность № 1, а теперь получается, что реальность № 1 в свою очередь отрицает реальность № 2. Ситуации зеркальны, и тогда возникает неразрешимый для принца вопрос: где же настоящая реальность? И чтобы не сойти с ума, он вынужден признать, что обе равно виртуальны. Но тогда в чем смысл самого человека? Кажется, в «Жизнь есть сон» Кальдерон нащупал чрезвычайно важную проблему экзистенциализма, которая станет основополагающей для всей европейской культуры в XX веке. Сам же он решал ее вполне в духе века XVII: польская армия предпочла заключенного принца видеть на троне вместо его отца и его снова освобождают, и тогда Сехизмундо совершает добрые дела. Таким образом, смысл жизни – в альтруизме. Если нет гармонии в природе, если нельзя надеяться на естественные чувства, то опереться можно только на веру.

Пьесу «Врач своей чести» (1633) считают самым жестоким произведением испанского Ренессанса вместе с такими пьесами, как «За тайное оскорбление тайное отмщение» и «Живописец своего бесчестья». В этих драмах речь идет о варварских расправах мужей над своими женами. Это – продуманные и рассчитанные планы убийств, жестокие формы убийства (во «Враче своей чести» женщина умирает от потери крови, в «За тайное…» муж топит соперника в реке, а жену поджигает в доме). Общество чуждо человеку, в земной жизни он может испытать только бедствия, и должен пройти через них, и только после смерти наступает истинное счастье и свобода.

Театр как вид искусства был очень популярен в Испании XVI–XVII вв. Профессиональные актеры здесь появились именно в эту эпоху, в середине XVI века. Это были и бродячие труппы, и те, что давали представления в аристократических салонах, и религиозные спектакли на средства городских управ. В Мадриде представления давались за счет Братства страстей господних и Братства уединения, которые имели право нанимать дворы и сдавать их актерским труппам. Публичные испанские театры назывались коррали, т.е. задний двор. В партере спектакли смотрели стоя (этих зрителей называли «мушкетерами»), в амфитеатре («скамьи»), на «галлереях», в райке сидели, а «кастрюля» (ложа бенуара) была предназначена специально для женщин, и мужчинам сюда вход был запрещен. Над двором нависал патио (брезент) для защиты от солнца. В дождь спектакль не давали.

В 1579 году был основан Театр Креста, родившийся из этих самых корралей. А в 1582 году – Театр Принца. С 1608 года коррали стали называться театрами. В ярмарочных пунктах Испании существовали постоянные помещения для приема актеров, а если таковых не было, сооружали специальные подмостки. Более двух месяцев подряд труппа играть на одном месте не имела права, и только одна труппа могла играть в данном конкретном месте. Только в Мадриде иногда выступали две, три и даже четыре труппы сразу, но и они должны были менять помещения.

Сцена оставалась примитивной. В конце XVI в. появились крашеные задники с перспективой, сценическая мебель и машинерия. Сама сцена не была глубокой, высокой и не была отдалена от зрителей. Более того, почетные зрители вообще помещались на самой сцене. Театр открывался в полдень и работал до вечера. С 1613 года женщинам был запрещен вход в театр, но в связи с протестами знати этот запрет был снят. Спектакль длился больше двух часов, и в нем не было антрактов. Излюбленным зрелищем в Испании были танцы, поэтому профессиональные актеры были воспитаны в музыкальной традиции. А метрической формой, доминирующей в испанском театре, была народная песня в романском метре. Зрители очень хорошо разбирались в структуре постановки и замечали любые отступления от нормы. Такая требовательность публики заставляла актеров постоянно держать себя в форме и совершенствовать мастерство. И оно действительно было необходимым, т.к. в испанском актерском искусстве различались разные манеры произношения разных стихотворных размеров. Так, романс произносили скороговоркой, иначе его придаточные предложения и длинные стихи звучали бы очень скучно. Редондилии с их игрой слов требовали более сдержанного, но тоже быстрого темпа. Тщательно отделывали сонеты.

Католическая церковь в Испании подозрительно относилась к актерам, хотя и вынуждена была мириться с их профессиональной деятельностью, т.к. театр очень любили в народе. В 1597 году временное закрытие театров в связи с кончиной сестры Филиппа II церковь использовала для запрета комедий. Однако в том же году городские власти Мадрида обратились к королю с просьбой разрешить театральные представления, т.к. за счет сборов от них осуществлялось содержание четырех столичных госпиталей. И в 1599 г. Филипп III разрешил их по всей стране. В начале XVII в. все повторилось. Под давлением церкви женщинам запретили играть на сцене, была введена жесткая цензура, было оставлено всего четыре актерские труппы на всю страну, были запрещены представления в частных домах, ограничены дни спектаклей, нельзя было задерживаться в городе больше двух месяцев, в Мадриде еженедельно разрешено было давать только одну комедию. Театр был поставлен в положение преступной банды, актеров преследовали. В 1644 история еще раз повторилась. Была запрещена полностью деятельность бродячих трупп, пьесы можно было писать только о житиях святых или жизни исторических лиц, комедии Лопе де Вега были запрещены, представления шли под наблюдением специального алькальда, актеры подвергались специальному полицейскому надзору, за их поведением следили даже у них дома. Только спустя пять лет вновь разрешили представления в Мадриде, а потом и в других городах. В 1665 все снова возвращается на свой круг, опять запрет театра. Этот длился уже 15 лет, и когда Карл II попытался восстановить сценическую деятельность в стране, удалось собрать всего три труппы.

В связи с тем, что профессиональный театр был разгромлен, сценическая деятельность переместилась в придворный театр и в площадные зрелища. Это было возвращение к средневековым формам театра, и жанр ауто сакраменталь представлял собой синтез миракля и моралите, главным содержанием которого было святое причастие и его результаты. Испанское ауто сакраменталь возникло в XVII в. и было театрализованным богослужением на открытой площадке. Действующими лицами были аллегории, а исполнителями профессиональные актеры. Единственным драматургом ауто сакраменталь в Мадриде на протяжении 37 лет был Кальдерон. На этих представлениях всегда присутствовал король. Ими руководили и их организовывали городские корпорации. Только в XVIII столетии ауто были запрещены. В 1626 г. в Мадрид приехал флорентиец

Репозиторий ВГУ

Козимо Лотти, инженер, архитектор и сценограф. Он построил театр в Мадриде в королевском дворце. Придворный театр стал развиваться по итальянскому типу.

Конец XVI – начало XVII века является порой наивысшего расцвета **английской** драматургии эпохи Ренессанса. При Генрихе VII (конец XV – начало XVI в.) в полной силе был еще средневековый театр. Целое столетие понадобилось для того, чтобы найти новые формы сценического искусства. С конца 80-х годов XVII в. начинается этот самый новый театр с появлением плеяды драматургов, которые остались в истории под названием «университетские умы». Роберт Грин и Кристофер Марло учились в Кембридже. Джон Лили, Томас Лодж, Джордж Пиль – в Оксфорде. Вели они все жизнь богемную, жили в постоялых дворах, ели и пили в тавернах на самом дне Лондона. Джон Лили стал создателем высокой комедии, он первым вывел ее за пределы фарса. Роберт Грин был одним из крупнейших представителей дошекспировской народной драмы, он любил строить сложную интригу и вести параллельное действие, что прочно вошло в практику английского театра. Томас Кид был наиболее загадочной фигурой сценического английского Ренессанса. Он писал произведения чрезвычайно театральные, отличающиеся от привычного в те времена академизма. Он создавал волнующие зрелища, которые требовали новых способов актерской игры. Его приемы потом будет неоднократно использовать Шекспир. Талантливейшим предшественником Шекспира считается **Кристофер Марло**, которого называли «бурным гением Возрождения». Он прожил всего 29 лет, успел закончить Кембриджский университет, получить звание магистра наук, был актером и философом и погиб от руки агента Королевского Тайного совета. Его драматургическая карьера составила всего пять лет, но наследие оказалось значительным, потом будут долго говорить о могучем стихе Марло. Его «Тамерлан Великий» (1587) потряс современников силой главного героя, воплотившего дух эпохи. «Трагическая история доктора Фаустуса» (1588–1589) также выводила на подмостки титана духа, обращаясь к персонажу немецкой народной книги о чернокнижнике докторе Фаусте. У автора трагедии обозначена та же проблема, с которой столкнулся Тирсо де Молина со своим Хуаном Тенорьо: человек высвобождается от стягивающих его пут одряхлевших норм и оказывается в ситуации безвременья, хаоса, где нет никаких установлений, и он вынужден опираться только на самого себя. Последняя его пьеса «Эдуард II» впрямую подвела английский театр к хроникам Шекспира.

Актеров в Англии, если они не были под покровительством (даже шекспировский театр назывался «Слуги лорда-камергера»), приравнивали к бродягам, преследовали и подвергали жестоким наказаниям. Первым театром в Лондоне был «Театр» Джемса Бербержа (1576). Было три типа театров: 1) придворный; 2) частный; 3) публичный. У них был разный зритель, они отличались по устройству, по репертуару и стилю игры. Придворные давались в банкетных залах, оформление спектаклей было богатым. Но центром театрального искусства они не были. Все лондонские театры располагались на южном берегу Темзы, в самом же городе театральные представления были запрещены. На спектакли в публичные театры собиралось до 2 тысяч зрителей. На передней части сцены (просцениум) всегда действовал шут. Задняя часть была отделена боковыми колоннами и прикрыта соломенным навесом. И существовал еще балкон над задней сценой (верхняя часть сцены). Наконец, венчала все это башенка. Труппа обычно состояла из 8–14 актеров и имела своих драматургов, которые из-за нужды писали по 3–4 пьесы в год и труд их ценился мало и оплачивался плохо. Декорации были примитивными. Спектакли шли без антрактов. Для определенной труппы писал и Шекспир. Главой этой труппы был Ричард Бербедж (1567–1619), наиболее выдающийся актер своей эпохи.

Творчество **Уильяма Шекспира** (1564–1616) считается вершиной и итогом театрального искусства эпохи Ренессанса в Европе (Shake-speare – потрясающий копьем). К началу деятельности Шекспира в Лондоне насчитывалось 4 здания, специально предназначенных для представлений. Два из них располагались на северо-востоке от города: это были «Куртина» и «Театр». Их построили в 1576 году. Строителем и владельцем «Театра» и был Ричард Бербедж. Два других театра находились на южном берегу Темзы. Шекспир выступал и в одном из этих театров, «Розе». Здесь даже шла одна его пьеса. Как драматург он выступил в 25 лет. И на молодого Шекспира обрушился один из «университетских умов» Роберт Грин, один из первых представителей литературной богемы, даровитый писатель-профессионал, ведущий беспутную жизнь и умерший на постоялом дворе. Но это было счастливое время для Шекспира, он добивался одного успеха за другим.

В тридцать лет Шекспир поступил к Р. Бербеджу, играл небольшие роли, но место его в труппе определялось его драматургическим даром. Он прослужил здесь 18 лет и создал 37 пьес. Уже первые его произведения были динамичны, наполнены множеством ярких сценических эпизодов. Он использовал тонкие и верно рассчитанные приемы для создания броских театральных эффектов. Поскольку Шекспир был пайщиком и совладельцем театра, он имел большой доход, что позволило ему приобрести два дома и несколько участков земли, а в 1599 он стал «джентльменом», т.е. добился низшего дворянского звания и имел собственный герб. Сына Шекспира звали Гамнет. Он умер 11 лет от роду, и Шекспир тяжело переносил эту потерю. Гамнет и Гамлет – разные написания одного и того же имени. Шекспиру не суждено было бессмертие рода, но он смог сделать имя своего сына бессмертным. Шекспир начал завоевывать признание рано, а через десять лет после начала творческой деятельности появилась слава. И новое поколение драматургов, появившихся в начале XVII в., не могло поколебать его престижа. В 1623 его друзья выпустили первое собрание пьес Шекспира.

Драматурги того времени не имели авторского права на свои произведения, пьеса принадлежала тому, кто заплатил за нее. Театры не хотели, чтобы кто-то другой играл их пьесы. Рукопись хранилась в единственном экземпляре, и даже участвующий в спектакле актер не имел на руках весь текст пьесы полностью, а обладал только текстом своей роли. Когда же популярность драматического искусства начала расти, издатели стали проявлять интерес к пьесам и даже печатать их, если удавалось раздобыть рукопись. Эти здания называли «пиратскими». Первыми у Шекспира попали в печать произведения о войне между Алой и Белой Розами – вторая и третья части трилогии «Генриха VI». Это были «пиратские» издания. Сначала они печатались анонимно. «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Ричард II» вышли в свет сначала только с обозначением, что эти пьесы «исполнялись слугами лорда-камергера», а вторые их издания вышли с именем Шекспира на титульном листе. 1598 год стал вехой на его пути драматурга, он получил общественное признание. Его имя стало брендом.

Летом 1599 года на южном берегу Темзы все здание «Театра» было разобрано, и на другой площадке было возведено новое из старых досок. Ему было дано имя «Глобус». Он был самым большим по тем временам театром. Над входом поместили изображение Геракла, держащего на плечах земной шар, а над ним изречение на латыни: «Весь мир лицедействует».

В середине XIX в. возникли теории, отрицающие его авторство. Они особенно распространились в XX веке. На этот счет есть даже театральный анекдот: «Не повезло Шекспиру: его не было. Но вот, например, Гомеру не повезло еще больше: мало того, что его не было, он вдобавок еще был и слепым».

Первые десять лет творчества (с 1590) были оптимистическим периодом: он писал комедии и хроники. И это был пир свободы человека, радости, смеха и веселья. Следующие восемь лет – эпоха «Гамлета»,

«Отелло», «Короля Лира», «Макбета» – эпоха величия духа человека. Романтический период длился четыре года: «Зимняя сказка» и «Буря».

С 90-х годов XVI в. в Англии растет интерес к истории. Современные политические проблемы высветили национальный менталитет, и хроники стали популярным театральным жанром.

Хроники Шекспира – многоактная драма, охватывающая 300 лет, представляющая собой целостность и единство замысла. Смысл их – личность монарха, олицетворяющего единство страны. Хроник восемь. Первая тетралогия: три части «Генриха VI» и «Ричард III». Вторая тетралогия: «Ричард II», «Генрих IV» (две части) и «Генрих V». Генрих VI слабоволен и не может уберечь страну от анархии, Ричард II использует власть в своих интересах, Ричард III сильный, но жестокий король. Генрих IV приближается к идеалу, но он убил в свое время Ричарда II. Идеалом является Генрих V. Хроники представляют собой еще и сцены для тех трагедий, которые прославят Шекспира как величайшего драматурга Европы. Хроники представляют собой гигантские панорамы характеров, социальных слоев и событий.

Комедии Шекспира – сады земных радостей и наслаждений. Реальность, прямо противоположная реальности хроник. Смысл их – само веселье, само счастье. Это – комедии характеров, где действие выстроено именно на столкновении воль, энергий, умов и жизнелюбий.

Узловыми для первого периода считают трагедию «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Юлий Цезарь». В первой: столкновение семейств, столкновение типов морали, столкновение гармонии любви с дисгармонией мира. Во втором: столкновение ростовщика-стяжателя Шейлока с «царственным» купцом Антонио, столкновение скупости со щедростью. Третья – политическая трагедия: полководец Цезарь стремится к установлению единоличной власти и уничтожению республики, ему противостоят Брут и Кассий. Это – последнее произведение первого периода, и перед Шекспиром уже открывается другое время с его жестокостью и злом.

Трагедии Шекспира – это второй период его творчества. Социальные кризисы здесь накладываются на духовные и психологические кризисы личности. Шекспир воссоздает богатейший внутренний мир героя в экзистенциальной ситуации и мужество личности, способной к самоосознанию в такой ситуации. Персонажи оказываются в мире, который отличается от представляемого в их идеальном сознании, они воспринимают окружающее как вывихнутость, а себя самих в виде центра напряженных событий по вправлению сустава времени. Однако ход явлений показывает неправомерность амбиций героя. Вот здесь и наступает момент истины и проверка силы духа. Благодаря прозрению в бытии герой становится героем, типом, образом, способным пережить самое себя, века и дать образчик поведения в критической ситуации. Шекспир, таким образом, создает модель кризисного человека. И во втором периоде своего творческого пути предлагает варианты поведений человека в ситуации выбора им нравственной позиции в пошатнувшемся и безнравственном мире.

«Гамлет». Потеря отца, внезапное замужество матери, появление призрака отца и раскрытая тайна его смерти – биффуркационная точка в распадении системы по имени принц Гамлет. Он попадает в поле хаоса, осознает драматичность мира, испытывает одиночество, крушение любви и безверие.

Шекспир использует событийный ряд для проникновения во внутренний мир героя, и настоящая трагедия развертывается именно в самом персонаже. Становится не важным, как он будет действовать по отношению к Клавдию, матери и Офелии. Смысл свершающегося находится в том, как Гамлет осознает себя и свое место в мире, как намеревается жить в осознанном им мире, как будет относиться к другим персонажам в ситуации, когда разбились его иллюзии. Конечно, это – ситуация подростка, юноши, который никогда не повзрослеет. И тем более она трагична, что попадает на жесткое становление новых социальных систем. Наступают времена Озриков. Герои типа Гамлета уходят в прошлое.

На самом деле все происходящее – это только проблема Гамлета, а не социума. Да, время Клавдия, Гертруды, Лаэрта, Полония и иже с ними – таково. Оно сметает отца Гамлета, оно сметет и самого Гамлета. Исправить это время невозможно, да и надо ли? Встроиться в это новое время – вот задача для прагматического человека, взрослого человека. И Шекспир ясно понимает обреченность своего героя в поступательном ходе Европы к жесткой прагматике отношений и действий. Само время отрицает Гамлета. Что же тогда делать Гамлету? Он ведь не может отрицать сам себя. Шекспир в данном случае предлагает выбор античного героя. Гамлет, как Эдип, идет по положенному ему пути до конца, отдавая себе отчет в том, чем все кончится. Он постепенно рвет нити, связывающие его с окружением: с Офелией, с Гертрудой, с однокашниками. Он остается один на один с собой, с миром, с судьбой, с будущим веком.

В событийном ряду все окружающие его персонажи повторяют, «проигрывают» предстоящую ему смерть: он будет убит так, как он убивает сам Полония и Клавдия; он будет убит отравленной рапирой, а минутой ранее умрет от яда его мать; он будет притворяться сумасшедшим, а на самом деле с ума сойдет Офелия и погибнет безумной; он вступит в поединок с Лаэртом, и оба погибнут в этом поединке. Почему Шекспир так зеркалит события? Действительно, структуру пьесы можно представить в виде одного стержня (Гамлета), т.е. реального героя, и окружающей его системы (многогранника) зеркал, которые являются другими персонажами и которые существуют как отражение действий Гамлета. Кто из них всех наиболее реальный? С точки зрения объективной реальности, это будет окружающий Гамлета социум. Он ведь существует и без Гамлета и Гамлетом интересуется только как наследником престола, не более. С точки зрения героя, этот окружающий его социум нуждается в переделке, он героя не устраивает, и является полем для его действий. Гамлету этот мир как раз очень нужен.

Гамлет рассматривает мир сквозь себя самого, он судит этот мир со своей колокольни, а значит, отбрасывает на мир собственную проекцию. А, значит, мы видим всех и все глазами Гамлета. Структура пьесы помогает понять, что Шекспир зашифровывает более сложные отношения человека и мира, героя и его судьбы, более сложные понятия нравственности, чем это видится на поверхности и проявляется в истории театра при постановке «Гамлета» на протяжении четырех веков.

В самом деле: так ли уж безупречен сам Гамлет? И разве меньше приносит он страданий окружающим, чем Клавдий? Клавдий убил одного только старшего Гамлета, а младший Гамлет убил Полония, Клавдия, стал причиной смерти Офелии, Гертруды, Лаэрта и сам погиб. Если все так, в чем тогда состоит пафос Шекспира? Гамлет – человек эпохи хаоса. В этом ему являются родственными и дионисийцы Дон Хуан Тенорьо, и принц Сехизмундо (ср: «уснуть и видеть сны…» – «жизнь есть сон» или «Дания – тюрьма» для Гамлета – тюрьма, в которую отец заключил Сехизмундо). И доктор Фауст Кристофера Марло. Но Гамлет пытается понять мир. Пожалуй, для того времени это – самая рискованная затея. Ведь «Гамлет» написан в год сожжения Джордано Бруно. И все, что происходит с Гамлетом, и то, как платит он за познание, очень похоже на самосожжение.

Гамлет – человек своего века, но он в этом веке интеллектуал, а не прагматик. Такой тип личности станет одним из центральных героических европейских типов в последующей культуре. Интеллектуалы гамлетовского толка будут противостоять нарастающему прагматизму, и будут умирать в поединке с ним. Гамлет преодолеет внутренний кризис, он пройдет свой путь до конца и останется значительным потому, что сможет

ни свернуть с дороги, ни пойти на компромисс. Такие персонажи и в реальной жизни Европы становятся культовыми героями, как Андрей Сахаров или Александр Солженицын. Они все движутся против течения цивилизации. И главное в них – ядро личности. Они стоят внутри зеркального многогранника мира, и они отражаются в других персонажах, а не те – в нем. Он остается всегда самоценным и самодостаточным.

«Отелло». Историю Шекспир заимствовал у итальянского новеллиста Д. Чинтио. Эта пьеса еще более усугубляет и обостряет наметившийся гамлетовский конфликт с эпохой. Отелло черен, он мавр, а значит, уже выпадает из системы. Отелло воин, командующий венецианским флотом, он победитель, а значит, его личное поражение наиболее выпуклое и акцентированное. Если первое, что сделает Гамлет, вступая в борьбу с миром, это – отказ от любви, разрыв с Офелией, т.к. в своей борьбе он должен быть одиноким, то Отелло позволяет себе полюбить и привязаться, а значит, оказывается беззащитным. На самом деле героем наступающего времени будет циничный и жесткий Яго, поэтому благородный и наивный Отелло бессилен.

«Король Лир». Пьеса выстроена подобно структуре песочных часов: в узилище находится сцена бури и безумия Лира. До нее Лир раздает свои земли дочерям, что ввергает королевство в гражданскую войну, и самого себя ставит в положение изгоя. Будучи разумным, Лир не видит реальной действительности. После бури Лир теряет рассудок и прозревает. Он проходит через бурю–узилище–хаос и обретает знание о мире, понимание человеческих сердец и из изгоя делается истинным королем мира, не в смысле власти, а в обретении мудрости. После этого королевство вновь начинает объединяться.

«Буря» – одно из последних произведений Шекспира. Поводом для написания пьесы были рассказы о приключениях английских моряков в далеких водах. Это – жизнеутверждающая пьеса, написанная человеком, который очень устал. Последний шекспировский спектакль – «Генрих VIII». На представлении театр сгорел. Шекспир больше не писал. За творческую жизнь он создал 37 пьес, две поэмы, цикл сонетов. Сам был актером и режиссером. Прах Шекспира был захоронен под алтарем стратфордской церкви. По указанию драматурга над местом погребения была положена доска с надписью: «Добрый друг, во имя Иисуса, не извлекай праха, погребенного здесь. Да благословен тот, кто не тронет этих камней, и да будет проклят тот, кто потревожит мои кости».

Спектакли шекспировского театра отличались стремительным динамизмом, эпизоды мелькали, как на киноленте, на сцене все беспрерывно изменялось, персонажи постоянно действовали: борьба характеров, страстей, идей. Действие нигде не прерывалось. Публика была захвачена происходящим. Внимание публики – вот главное для создателей спектакля. Поэтому спектакль будоражил чувства, увлекал, развлекал, смешил и вызывал сочувствие. Классицистская статуарность в театре времен Шекспира была невозможна. Актеры владели мастерством декламации, но при этом они постоянно двигались и жестикулировали. Это было воплощением метода физических действий: Ромео катался по планшету сцены, Ричард III метался по сцене, Отелло душил Дездемону, Глостеру выкалывали глаза, Лир безумствовал. Театр Шекспировской эпохи – это театр возвышенных чувств, потому что драматургия этого времени заинтересована в воплощении высоких страстей и очень крупных характеров. Шекспир и его современники работают с архетипами, с архетипическими ситуациями, с мифологическим пространственно-временным континуумом. При этом архетипическое оказывается достаточно гибким, чтобы быть использованным в ситуации изменяющейся реальности.

В **послешекспировском театре** выделяются Бен Джонсон, Джордж Чапмен и другие. В годы английской революции 1642–1660 гг. театральная жизнь прекратилась, театры и труппы распались и исчезли. В последние годы республики Кромвель позволил постановки при своем дворе. С восстановлением монархии Стюартов возродился и театр, но это было уже аристократическое развлечение. Театральная монополия просуществовала 150 лет. Фактически было только два театра: труппа Короля и Труппа Герцога Йоркского. В 1682 году они слились в одну и работали так до 1695 года. В это время в театре появились женщины-актрисы. Драматурги старались писать побольше женских персонажей. В период Реставрации развивается драматургия классицизма. И крупнейшим представителем ее стал поэт Джон Мильтон (1608–1674). Наряду с поэмами «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» он написал трагедию «Самсон-борец» (1671), основанную на библейской легенде и следующую образцам античной трагедии.

До середины XVI в. во **Франции** продолжались представления мистерий, и только с 30-х годов XVII столетия создается искусство классицизма во французской культуре. Города Франции этого времени небольшие, ремесленные, это в основном страна земледельческая, управление страной сосредоточено в королевском совете, но в парижском парламенте заседает чиновничья буржуазия, очень влиятельная и культурная. Из этой среды выйдут крупнейшие писатели XVII в. Начало французского Ренессанса принято связывать с походами на Италию королей Карла VIII, Людовика XII и Франциска I. Так был открыт мир искусства и культуры Возрождения. Франциск I приглашал на службу Леонардо да Винчи и Челлини, он основал в Париже гуманистическую высшую школу «Коллегия трех языков» (1530) в противовес Сорбонне. Под воздействием итальянской возрожденческой традиции во Франции началось движение французской ренессансной культуры с преобладанием этического элемента. Круг мыслителей и выдающихся деятелей культуры собирала в своем салоне Маргарита Наваррская, сестра Франциска I. Она и сама позволяла себе некоторые драматургические опыты (например, «Комедии» ее связаны с традициями средневековой драмы). Решающее значение для развития французской ренессансной драмы имело появление в 40-х годах XVI в. литературного кружка 7 поэтов «Плеяды», манифест которого «Защита и возвеличение французского языка» написали лидеры объединения поэты Ронсар и Белле. Этьен Жодель (1532–1573) считается создателем французской ренессансной драмы, поставивший в Реймсском отеле в Париже свою трагедию «Пленная Клеопатра» и комедию «Евгений». Исполнителями были школяры, сам Жодель играл Клеопатру и получил от короля Генриха II, который со своим двором был на спектакле и благосклонно отнесся к представлению, подарок.

Вторая половина XVI в. во Франции – это период религиозных войн между католиками и протестантами, время глубокого социально-политического кризиса абсолютной монархии, время крайнего разорения страны, время крестьянско-плебейских движений, которое завершилось восстановлением абсолютизма. В это время местные власти совершенно запретили спектакли даже в Париже, и этот запрет оставался в силе с 1588 по 1594 г.

Существенной особенностью театральной культуры Ренессанса стало формирование **сословия профессиональных актеров**. Это сословие развивается благодаря объединению исполнителей мистерий и фарсов со школярами и лицедеями-фарсерами. Середина XVI в. – время появления контрактов и правовых норм актерской деятельности. Стационарных театров еще не было, и актеры вели бродячий образ жизни, колесили по городам, устраивали спектакли на потребу местному населению. Объединения представляли собой артели, в которых либо делили выручку на части, либо работали по контрактной системе и зависели от хозяина. Спектакль начинался с шуточного пролога, после которого собирали деньги, а потом шла серьезная пьеса, после которой следовал фарс и непристойная песенка. Такая структура представления установится и в стационарном театре Бургундский отель в Париже, который был открыт в 1548 г. Братством страстей господних.

Репозиторий БГУ

В 1571 году по приглашению Екатерины Медичи в Париж приехала труппа итальянских комедиантов с Альберто Ганасса во главе. Актеры имели большой успех при дворе, но их спектакли были запрещены к показу в городе из-за Братства и его монополии на театральное дело, поддерживаемой парламентом. Но в 1577 итальянская труппа «Джелози» во главе с Фламинио Скалой и Изабеллой Андреини имели такой успех в Париже, что Братству пришлось уступить. Тогда в 1578 году в Бургундский отель впустили провинциальных актеров. Начиная с 1596 года на Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарках стали ежегодно выступать актеры из провинций. В 1599 году Братство сдало Бургундский отель труппе Валлерана Леконта, которая вскоре стала королевской труппой. От средневекового театра Бургундский отель унаследовал две различные постановочные системы: фарсы ставили на пустой площадке, которая была окаймлена занавесками, коврами и ширмами, а мистерии – на сцене, уставленной симультанными декорациями. Первую постановочную систему труппа Валлерана привезла из провинции, а вторая была сохранена еще со времен мистерий.

При Людовике XIII фактическим правителем страны становится кардинал Ришелье, централизовавший королевство, подавивший народные восстания, поддержавший буржуазию, основавший Французскую Академию (ведала вопросами языка и литературы (1634)), окруживший себя поэтами, художниками и критиками. Именно он заложил основы классицизма как общегосударственного стиля.

В классицизме «замкнутость» времени проявляет себя как характерная черта замкнутого со всех сторон пространства. Пространственно-временная концепция еще более усугубляется в виде триединства места, действия и времени, что придает спектаклю жесткий, целостный и монолитный образ. Время из античного, из безграничного мистериального постепенно превращается в некую определенную данность, оно сгущается и округляется, из времени бытия оно становится временем только события, временем сюжета, временем факта.

На первое место в актерской игре выдвигаются пластика и декламация. Классицисты призывали подражать природе, но подчеркивали, что выражение этого чувства должно иметь изысканную форму. Здесь наблюдается развитие линии обобщения и знаковости в театре: в графических переходах по сцене, фигурных складках костюмов, патетике и внешней выразительности актера видится трансформация театральной маски. Обратим внимание и на то, что актер в классицистском театре выделен из ансамбля и акцентирован. Личность здесь обретает черты противостояния космосу, отграниченности от него. А центром внимания театра делается внутреннее пространство личности.

Величественность актерского исполнительства, особый торжественный голос и уникальная пластика классицистского театра, бытующие во французском театре еще и во второй половине XX века, выдающийся современный режиссер Питер Брук называет мертвой традицией. Однако подчеркнем, что сложная, эстетически подчеркнутая система классицистского театра была закономерной для XVIII века с точки зрения пространства-времени своего театра. Классицистская система не может быть встроена в ее чистом, не переработанном виде в театр XX века, но не выразительные ее средства перестали сегодня удовлетворять актера, а именно основа художественного мышления, хронотоп. Как подчеркивает М. Бахтин, только определенный, соответственный «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности».

Для классицистского освоения пространства и времени характерно выдвижение на первый план формально понятых познавательных начал искусства в ущерб собственно творческим, созидательно-игровым: единство места и времени правомерно истолковать не только в качестве полемики со средневековым театром, но и как дань установки на неукоснительное воссоздание жизни в формах самой жизни. Драматические произведения классицистской ориентации, для которых характерно воссоздание конкретной пространственной среды, продолжают открытую в ренессансном искусстве не только структурную, но и функциональную схожесть живописности с линейной перспективой, подобные драматические произведения тоже соотносимы с всматриванием в чувственно воспринимаемую реальность, с иллюзией достоверности изображаемого, а в конечном счете – с личностным авторством. Классицистский театр усугубил гиперболичность изображения, но он так же, как и шекспировский, настаивал на достоверности происходящего на сцене.

Предполагаем, что художественный хронотоп здесь соотносим с позицией нового мышления, отличной от установок Аристотеля и его последователей, – установкой, где целью является не поиск причин, а строгое математическое их описание. В «Рассуждениях о методе» Р. Декарт подчеркивал, что «из всех, кто когда-либо занимался поиском истины в науках, только математикам удалось получить некие доказательства, то есть указать причины, очевидные и достоверные». Идея абсолютного пространства, всегда одинакового и неподвижного, ньютоновская идея об абсолютном математическом времени, характеризующемся равномерностью, является базовой для художественного хронотопа классицистского сценического мышления: время и пространство представляют собой как бы вместилища самих себя и всего существующего. Тогда мы должны заявить, что пространство может быть воспринято в театре только как сценический планшет и его возможности. А время представляет собой последовательное течение эпизодов спектакля, т.е. во времени все располагается «в смысле порядка последовательности, в пространстве – в смысле порядка положения. Все эти-то места и суть места абсолютные, и только перемещения из этих мест составляют абсолютные движения». Подобный художественный хронотоп основывается на ньютоновской идее континуальности, при которой предопределенность поведения физического объекта только и исключительно причинно-следственна. Такая механистическая концепция рассматривает целое только как простое соединение частей, неизменных, элементарных и от целого всегда независимых. Театральный хронотоп и является подобным механическим соединением отдельных элементов. Парадигма рациональности пронизывала как философское мировоззрение эпохи, так и всю художественную конструкцию классицистского театра.

Интеллектуальная независимость человека ярко выражена в жесткой системе театра: тщательно продуманная сценическая среда, а в ней находится личность рационального склада, способная действовать наиболее разумным образом. Классицистский образец драматического конфликта как борьба долга и чувства оказывается выражением подвига как очищения от предубеждений и всяческих предрассудков (одна из главных философских идей Р. Декарта) во имя истины. Характер и тип персонажа, строго обозначенные и статичные, присутствуют в эмпирическом мире, где нет ничего трансцендентного, мифологического и всеобщего, в нем есть только события и явления.

Классицизм, таким образом, представлял собой новый порядок, где пространство-время оказались (в физическом смысле) сценической коробкой с линейной перспективой, диктовавшей структуру сценического зрелища, но классицизм формировал и глубинный смысл театра этой эпохи: человек владеет пространством-временем театра, он рационально, математически четко коробку с линейной перспективой просчитывает и загружает.

Первым выдающимся поэтом французского классицизма был **Франсуа де Малерб** (1555–1628). Преемник Ронсара, он был теоретиком и сторонником ученой поэзии, подражал античным авторам и выступил но-

Репозиторий ВГУ

ватором в области языка и метрики. Малерб преклонялся перед рациональностью и разумом, простота и порядок стали его главенствующими идеями в творчестве.

Одним из первых теоретиков классицизма был также **Жан Шаплен** (1595–1674), доверенное лицо Ришелье по вопросам литературы. Он возродил правила трех единств и способствовал закреплению канонической формы французской классицистской трагедии. Одним из серьезнейших трудов по вопросам теории драмы стала книга аббата Франсуа д'Обиньяка «Практика театра» (1657) с обоснованием трех единств как требований рационалистической эстетики классицизма. Первым драматургом, применившим эти правила, был Жан де Мере, написавший трагикомедию «Сильванира» (1629). Бургундский отель с его практикой средневековых традиций враждебно встретил новшества. Но в 1629 году в Париже открылся новый театр, который с 1634 года получил помещение в квартале Маре и стал называться театром Маре, и которому покровительствовал сам Ришелье. Первой постановкой театра стала комедия Корнеля «Мелита», которая имела огромный успех. С 30-х гг. XVII в. театр стал цитаделью классицизма. В 1636 был поставлен знаменитый «Сид» Корнеля. Спектакль имел успех феноменальный, наизусть повторяли куски из пьесы. Исполнение актером Мондори главной роли Родриго покорило Париж. Яркий темперамент, блестящая декламация, искренность игры, осанка, выразительное лицо, благородство, отсутствие жеманства, пламенность и рыцарство – все покоряло в актере. Мондори впервые вынес классицистскую трагедию на сцену и попытался выработать новую манеру актерского исполнения, которая соответствует ее литературному стилю.

После ухода Мондори роли перешли к актеру Флоридору (Жозиас де Сулас), сыгравшему все главные роли в трагедиях Корнеля. В 1643 он перешел в Бургундский отель, и с этого времени этот театра стал театром трагедии.

Значение декламации во французском театре XVII в. было обусловлено особенностями классицистской трагедии с ее виртуозным стихом, раскрытием внутреннего мира личности героя, преобладанием диалога и почти полным исключением действия, тремя единствами (места, времени и действия). Одним словом, это был театр мысли. Декорация стала несменяемой и неконкретной. Это был дворец вообще.

В 1641 году был открыт театр Пале-Кардиналь во дворце Ришелье постановкой его пьесы «Мирам». По завещанию Ришелье этот театр потом перешел в собственность короля и получил название Пале-Рояль. Зрительный зал располагался амфитеатром и замыкался портиком, от портика по боковым стенам зала шли золоченые балконы, сцена была окаймлена архитектурным порталом с двумя нишами и соединялась со зрительным залом шестью ступенями. Обычно декорация трагедии изображала внутреннее дворцовое помещение с минимальным реквизитом. В основном исполнители работали стоя, используя кубки, кинжалы, перстни и письма. Пространство для действия также было минимальным, т.к. зрители-аристократы сидели на самой сценической площадке. Действовать было негде, поэтому спектакль оставался крайне статичным. Наибольшей внешней выразительности добивались за счет роскошных костюмов, которые выигрывали даже на фоне одежд находящихся на сцене аристократов.

Пьер Корнель (1606–1684) довел классицистскую трагедию до совершенства. Что известно об этом человеке? Он невнятно говорил, имел внешность торговца, придворных шокировала его вульгарная манера выражаться, не таил свою нужду, имел большую семью, был типичным буржуа, внутри характера содержал стойкость и железную твердость, а также достоинство и рассудительность. Его творческая зрелость припадает на 1636–1651 годы.

В январе 1637 года парижане увидели в театре Маре трагикомедию «Сид» не очень известного автора, по преимуществу, создателя комедий. «Сид» стал первой знаменитой классицистской пьесой, поставленной во Франции. Герой пьесы – народный испанский герой Родриго Диас по прозвищу Сид. Корнель работал на материале драмы Гильена де Кастро «Юность Сида», упростил фабулу, сделал главным переживания героя и борьбу между долгом и страстью. Родриго убивает отца своей возлюбленной Химены, который оскорбил его отца, а значит, теряет любимую навсегда. Король дон Фернандо, олицетворение идеи разумной государственной власти, сам вручает руку Химены Сиду после того, как тот отразил нападение мавров и спас отечество. Ришелье был недоволен пьесой, Анна Австрийская же возвела отца Корнеля в дворянство. Разгорелся спор по поводу трагедии. Пьесу разбирала Французская Академия по указанию Ришелье и осудила Корнеля за отступление от поэтики классицизма. А публике пьеса понравилась, ее учили наизусть и даже создали крылатое выражение: «Прекрасно, как Сид». Зрители неистовствовали от восторга на показах спектакля. Мондори, исполнитель роли Родриго, писал: «Сид» очаровал весь Париж. Он так прекрасен, что завоевал любовь самых сдержанных дам, чьи страсти вспыхивали прямо тут, в зрительном зале… У наших дверей теснились толпы, а наш театр оказался так мал, что все уголки зала – даже те, где прежде пристраивались пажи, – теперь считались самыми почетными местами для знатных зрителей, а сцену заполнили кавалеры разных орденов!».

Корнель был вынужден уехать из Парижа в Руан. Здесь он продолжал работать над новыми произведениями. В 1640 году он написал своего «Горация», в котором точно придерживался правил классицизма и которую он посвятил Ришелье. Потом были «Цинна, или Милосердие Августа» и «Смерть Помпея». Эти трагедии принято называть «первой манерой» Корнеля. Драматург воспевает героизм, разумную государственную власть, обуздание страстей. Герои Корнеля наделены силой и мужеством, огромной волей и преданностью долгу. Пьесы похожи на судебные разбирательства с длинными речами и прениями сторон. Произведения динамичные, четкие, ясные по форме.

В середине XVII в. во Франции – время Фронды, антимонархического движения, после подавления которой абсолютизм вошел в свое наивысшее развитие и расцвет. Корнель меняет творческий метод. Начинается период «второй манеры», когда драматург уже теряет веру в гуманистические идеалы. Действие переносится на восток. Структура пьесы меняется: усложняется фабула, характеры становятся схематичными, развязки делаются эффектными.

Потом был большой перерыв в сочинении пьес, потом Корнель создает теоретические трактаты, потом была работа в театре, возвращение к драматургии. Он был первым великим французским драматургом, основоположником трагедии классицизма и создателем французского трагического театра. В конце 1650-х он уже тщетно пытался вернуть былое величие, слава уходила от него, как и его время. В последние годы Корнель сочинял поэтические церковные гимны. О нем забыли, и он умирал в нищете и одиночестве. Когда Никола Буало выхлопотал для него пенсию и сумма была выплачена, Корнеля уже не было в живых.

Своего высшего расцвета классицистская французская трагедия достигла в творчестве **Жана Расина** (1639–1699). Его первые трагедии были поставлены самим Мольером. Сам он был первоклассным декламатором и режиссером. Расин сыграл значительную роль в перестройке французского актерского и сценического искусства. Он дебютировал в 1664 г. пьесой «Фиваида, или Братья-враги» без особого успеха.

Репозиторий ВГУ

Конец ноября 1670 года в Париже был отмечен событиями, которые взволновали театральную публику очень сильно. В Бургундском отеле состоялась премьера трагедии Расина «Береника», а в Пале-Рояле спустя неделю – героическая комедия Пьера Корнеля «Тит и Береника». Это было соревнование драматургов. Пьесу Корнеля все хвалили, а пьесу Расина сначала замалчивали и потом ругали. Однако спектакль по Корнелю долго не продержался, а на спектакль по Расину ходили все больше и больше и принимали его очень бурно. Жан Расин много работал, дружил с Лафонтеном, Буало и, конечно, Мольером. Проводил с ними вечера в кабачке «Белый баран» за разговорами о литературе и театре, сблизился с актерами. Его привлекательная внешность, образованность и блестящее остроумие принесли Расину успех в обществе, а изысканные манеры – при дворе и в литературных салонах.

В театре Мольера отрицали искусство выразительного чтения, плавность и певучесть читки. Здесь текст стремились произносить так, чтобы это сближало стих с прозой. А этого Расин не любил. Влюбившись в первую актрису мольеровского театра Терезу Дюпарк (ее успех у мужчин был головокружительным, она поражала своей красотой и танцами, она исполняла все главные роли в трагедиях, она отвергла самого Мольера, в 1668 году она умрет при родах), Расин стал учить ее читать стихи в возвышенной манере. А свою пьесу «Александр Великий» (1665) он передал в Бургундский отель уже после того, как она была поставлена в Пале-Рояле у Мольера. Это был скандал. Мольер у себя снял спектакль. Расин же в ответ на размолвку переманил в Бургундский отель Терезу Дюпарк. Друзья и соратники стали врагами.

В ноябре 1667 г. Расин пишет «Андромаху», и ее показывают в Бургундском отеле. Главную роль он репетировал с актрисой Мари Шамнеле, которая стала новой премьершей театра после смерти Терезы Дюпарк. В роли Андромахи Мари Шамнеле имела оглушительный успех, и она стала безусловным лидером в Бургундском отеле, исполняя все главные роли в пьесах Расина и дамой сердца драматурга. На спектакль ходил весь Париж: все считали нужным обсуждать это сценическое произведение, которое вызвало столько же шума, как в свое время «Сид». Тема деспотического своеволия и гражданских прав личности находилась в основе трагедии Расина. Бургундский отель стали называть Театром Расина. Драматурга стали называть «Великий Расин». Стих Расина звучен и выразителен, он отличается смысловой емкостью, возвышенностью, простотой и естественностью. Пьесы Расина стройны по композиции, в них нет запутанной интриги и сюжетного нагромождения, они гармоничны и ясны по конструкции, действие логично, сжатость согласуется с психологической глубиной.

Актеры Бургундского отеля исповедовали традиционную пафосную манеру декламации и склонность к внешним эффектам. Это отнюдь не исключало большого таланта, например, у одного из главных трагиков театра Монфлери, умного и превосходного актера, успешного в трагедиях Корнеля. Однако во времена Расина старинная декламация уже не проходила, патетика уже не воздействовала так, как это было необходимо для сюжета. Монфлери умер от перенапряжения на представлении «Андромахи» Расина прямо на сцене. Драматург стремился к античной композиции: не завывания актеров во время чтения стиха, а благородство и величественность пленяли его. Он взялся переучивать артистов. Роль Андромахи исполняла актриса Дюпарк. Расин прошел с ней роль от начала до конца как педагог. Обучил ее своей манере декламации.

В 1669 году он написал «Британику», затем последуют, «Баязет» (1672), «Митридат» (1673), «Ифигения в Авлиде» (1674), которая прошла с огромным успехом, даже превосходящим славу «Анромахи» и «Береники», и, наконец, в 1677-м появится «Федра», которую признают за вершину творчества Расина. Столкновение морали и страсти как сложнейший психологический конфликт был положен в основу пьесы, написанной по мотивам произведений Еврипида и Сенеки. Расин написал роль специально для актрисы Мари Шанмеле, с которой он занимался долго и упорно в искусстве жестов, тона, даже изображал интонации нотами.

В этом же году Жана Расина привлекли к суду, обвинив его в отравлении Терезы Дюпарк. Для него это был страшный шок, после которого Расин стал просто бояться актерской среды. Он пытался сделать театр школой морали, а его здесь обвинили в преступлении. А поскольку перед этим судом ему устроили в Париже абструкцию по поводу «Федры» (герцогиня Бульонская подкупила драматурга Прадона, чтобы тот тоже написал «Федру» и не позднее Расина. Спектакль был поставлен в театре Генего, и ему был создан специальный успех. На первые семь представлений расиновской «Федры» герцогиней были скуплены все билеты и был инсценирован провал этого спектакля), Расин оказался в тяжелой депрессии, и укрепился в желании оставить театр вообще. Ему, однако, было всего 37 лет, он был автором великих произведений искусства. Расин ушел из театра. Спустя столетие композитор Люлли в создании французской героической оперы будет ориентироваться на разработки трагической декламации Расина.

Регулирование чувств разумом стало эстетическим принципом классицизма, и именно Расин дает образчик данной концепции в своем творчестве. Его трагедии полностью соответствуют правилам трех единств, он правильно распределял материал между действием и повествованием, строил сложные и противоречивые характеры, достигал простоты и искренности слога. Конечно, в сравнении с творческим методом Шекспира, такая установка видится ограниченной. Действительно, у Расина рассудочно обработаны ситуации, все случайное совершенно исключается, нет реалистических форм жизни, образы предельно идеализированы. Однако эти произведения интеллектуальны, концептуальны и композиционно выверены. Это – расчисленные произведения, математически изложенный материал. Расин достигает такой кристаллизации пьесы, что она кажется доведенной до формулы.

Классицистский театр – это особая система актерского исполнительства. Кроме искусства декламации, это еще и условные жесты. Каждый жест фиксировал и передавал определенное эмоциональное состояние.

Удивление – согнутые в локтях руки подняты на уровне плеч, ладони обращены к зрителю. Отвращение – голова повернута вправо, руки протянуты налево и как бы отталкивают партнера. Мольба – руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру. Горе – пальцы сплетены, руки заломлены над головой или опущены к поясу. Порицание – рука с вытянутым указательным пальцем обращена в сторону партнера. Спокойное состояние – рука протягивается к партнеру. Говорит о себе – прикладывает ладонь к груди. Любовь требовала нежного и страстного тона, ненависть – строгого и резкого, радость – легкого и возбужденного, гнев – стремительного и быстрого, презрение – насмешливого, удивление – потрясенного и еле слышного, жалоба – кричащего и страдальческого. Разговорные интонации были недопустимы. Александрийский стих, которым писались трагедии классицистского театра, требовал развитого дыхания и особой постановки голоса. Движения здесь подчинены законам пластики – это красноречие тела. Нет обыденных поз и жестов, нельзя выпячивать живот или делать торопливые движения. Всегда необходимо было сохранять благородство внешнего облика. Вообще актер должен был быть красивым, обладать звучным и ясным голосом. Ноги должны были стоять в балетной позиции. Поклон делали при неподвижном теле и опускались только на одно колено. Жест разворачивался от локтя. Никогда нельзя было поворачиваться к залу спиной.

Репозиторий БГУ

В течение ста лет определенный костюм был главным одеянием трагического актера. Это – парчовая кираса по талии и длинными рукавами с буфами и лентами по плечам, короткая юбочка на фижмах (бочонок), чулки телесного цвета, высокие шнурованные сапожки с красными каблуками. В таком костюме в 1662 году Людовик XIV выступал на версальском празднике. Женские сценические костюмы следовали моде и были покрыты вышивками. На голове обычно находились диадемы с бриллиантами. Действие происходило на переднем плане сцены. Актеры размещались в ряд. Главного героя помещали в центр, остальные – по бокам. Все действующие лица стояли, и мизансцены строились фронтально. Композиция передвижений по сцене была строгой и графичной. Монологи читали в зал. Когда эпизод требовал общения с партнером, это обычно устраивалось так: говорящий актер отступал вглубь, скользил взглядом по партнеру и обращался в зал. Декорация была только фоном.

Классицистская школа была очень сильной школой актерской игры. Это был театр амплуа, канонов, отчетливой формы. Но это были типы, а не характеры. В свое время Расин, друживший с Мольером, разошелся с ним именно из-за творческих разногласий. Условная декламация представлялась Расину адекватной художественной природе трагического театра. Мольер приближался к прозе жизни. Его интересовал характер, а не тип. Принципы Мольера были далеки от психологической школы актерского исполнительства, но это был переворот в сценической практике.

Мольер (Жан-Батист Поклеен, 1622–1673) – режиссер, актер, основоположник классицистской комедии, реформатор жанра, создатель яркой театральной формы, создатель высокой комедии. М. Булгаков в своем романе «Жизнь господина де Мольера» совершенно театрально описывает ситуацию рождения Мольера:

«С уверенностью могу сказать, что если бы мне удалось объяснить почтенной повитухе, кого именно она принимает, возможно, что от волнения она причинила бы какой-нибудь вред младенцу, а с тем вместе и Франции. <…> Он (*М. Булгаков имеет в виду Людовика XIV. – Т.К.*) увидел бы в том месте теперешнего Парижа, где под острым углом сходятся улицы Ришелье, Терезы и Мольера, неподвижно сидящего между колоннами человека. Ниже этого человека – две светлого мрамора женщины со свитками в руках. Еще ниже их – львиные головы, а под ними – высохшая чаша фонтана. Вот он – лукавый и обольстительный галл, королевский комедиант и драматург! Вот он – в бронзовом парике и с бронзовыми бантами на башмаках! Вот он – король французской драматургии! Ах, госпожа моя! Что вы толкуете мне о каких-то знатных младенцах, которых вы держали когда-то в руках! Поймите, что этот ребенок, которого вы принимаете сейчас в покленовском доме, есть не кто иной, как господин Мольер! Ага! Вы поняли меня? Так будьте же осторожны, прошу вас! Скажите, он вскрикнул? Он дышит? Он живет!»

Благодаря своему деду по материнской линии, Жан Батист смог близко познакомиться с театральной культурой Парижа. Закончив Клермонскую коллегию (Лицей Людовика Великого), молодой человек попал в круг финансового чиновника Люилье, в котором преподавал профессор Гассенди, поклонник Коперника, Бруно и Галилея. Псевдоним Жан Батист принял в 1643 году, организовав «Блистательный театр», который, увы, быстро прогорел. Но Мольер с 1645 года в течение 13 лет колесил по провинциям, что было для него не только школой профессионального роста, но и трагическим опытом жизни. Начинал он с комедии дель арте и народного фарса, т.к. публика была демократической, а время выпало революционное.

В 1658 году труппа выступала перед Людовиком XIV и обосновалась в Париже под наименованием «Труппа брата короля» в зале дворца Пти-Бурбон. В 1661 они переместились в Пале-Рояль, где Мольер убрал амфитеатр, построил три яруса и партер и где работал до самой своей смерти. Открывались пьесой «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц», неудачной и провалившейся. Мольер больше не обращался к жанру героической комедии и повернулся к бытовому жанру, создав «Школу мужей» и «Школу жен». По форме пьесы были близкими к канону классицизма, теоретик Никола Буало находил здесь смешение приятного с полезным и подчеркивал философскую глубину комедий Мольера. Несмотря на то, что поддержка Буало была важна для него, ценил он демократического зрителя, который заполнял партер и считал умение нравиться именно такому зрителю высшим из всех правил. Он отверг принцип градации жанров, назвал комедию – высшим жанром, т.к. она показывает не героев, а людей, пишет с натуры и следует истине. Мольер вступил в полемику с Бургундским отелем, высмеивая искусственную игру и напыщенную декламацию Монфлери. Несмотря на происки врагов, ему удавалось побеждать, т.к. ему покровительствовал Людовик XIV, при дворе которого Мольер работал параллельно с Пале-Роялем и сочинял комедии – балеты, в которых участвовали его актеры и придворные любители, а иногда даже сам король и принцы. Сам Мольер был синтетическим актером, который сочетал искусство сценической речи с пением, танцем и пантомимой. Он часто пользовался скороговорками, междометиями. Он был инициатором новшеств в сценическом костюме. К первой группе персонажей относились традиционные типы-маски, унаследованные от фарса и комедии дель арте. Они выступали в условных костюмах. Вторая группа были мифологические персонажи в условных придворно-балетных костюмах (короткая туника, фижмы, трико, высокие сапожки). Третья группа – современные бытовые персонажи в бытовых костюмах и платьях, соответствующих социальному положению, возрасту и семейному положению персонажа. Мольер добивался точности в костюме и того же требовал от актера в исполнении роли.

Пять лет (с 1664-го по 1669-й) считаются лучшими в творчестве Мольера. Он написал самые острые свои пьесы – «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой». «Тартюф» написан против клерикальной организации «Общество святых даров», преследовавшего еретиков, безбожников и вольнодумцев. Первая редакция была запрещена, Мольер написал вторую редакцию пьесы, которая также подверглась запрету сразу же после премьеры. В 1669-м появилась третья редакция, и уже после смерти Анны Австрийской, которая принадлежала Обществу, Мольер возвратил главному герою его имя, исчезнувшее во второй редакции, и разоблачил проходимца и преступность церковной идеологии.

М. Булгаков: «Комедия о Тартюфе началась при общем восторженном и благосклонном внимании, которое тотчас же сменилось величайшим изумлением. К концу же третьего акта публика не знала уже, что и думать, и даже у некоторых мелькнула мысль, что, может быть, господин де Мольер и не совсем в здравом уме.

Среди духовных лиц, конечно, попадаются всякие, хотя бы тот самый аббат Рокет, ставший впоследствии епископом Отенским, которого Мольер знавал в незабвенное лангедокское время, когда Рокет прославил себя перед всей паствой изумительно скверным поведением <…>. Но все-таки изображать на сцене то, что было изображено Мольером… Нет, согласитесь, это показалось всем немыслимым! <…>

Возмущение созрело с необычайной быстротой и выразилось в гробовом молчании. <…>

А далее события приняли очень серьезный характер. Перед глазами короля вдруг возникла огненная мантия, и предстал перед ним не кто-нибудь, а архиепископ города Парижа кардинал Ардуен де Бомон де Пере-

фикс и стал очень настойчиво и внушительно умолять короля тотчас же запретить представления «Тартюфа». Компания Святых Даров говорила только об одном – о том, что Мольер слишком опасен.»

«Дон Жуан» (1665) написан еще после первого запрещения «Тартюфа». Использовав сюжет, известный на театре, Мольер создал образ циника и безбожника, пострашнее Тартюфа.

М. Булгаков: «Парижане были потрясены «Дон Жуаном». Следовало бы ожидать, что автор, потерпевший тяжелый удар в связи с «Тартюфом», немедленно раскается и предъявит публике произведение, не затрагивающее устоев и вполне приемлемое. Не только этого не случилось, но скандал по поводу «Дон Жуана» получился не меньший, если не больший, чем по поводу «Тартюфа», и в особенности потому, что «Дон Жуан» зазвучал со сцены, а «Тартюф» все-таки был известен только ограниченному кругу людей.

Герой Мольера Дон Жуан явился полным и законченным атеистом, причем этот атеист был остроумнейшим, бесстрашным и неотразимо привлекательным, несмотря на свои пороки, человеком. <…> Ревнители благочестия были совершенно подавлены, а затем подавленность их сменилась яростью.»

В 1665 году труппа Мольера перешла в ведение короля, стала называться Труппой Короля в Пале-Рояль и ей было назначено содержание. В сентябре этого года драматург сочинил в течение пяти дней, отрепетировал и сыграл комедию «Любовь-целительница, или Врачи», в которой был оскорблен уже весь французский медицинский факультет, т.к. в пьесе Мольер вывел четырех врачей-шарлатанов. Мольер тяжело болел в это время и пытался найти помощь у докторов, но безуспешно. Ранее четыре врача, вызванные на консилиум к кардиналу Мазарини, поставили четыре разных диагноза, из-за чего стали посмешищем всего Парижа. Персонажи Мольера носили имена, придуманные для них Буало: Дефонандрес (убийца людей), Баис (лающий), Макротон (медленно говорящий), Томес (кровопускатель).

М. Булгаков: «Скандал вышел большой, потому что публика тотчас же узнала в них четырех придворных врачей <…> и немудрено, что ненависть к Мольеру среди врачей достигла после представления «Любви-целительницы» необыкновенной степени.»

«Мизантроп» (1666) – образец классицистской комедии, она насыщена философией, она интеллектуальна, в ней нет комизма положений. Пьеса была признана одной из самых сильных у Мольера, однако у публики особого успеха не имела. В том же 1666-м появился новый фарс Мольера «Лекарь поневоле», который очень понравился парижанам, сам же Мольер считал пьесу безделицей и чепухой.

В «Скупом» (1668) Мольер вывел типичного представителя нового класса – буржуа. Эту тему драматург будет развивать в пьесе «Мещанин во дворянстве» (1670).

М. Булгаков: «Мещанин» был сыгран в Шамборе первый раз 14 октября 1670 года, и темный ужас охватил Мольера после представления: король не произнес ни одного слова по поводу пьесы. Прислуживая королю за торжественным ужином после спектакля в качестве камердинера, Мольер был полумертв. Молчание короля немедленно дало пышные результаты. Тут уже не осталось ни одного человека, который не изругал бы пьесу Мольера <…>.

Но как только король, обратившись к драматургу, сказал, что актеры играют чудесно, а пьеса превосходна, придворные стали осыпать Мольера похвалами, заговорили, что он неподражаем, и гораздо сильнее древних авторов.

Одной из последних пьес является «Плутни Скапена» (1671) с ансамблем комедии дель арте и фарсовых форм.

На спектакле «Мнимый больной» в феврале 1673 года Мольер почувствовал себя плохо, не смог выйти на последнюю реплику и через час скончался.

М. Булгаков: «Лишь только по цеху парижских обойщиков распространился слух, что скончался сын покойного почтенного Жана Батиста Поклена комедиант де Мольер, носящий наследственное звание обойщика, представители цеха явились на улицу Ришелье и положили на тело комедианта расшитое цеховое знамя, возвратив Мольера в то состояние, из которого он самовольно вышел: обойщиком был и к обойщикам вернулся. <…>».

Почти тайно в ночь на 22 февраля 1673 года тело Мольера было доставлено на кладбище святого Иосифа. Впереди были факелы. Дети хора сопровождали гроб со свечами. Несмотря на ночную пору, похороны собрали 800 человек. Страшная эпитафия, в которой выражалась радость по поводу его смерти, ходила по рукам в это время.

М. Булгаков: «На его могилу жена положила каменную плиту и велела привезти на кладбище сто вязанок дров, чтобы бездомные могли согреваться. В первую же суровую зиму на этой плите разожгли громадный костер. От жара плита треснула и развалилась. <…> пропало все, кроме двух клочков бумаги, на которых когда-то бродячий комедиант расписался в получении денег для своей труппы. Но даже лишенный и рукописей и писем, он покинул однажды землю, в которой остались лежать самоубийцы и мертворожденные дети, и поместился над высохшей чашей фонтана. Вот он!»

С большим трудом первому актеру мольеровского театра Лагранжу удалось убедить короля не сливать его труппу с Бургундским отелем. Но композитор Люлли в это время получил королевский патент на открытие оперного театра и выгнал труппу своего учителя Мольера из здания театра. Актеры Мольера нашли помещение на улице Генего и стали именоваться театром отеля Генего. К ним присоединилась труппа театра Маре. В 1680 году Бургундский отель и отель Генего слились, осталось 27 актеров, которые стали пайщиками нового театра Комеди Франсез. Это была актерская артель. Театр был королевским, правительственным театром. Получал субсидию, актеры имели право на пенсию. Внутри театра оставались противоречия между мольеровской и расиновской школами. В Париже была установлена театральная монополия. Конкуренции между театрами больше не было. Один театр обеспечивал профессиональное мастерство актеров.

Еще одного человека в Париже ненавидели, не менее люто, чем Мольера. Это был **Никола Буало** (1636–1711). К концу XVII века он стал непререкаемым судьей в вопросах искусства. Весь XVIII век держалось его влияние в Англии, Германии и России. Первую свою сатиру он написал в 1660 году под названием «О неудобствах житья в больших городах», в ней шла речь о судьбах поэтов в Париже и их нищете. Его произведения быстро расходятся по Парижу. Первое издание появляется в 1666. В 1674 был завершен труд его жизни – «Поэтическое искусство», трактат в четырех песнях с общими принципами построения стиха, с разбором поэтических жанров, с наставлениями нравственного характера.

Квинтэссенция эстетики классицизма, сформулированная Н. Буало: прекрасное – нечто неизменное, управляемое разумом. Его теория жанров подобна шахматной доске: большие и малые, высокие и низкие находятся на своих неизменных клетках: элегия описывает меланхолические чувства; эклога о любовных переживаниях пастухов и пастушек; ода описывает высокие подвиги; трагедия – действие героев, движимых сильными страстями, речь их звучит пламенно; комедия – действие людей обыденных, олицетворяющих пороки, говорят они, как в жизни.

Репозиторий ВГУ

Персонаж выходит на сцену только тогда, когда им уже овладела страсть, и дошла эта страсть до апогея. Идет быстрая развязка, герой трагедии обязательно гибнет, а персонаж комедии обязательно осмеян. В пьесе обязателен принцип единства времени, места и действия. Зритель сидит три часа, значит, и актер на сцене в облике персонажа существует три часа. Зритель никуда не уходит, значит, и персонаж стоит на одном и том же месте.

Людовик XIV был в восторге от трактата, в 1677 он назначил Буало вместе с Расином своими личными историографами. Рукопись их сгорела в 1726 году. Правда, Никола Буало путешествовать не любил, а любил хорошо поесть, был расчетливым и вел размеренную жизнь. Гонораров за свои произведения не получал, чтобы не писать ради корысти. После «Поэтического искусства» вообще надолго умолк. У него всегда было много гостей, особенно часто посещали друзья: Лабрюйер, Расин с семьей. Расина он переживет на 12 лет, и в это время больше не будет бывать в Версале, ибо без Расина делать там нечего. При дворе Людовика XIV работали выдающиеся художники, поэты, актеры и музыканты. К концу XVII в. французский абсолютизм уже исчерпал себя.

Центральное место в **немецкой драматургии** XVII в. занимает пьеса Якоба Руфа (Руофа) «Вильгельм Телль» (1545), главным героем которого является народный герой немецкой Швейцарии, а основной темой – восстание швейцарских крестьян. В начале и в конце произведения на сцену выходил герольд по традиции средневековой драмы. Известная сцена с яблоком и последующие за ней построены по сюжету народного предания о Телле. Потом эту тему разовьет Фридрих Шиллер. Среди соратников Руфа упоминают Генриха Буллингера, сподвижника Цвингли, автора исторических пьес. В начале XVI в. появились фарсы Петера Пробста и Георга Ролля. А наиболее видным представителем реалистического направления в драматургии стал Ганс Закс, руководивший движением мейстерзингеров в Нюрнберге, интересный своими фастнахшпилями (масленичными играми). Во второй половине XVI в. публичные спектакли были запрещены, и театральная жизнь продолжалась только при княжеских дворах.

В начале XVII в. в Германии появляется множество английских актеров, акробатов, танцоров и певцов. В собственно немецком театре выдвигаются драматурги гуманистического направления, такие как Каспар Брюллов, Мартин Опиц и Андреас Грифиус. Разновидностью сценического искусства в Германии были школьные спектакли, организованные при иезуитских духовных школах, с драматургами Якобом Понтаном и Франциском Лангом.

В 60-е годы XVII в. студенты Лейпцигского университета организовали любительский театральный кружок. Его возглавил поэт Кормартен, приверженец Корнеля. С этого кружка начал свою деятельность Йоганн Фельтен, реформатор немецкого театра. В 1672 он поступает в бродячую труппу Карла Паульсена и после его смерти возглавляет театр, который называют знаменитой бандой. Большой успех имели его постановки «Сида». В 1685 его театр стал постоянной труппой курфюрста саксонского. Это был первый драматический театр в Германии с постоянным зданием с первоклассной машинерией и декорациями, в котором актеры находились на привилегированном положении. В 1690 году это счастливое время завершилось, и труппа вынуждена была опять сделаться бродячей. Сам Фельтен через два года скончался, а дело взяла в руки его соратница и жена, актриса Анна-Катарина Фельтен, которая 25 лет возглавляла труппу.

Завершается XVII век, век гениев, век Разума. Начинается новая эпоха – **эпоха Просвещения**. А с ней и новый театр.

Стюарты в **Англии** восстановили театр. Но это был уже другой театр. Появилась сцена-коробка. Моральные нормы изменились, и изменился герой сцены. Сценическое искусство этого времени тяготело к классицизму, и крупнейшим актером конца XVII – начала XVIII в. был Томас Беттертон. Английский классицизм не был таким последовательным и системным, как французский, и исполнительская манера такого актера, как, например, Джемс Куин соотечественникам казалась напыщенной, а французам излишне реалистичной. В XVIII столетии актерское искусство в Англии двинулось к реализму. В октябре 1741 года на сцену вышел знаменитый Дэвид Гаррик в роли Ричарда III. В 1747 г. он покупает театр Друри-Лейн и будет его возглавлять 30 лет и ставить пьесы Шекспира. Он был актером сильного и гибкого темперамента, и три роли в шекспировских трагедиях принесли ему наибольший успех: Ричард III, Король Лир и Гамлет. Он одинаково хорошо играл в трагедии и в комедии, выступал в собственных пьесах, а с 1763 года началась его режиссерская деятельность. Он первым в европейском театре очистил театральную сцену от зрителей (ранее было принято, что аристократы сидели на сцене во время спектакля), постановки его сделались насыщенными активным действием и виртуальностью, в 1765 он ввел рампу с освещением, дающим свет в глубину сцены, и совершенно отделил сцену от зрительного зала. Ему удалось создать единую труппу с общим пониманием художественных задач театра.

Основоположником предпросветительской комедии в Англии стал **Уильям Конгрив** (1670–1729). Он написал «Старого холостяка» в 1692 году и сразу стал известнейшим писателем. Особой его удачей считается пьеса «Любовь за любовь», которая до сих пор популярна в Англии. В русле Реставрации начинал Джордж Фаркер (1678–1707), который со своей пьесой «Близнецы-соперники» предвосхитил сентиментально-нравоучительную комедию. Утвердиться на сцене буржуазной трагедии помог огромный успех пьесы Джорджа Лилло «Лондонский купец, или История Джорджа Барнвела» (1731). Наиболее радикальная часть английских писателей видела в пороках человека результат нового времени, как Джонатан Свифт и его последователи Джон Гей с его «Оперой нищих» (1728) и Генри Филдинг с «Судьей в ловушке» (1730).

В XVIII в. в английском театре начинается расцвет малых жанров, среди которых наиболее популярными были балладная опера и репетиция. Первая была жанром пародийным, а вторая исчерпывалась приемом сцены на сцене. С 60-х годов XVIII в. появляется так называемая веселая комедия. Термин принадлежит Оливеру Гольдсмиту (1728–1774), автору «Добрячка» (1768) и знаменитой «Ночи ошибок» (1773). Именно в этом русле начнется творчество крупнейшего английского драматурга XVIII в. Ричарда Бринсли Шеридана (1751–1816). Первая его комедия «Соперники» (1775), следующая «Дуэнья» (1775), затем «Школа злословия» (1777) и репетиция «Критик» (1779) имели большой успех, продолжительный и шумный. Его образы и положения оригинальны, хотя традиционны. Именно он осуществил переход от комедии положений к комедии характеров.

В эпоху Просвещения в Англии отмечается значительный рост театральной культуры. Впервые в общественных кругах начинают обсуждать приемы актерского искусства, вопросы драматургии, больше внимания театру уделяется в печати, даже выходят в свет книги и брошюры о театре. Своеобразными клубами в Англии XVIII века становятся кофейни, где собираются любители и знатоки театра. Появляются также критики, постоянно следящие за сценическим процессом от начала репетиций до выхода спектакля. Публику партера, в котором размещались аристократы и буржуа, сначала составляли только мужчины. Во второй половине XVIII века там стали показываться и женщины. В партере находились лавки без нумерации мест, и состоятельные зрители за час до начала спектакля присылали слуг, чтобы зарезервировать себе место. В первой

половине XVIII в. еще сохранялось право высокопоставленных лиц сидеть на сцене во время постановки. Даже из-за кулис некоторые зрители могли смотреть спектакль. Поведение публики было свободным, можно было шуметь и свистеть, если пьеса не нравилась. Было несколько бунтов из-за попытки повысить цену за билеты. Театры даже установили высокие металлические шипы по рампе с целью защиты от публики.

Главным театром **Франции** в XVIII веке был «Комеди Франсез», королевский театр с государственной дотацией, сохранявший свое положение 114 лет до якобинцев. В 1799 он был восстановлен и существует до сих пор. Мы уже подчеркивали, что в этом театре сосуществовали две актерские школы. Расиновскую представляла Мари Шанмеле и ее ученицы Кристин Демар и Мари Дюкло. Мольеровскую – ученик Мольера Мишель Барон и Адриенн Лекуврер. Барон новаторски подошел к декламации: он выдвигал на первое место не читку стиха, а мысль. Он затушевывал рифму, ломал александрийский стих, приближая его к прозе, выдерживал паузы, прибегал к шепоту и рыданию. Адриенн Лекуврер не была прямой ученицей Барона, однако он принял ее манеру игры. Безвременную смерть Адриенн, тело которой было просто выброшено на свалку, оплакивал негодующий Вольтер, посвятивший ее памяти стихи.

Актрисой повышенной эмоциональности была известная Мари Дюмениль, страстная, правдивая, но слишком чувствительная и неровная. А Ипполита Клерон, ее соперница, наоборот, была актрисой высокой техники, хотя и казалась поначалу слишком рациональной и суховатой. Великим актером вольтеровского репертуара станет Анри Луи Лекен (Каэн), не обладающий особо выразительными внешними данными, но сумевший выработать отличную пластику, мимику и голос.

Властителем дум XVIII столетия был **Вольтер** (Франсуа Мари Аруэ, 1694–1778). Свою первую пьесу он завершал, сидя в Бастилии, куда был заточен почти на год за сатирические стихи. Его уже знали в Париже как остроумного сочинителя экспромтов и постоянного посетителя вольнодумных салонов. Камера стала ему рабочим кабинетом. «Эдип» (1718) принес ему успех, но не безопасность: еще одно заключение в Бастилии, а затем эмиграция в Англии, где он познакомился с творчеством Шекспира, которого, правда, во Франции считали варваром в драматургии.

Вольтер стал третьим, после Корнеля и Расина, классицистом французского театра (сам себя он мыслил прежде всего драматургом, хотя творил в разных жанрах литературы). Самыми популярными пьесами Вольтера были «Заира» (1732) и «Фанатизм, или Пророк Магомет» (1739). Первая из них – просветительская интерпретация шекспировского «Отелло», а вторая – выступление против покушений на права личности. Свой идеал Вольтер видел в синтезе ренессансной и классицистской систем. Хотя он и заимствовал шекспировские приемы, существо драматургии великого английского драматурга было чуждо Вольтеру. Историзм, конкретность реалистического показа действительности – все это не интересовало французского драматурга. Для Вольтера главным была философская и политическая проповедь, он воздействовал на сознание зрителей. Его трагедии имели большой успех, Вольтера почитала вся Франция.

В 1734 году вышли его «Философские письма, или Письма об Англии». 24 письма познакомили французов с английской церковью, религиозными течениями, политическим строем, правительством, парламентом, торговлей, философией и наукой. Именно Вольтер сделал известными во Франции имена Джона Локка и Уильяма Шекспира. Книга Вольтера имела в обществе большой успех, однако власти осудили ее, и был издан приказ о его очередном аресте. Вольтер бежал в Голландию, а книга его была разорвана у здания Парижского парламента и брошена в кипящую смолу. Спасался он в замке маркизы Габриэль Эмилии дю Шатле, с которой его связывала самая сильная в его жизни любовь. Женщина она была необыкновенная для своего времени: знала математику, естественные науки, философию и переводила труды Ньютона.

В 1759 году Вольтер пишет философскую повесть «Кандид, или Оптимизм». Здесь он призывает к борьбе за социальные изменения. В своих трагедиях Вольтер сохранял все правила классицизма и все его условности. Но с торжественной приподнятостью стиха примириться не мог: «Трагедия – это движущаяся живопись, это одушевленная картина, и изображаемые в ней люди должны действовать. Сердце человеческое жаждет волнений». Хотя отношение к Шекспиру у него было сложным, и иногда он отрицал значение шекспировской драматургии на театре, тем не менее, сам поддавался его влиянию.

Трагедия Вольтера «Магомет, или Фанатизм» была откровенно антиклерикальной, и основатель ислама выглядел у него мошенником и беспринципным обманщиком: «Каждый по-своему сражается с чудовищем фанатического суеверия, одни кусают ему уши, другие впиваются в живот, третьи лают издали, я приглашаю вас на охоту».

Маленький клочок земли на швейцарско-французской границе стал пристанищем Вольтера на 20 лет: в 1758 году он купил небольшое поместье Ферне, которое было свободно от феодальных повинностей. Он основал здесь ферму, кожевенную и часовую мастерские. Ферне стал центром европейской общественной мысли, местом паломничества. Огромный талант у Вольтера сочетался с невероятной трудоспособностью и неисчерпаемой энергией. Его рабочий день длился по 20 часов. Он боялся не успеть. Очевидцы вспоминают, что в зрительном зале он был очень неудобным соседом, потому что постоянно вертелся, менял положение, начинал стучать тростью, подпевал, вскакивал с места, кричал или «Прекрасно! Великолепно!», или «Дубина! Висельник!». Вообще он был великий и ядовитый спорщик, полемика – это его стихия.

В 1778 году он уехал из Ферне несмотря на болезнь. Он хотел увидеть Париж. Он посетил Академию наук, его встретили торжественно и выбрали председателем сессии. Потом отправился в театр, публика приветствовала его стоя. Драматургу вручили лавровый венок за вклад в Просвещение и в театральное искусство со словами: «Вольтер, прими венок, который тебе только что преподнесли. Хорошо заслужить его, когда его дает тебе вся Франция». Его страшила участь Андриенн Лекуврер, он боялся быть выброшенным на свалку. Он написал: «Я умираю, веря в божество, любя друзей, не питая ненависти к врагам и ненавидя суеверия». Но церковь требовала покаяния.

В. Гюго: «Он уходил, сопровождаемый проклятьями и благословениями – проклятьями прошлого и благословениями будущего… Лежа на смертном одре, он слышал, с одной стороны, овации современников, а с другой – гиканье и гул ненависти, которую прошлое обрушивает на тех, кто с ним боролся».

Его запретили хоронить. Имя его запрещено было упоминать в печати. Мертвого, его усадили в халате и ночном колпаке в карету и повезли из города. На заставе стражники решили, что старик спит. Мчали целый день к аббатству Сельер в Шампани. Там приор совершил похоронный обряд, и Вольтера похоронили. Когда назавтра пришло запрещение хоронить Вольтера, было уже поздно. Так он посмеялся над врагами в последний раз. В июле 1791 года в парижской церкви Св. Женевьевы состоялось большое торжество. Шествие растянулось на несколько кварталов, отряды национальной гвардии, делегаты революционных клубов, рабочие шли толпой, над которой возвышался мраморный Вольтер, созданный скульптором Антуаном Гудоном, ко-

Репозиторий БГУ

торый видел Вольтера тогда, в театре. Несли в золотом ларце сочинения Вольтера. А за ним двигался катафалк. Останки великого человека перевезли в Пантеон, усыпальницу великих людей Франции.

В середине века возвышается гений **Дени Дидро** (1713–1784), который самоучкой достиг вершин науки, отлично знал математику, изучал медицину, даже составил учебник по физиологии, сочинял трактаты по экономике, посещал все художественные выставки.

Жил он в нищете, из четверых детей выжила только дочь. Занимал маленькую комнатку под самым чердаком. Некий маршал де Костри писал: «Бог мой! Куда бы я ни пошел, везде я слышу разговоры только об этом Руссо и об этом Дидро. Можно ли понять такое? Ничтожные люди, у которых нет собственных домов и которые живут на четвертом этаже!». Вольтер называл Дидро – вселюбящий. За простоту в общении, за умение быть непринужденным, за веселый нрав, терпимый характер. Когда Дидро предпринял путешествие в Петербург по приглашению Екатерины II, которая подарила ему библиотеку и оказала всяческое покровительство, он не счел нужным прилично для придворного церемониала нарядиться. Пришлось облачать его в цветной костюм. Дидро удостоился более теплого приема, чем у Фридриха II Вольтер. Дидро увлекся, брал царицу за руку, тряс ее и бил кулаком по столу.

И его сочинение «Философские мысли» подверглось сожжению в 1746 году по приговору парижского парламента. И этот драматург не избежал заключения, куда попал за трактат «Письмо о слепых в назидание зрячим» в 1749 году. Затем он начал тайное издание части «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» (тайное, потому что накануне два тома «Энциклопедии» также были сожжены).

Д. Дидро выступил как драматург и как теоретик театра. Его серьезная комедия «Побочный сын» (1757) и пьеса «Отец семейства» (1758) большого успеха не имели, однако оказали влияние на формирование нового направления – мещанской драмы. Это был совершенно новый тип пьес (ранее существовали только два жанра на театре: трагедия и комедия). К этим двум пьесам были предпосланы трактаты. К первой – «Беседы о «Побочном сыне», ко второй – «Рассуждение о драматической поэзии». В первом трактате Д. Дидро обосновал жанр буржуазной драмы как средний жанр, выражающий среднее состояние человека, обыденное его состояние. Персонажи таких пьес – обыденные люди. Д. Дидро вернул на сцену пьесу положений (мы помним: Мольер из комедии положений увел драматургию в комедию характеров), однако новаторство концепции Д. Дидро состояло в том, что акцент делался на социальном положении и семейном положении: «Общественное положение! Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций! И разве между общественными положениями нет тех же контрастов, что и между характерами?»

В 1773 году Дени Дидро пишет трактат «Парадокс об актере» (будет опубликован в 1830). Автор настаивает на рассудочности актерского труда, говорит об актере как о спокойном наблюдателе и требует от него проницательности, а не чувствительности. Д. Дидро фиксирует парадокс актера как то, что холодный и умелый актер производит впечатление глубоко чувствующего и воздействующего на зрителя. Смысл данного парадокса состоит в том, что существует специфический сценический язык, и этот язык имеет свои собственные характеристики и особенности, и он совсем не адекватен реальной действительности. И актер не может быть похожим на обыденного человека, он не может совершать на сцене действия, похожие на жизненные. «Слезы актера падают из его мозга. Все, что актер показывает, строго изучено, преднамеренно подобрано и рассчитано для определенной цели. Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто вне себя, эта власть того, кто владеет собой». Более того, Д. Дидро фиксирует в своем трактате понятие, близкое к художественной форме. Так, он отмечает, что актер чувства не сможет дважды одинаково сыграть роль, а актер представления (холодного рассудка) всегда будет держать один и тот же образ в одном и том же режиме.

Как последователь Дидро начинал во французском театре **Пьер Огюстен Карон де Бомарше** (1732–1799). Невысокий, стройный, очень красивый, знающий толк в жизненных удовольствиях. Это его первая жена оставила ему после своей ранней смерти фамилию Бомарше по названию своего имения. Он смог купить себе дворянство и к фамилии присоединил еще и частицу «де». Богач, любимец двора, баловень судьбы. Самые неприступные салоны оспаривают право принимать Бомарше. Он частый гость русского посла, он друг английского посла, в него влюбляются женщины. У него есть и враги. Граф де Ла Бланш скажет герцогу де Шон: «Я ненавижу Бомарше так сильно, как любовник любит свою любовницу».

Ранние его пьесы написаны в духе великого учителя, у которого добродетель торжествовала над пороком и сословными предрассудками, а герои были альтруистами. Бомарше так же, как и Дидро, сопровождал драматургические произведения трактатами.

Бомарше был удивительным человеком. Блестящий механик, создатель конструкции арфы, часовщик, музыкант, учитель музыки дочерей Людовика XV, участник финансовых махинаций, – в общем, успешный в обществе человек, он не был принят в круг людей высокого искусства. Там его считали выскочкой, и только после злоключений Бомарше в конфликте с королевским двором на него перестали косо смотреть в передовых кругах. И Бомарше сидел в заключении. Он выпустил «Мемуары» (1773–1774), в которых выступил защитником прав человека. Успех «Мемуаров» превзошел все ожидания, их перечитывали, их даже учили наизусть, более того, их инсценировали. Весь Париж повторял непривычное слово «гражданин».

Вольтер писал: «Что за человек! В нем соединилось все: шутливость, серьезность, благоразумие, веселость, сила, трогательность, все виды красноречия – а он не изыскивает ни одного из них, и приводит в замешательство всех своих противников, и дает уроки свои судьям!»

В 1775 году, после смерти Людовика XV был поставлен «Севильский цирюльник». Сначала пьеса была написана для домашнего театра Ленормана д'Этиоль. Громадный успех этой, как называл ее сам Бомарше, безделушки заставил автора переделать пьесу в комическую оперу для Театра Итальянской Комедии. Но премьер театра Клерваль отказался играть роль Фигаро, т.к. сам когда-то был цирюльником и не хотел сопоставления. Тогда Бомарше снова переделал пьесу и отдал ее в Комеди Франсез. Но публике она не понравилась. Тогда Бомарше за сутки снова переделал текст, и со второго представления спектакль завоевал сердца Парижа.

Герои, приемы, ситуации были известны во всех европейских театрах давно. Что же было нового для искушенной парижской публики? Фигаро! Да, он был потомком итальянских шутов. Но он был интеллектуалом! У него было то, чего не было ни у одного героя, похожего на него, – чувство собственного достоинства. Он – музыкант, поэт. Он слуга, но не в костюме лакея, а в костюме испанского «мачо». Бомарше дал ему имя fils Caron, т.е. Figaro. На сцене впервые был выведен представитель третьего сословия.

В 1784 году удалось осуществить сценическую постановку «Женитьбы Фигаро», над которой издевался Людовик XVI, и которую называл революцией в действии Наполеон. День 27 апреля 1784 года стал днем триумфа Бомарше. Театр осаждали зрители. Зал Комеди Франсез никогда не видел такой разношерстной публики: в зале сидели дамы в бриллиантах и рыбные торговки, придворные и трубочисты. И вся эта публика

Репозиторий БГУ

хохотала и аплодировала. В пьесе не было жанровой чистоты: здесь смешались фарс, комедия нравов, комедия интриги и мещанская драма. Все в ней было непривычно, народ побеждает в ней и он – не фон, а действующая сила. Фигаро стал резким, напористым, очень остроумным, изворотливым и жизнерадостным. А умница Сюзанна отстаивает свое достоинство сама. Она лукава, хитра и обольстительна. Заключительная часть трилогии – «Преступная мать» (1792) не была комедией, Фигаро стал здесь преданным слугой. Во время революции Бомарше покинул Францию, где его объявили государственным преступником, конфисковали имущество и приговорили к смертной казни.

Только в 1796 он сможет вернуться в Париж к семье. Он уже пережил свою славу, оглох и разорился. Но до конца дней он будет помогать друзьям и врагам: «Я никогда никого не ненавидел».

Реформу **итальянского** театра XVIII в. осуществил **Карло Гольдони** (1707–1793). Первую свою пьесу он написал в 11 лет, а год спустя он впервые выступил как актер. Только в 27 Гольдони становится на девять лет драматургом труппы Джузеппе Имера театра Сан-Самуэле в Венеции. Потом он покидает театр, начинает адвокатское дело. Однако, когда антрепренер Джироламо Медебака предлагает Гольдони договор работы для венецианского театра Сант-Анджело, по которому тот обязан писать по 8 пьес ежегодно в течение пяти лет, он соглашается. Гольдони не только выполнил условия договора, но и в сезон 1750/51 гг. написал для театра, который попал в сложное положение, 16 (!) пьес. Следующие девять лет драматург работал для театра Сан-Лука.

Сам он был и педагогом, и режиссером. В пьесе «Комический театр» (1750) Гольдони изложил свой взгляд на сценическое искусство. Во-первых, это было развитие комедии дель арте. Во-вторых, он возвращался к реализму в комедии. В-третьих, он рассматривал театр как школу нравственности. Сам он называл свои произведения коллективными комедиями или комедиями среды. Теперь его произведения называются комедиями нравов. В «Слуга двух господ» (1745) Гольдони вывел на сцену своего Труффальдино, новый для итальянского театра образ, значительно отличающийся от персонажей комедии дель арте. Противоречивый, контрастный характер в богатых неожиданностями ситуациях – это и Мирандолина из комедии «Хозяйка гостиницы» (1753). За двадцать лет до появления на сцене Фигаро эта героиня может отстоять свои права.

В 1762 году Гольдони покинул Венецию, чтобы занять место драматурга в Театре Итальянской Комедии в Париже и больше на родину не вернется. В новом коллективе он тоже не удержится долго, начнет преподавать итальянский, в том числе и принцессам. Начнет писать по-французски и создаст комедию «Ворчун-благодетель» (1771) для праздника на свадьбе будущего Людовика XVI. Эта пьеса будет поставлена в Комеди Франсез, принята восторженно, но она станет последним театральным успехом Гольдони. Так же, как и когда-то Корнель, будет влачить последние дни в нищете и государственной пенсии не дождется, умрет днем раньше.

Гольдони был плодовитым драматургом своего времени, он написал 276 пьес. Его почитателями были Вольтер и Дидро, высокого мнения о его творчестве придерживался Лессинг. Он стал первым драматургом, комедии которого вошли в репертуар всех без исключения итальянских театров не только XVIII, но и XIX, XX веков.

Из Венеции он уезжал, потому что его положение первого комедиографа Италии пошатнулось в 1761, когда с огромным успехом в труппе Антонио Сакки прошла фьяба (театральная сказка) Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Граф **Карло Гоцци** (1720–1806) был участником литературного объединения «Академия Гранеллесков», не любил Францию с ее идеями Просвещения, терпеть не мог Гольдони с его комедиями нравов и упором на трезвый рассудок и был приверженцем старых порядков и, конечно, устоявшихся представлений об искусстве. Так получилось, что своей первой сказкой для театра Гоцци открыл новое направление в сценическом искусстве. Одно из лучших его произведений – «Король-олень» (1762), в котором главная героиня Анджела является примером высокой духовности и преданной любви. И в этом, как ни странно, Гоцци оказался соратником просветителей. Сам драматург считал, что отстаивает традицию комедии дель арте и старую культуру, но, будучи очень талантливым автором, он на самом деле делал то же дело, что и его оппоненты. В «Принцессе Турандот» его героиня отстаивает свое право распоряжаться своей судьбой самостоятельно и во многом похожа на героинь Гольдони. Гоцци был невероятным театральным фантазером, выдумщиком, его приемы казались неистощимыми по своему богатству и неожиданности, а это на театре всегда побеждает. Гоцци имел огромный успех в Венеции. Он написал 10 пьес и больше не возвращался к жанру фьяб. Умирал забытый, как и его сценический соперник Гольдони, также прожив долгую жизнь.

Уже в XVI в. первым театральным центром Италии была Венеция, здесь увлечение театром достигло невероятных размеров. К XVII в. в Венеции, в которой было всего 140 тысяч жителей, насчитывалось 17 театров. Кроме того, существовали частные театры в домах аристократов и давались представления на открытом воздухе. Соперничество Гольдони и Гоцци здесь возрастало до государственных масштабов, т.к. новая пьеса, дебют актера или актрисы в Венеции становился первостепенным событием. Наиболее оборудованным и красивым театром до середины XVIII в. был театр Сан-Джованни Кризостомо, построенный в 1678 году. В театре Сан-Бенедетто давали самые роскошные балы и празднества по случаю приема особо знатных гостей. Для оперных спектаклей предназначался театр Сан-Моизе. В трех театрах – Сан-Самуэле, Сант-Анджело и Сан-Лука – работал Гольдони. Сан-Лука, в котором драматург задержался дольше, чем в первых двух, впоследствии был переименован в театр Гольдони.

Зрительный зал в венецианских театрах освещался только двумя плошками с маслом над оркестром. Зрители держали в руках свечи. Это усиливало эффект ярко освещенной сцены. В других итальянских городах и в самой Венеции в дни спектаклей, которые давали в честь знатных гостей, зрительный зал освещался полностью. Спектакли в разных театрах начинались в разное время, и любители могли попасть за один вечер на несколько представлений. Театральный сезон в Венеции начинался в первое воскресенье октября и длился до 15 декабря, потом делали перерыв на 10 дней и снова играли с 26 декабря до великого поста, на время которого театральные постановки запрещались. В Риме сезон начинался в ноябре. Здесь на сцене не могли выступать женщины, поэтому на оперной сцене появились кастраты, и с начала XVII в. Рим смог выдвинуться на первое место в области вокального искусства. Кастраты пели женскими голосами сопрано, мецо-сопрано и контральто, сильными и полнозвучными. В драматических театрах женщин заменили подростки. Спектакли начинались в 10 вечера.

Наиболее монументальным из всех театральных зданий XVIII в. в Италии был **театр Сан-Карло в Неаполе**. До конца XIX в. он был самым большим театром в мире. Архитекторы Антонио Медрано и Анджело Карасале стремились конкурировать с пышностью королевского двора Бурбонов. Работали они по заказу неаполитанского короля Карла III, большого почитателя театра. Партер этого театра вмещал 600 зрителей. Здесь находилось 6 ярусов лож, которых насчитывалось 185 и которые были отделены друг от друга перегородками. Королевская ложа была соединена крытой галереей с дворцом. Весь зрительный зал театра украшали лепнина, зеркала и канделябры из золота. Необычный блеск залу придавали 900 толстых свечей, которые зажигали по воскресным дням и которые отражались в огромных зеркалах.

Репозиторий БГУКИ

В отличие от французского театра, в котором ярусы расположены ступенями, ложи открыты, партер разделен на части, зал имеет прямоугольную форму, в Италии ярусы были отвесными, партер сплошным, ложи – закрытыми, а зал – овальным. Только в Милане и Турине появляются театральные здания смешанного типа. Так, оперный театр в Милане 1717 года имел прямоугольную форму, ложи были открытыми. В 1778 году архитектором Пьермарини был выстроен знаменитый Ла Скала. Первым кирпичным театром был театр Пергола во Флоренции (1755) в форме усеченного яйца с четырьмя ярусами лож. Только что из-за кирпича в зале страдает акустика, и от этого материала отказались.

С именем Галли Бибьены связана реформа перспективных декораций рубежа XVII–XVIII вв. вместо центральной перспективы, т.е. центра задника, появилась боковая, или угловая перспектива, благодаря которой сцена стала более живописной. В этот период стали изображать на сцене только нижнюю часть зданий, а верхняя как бы терялась в колосниках. Это создало впечатление монументальности. Сценическое пространство, таким образом, визуально расширилось, углубилось и увеличилось. Более того, за счет живописной светотени удалось еще более усилить сценическую глубину. Для декораций всей семьи Бибьяна характерно преобладание архитектурных мотивов: дворцы, залы, галереи, храмы, замки. Эта сценография рассчитана в основном на оперный театр. Рассудочное умонастроение XVIII в. способствовало тому, что у Бибьены было отвергнуто использование верхних машин для полетов богов.

Первой немецкой актрисой, овладевшей техникой декламации, была **Каролина Нейбер**, в 1727 году создавшая собственную труппу и положившая начало лейпцигской школе актерской игры. Главное место в немецкой критике этого времени занимал Иоганн Кристоф Готшед, рационалист, приверженец классицизма, который и определил репертуарную политику театра Каролины Нейбер. В Лейпцигском университете Готшед преподавал грамматику, риторику, эстетику и историю литературы. Здесь он основал «Немецкое общество для обработки прозы и красноречия», литературные журналы «Разумные хулительницы» (1726) и «Честный человек» (1727). Он был кумиром студенчества и интеллигенции Лейпцига. Целую эпоху в немецкой эстетической мысли составил его трактат «Опыт критической пиитики для немцев» (1730). Он преклонялся перед Корнелем, Расином и Мольером, отвергал немецкую драматургию. Как драматург Готшед выступил с трагедией «Умирающий Катон» (1731), постановку которого осуществила Каролина Нейбер.

В ее театре начинал **Готгольд Эфраим Лессинг** (1729–1781), там были поставлены три его ранние пьесы классицистского направления. Написанная в 1755 году пьеса «Мисс Сара Сампсон» принесла ему славу. С 60-х годов XVIII в. он становится известным как критик и теоретик искусства. Он решительно отвергает классицизм и определяется на позициях шекспировского театра. В 1767–1768 гг. выходит главная теоретическая работа эпохи «Гамбургская драматургия», состоящая из 104 критических статей, написанных с мая 1767 по апрель 1768 года и исследующих театральное искусство. Актерское искусство автор поставил между живописью и поэзией, т.е. оно подчиняется законам пространственных искусств и законам слова, музыки, т.е. временных искусств, таким образом Лессинг близко подошел к понятию пространственно-временного континуума театра (выведенного в XX веке). Так же, как и Д. Дидро, Лессинг отрицает чувствующего актера и отдает предпочтение актеру представления. Теоретик не признавал классицизм как противоречащий самой природе искусства метод.

В Берлине он создал театральный журнал «Материалы по истории и восприятию театра» (1750), через год в Виттенберге держал экзамен на ученую степень магистра. Затем в Берлине создал еще один журнал – «Театральная библиотека» (1754–1758). В конце 60-х годов он жил в Берлине, который мечтал покинуть и поселиться в Италии или Греции, но неожиданно получил от драматурга Левена предложение переехать в Гамбург для работы в Гамбургском Национальном театре. Театр этот прожил всего полтора года.

Сам Лессинг как драматург представил огромную палитру человеческих чувств, страстей и переживаний. «Эмилия Галотти» (1772) – первая тираноборческая пьеса в Германии. «Натан Мудрый» (1779) – пьеса о духовном величии, ясном разуме и широте взглядов человека. Постановку своей пьесы Лессинг уже не увидел, она будет поставлена только через три года после его смерти.

Близким другом Лессинга был Конрад Экгроф, который начинал как актер в труппе Иоганна Фридриха Шенемана. В 1753 году он организовал в театре «Академию театрального искусства», постоянно действующий семинар с обсуждением репертуара, с уроками актерского мастерства, с решением проблем этики. Конрад Экгроф хорошо играл и комические, и трагические роли. Высказывания Лессинга о невозможности актерского чувства и преобладании в актерском творчестве именно логики и холодного рассудка относились к Экгрофу-актеру. Из театра Шенемана он ушел в 1757 и попал в труппу Конрада Аккермана, поразительно красивого, великолепно сложенного и обладающего звучным голосом актера. С Лессингом Экгроф познакомился в 1767 году.

Когда в 1771 году Аккерман умер, руководителем Гамбургского театра оказался Фридрих Людвиг Шредер, которому на тот момент было всего 27 лет. Время его директорства было счастливым, еще творил Лессинг, уже начинал Гете. Он поставил «Гамлета» с огромным успехом, затем «Отелло», «Венецианского купца», «Короля Лира», «Макбета». Шредер имел небольшой голос, маленькие и невыразительные глаза, был худощавым и высоким, однако это был актер очень сильной техники, поэтому взгляд его казался ослепительным и проницательным, а голос оглушал. Он избегал бытовизма, но и от классицистского обобщения тоже отказался, был естественным, энергичным, неповторимым в каждой своей роли. Лессинг доказывал, что немецкое искусство по духу ближе английскому, чем французскому, и Шредер подтвердил этот постулат своим творчеством. В последнее десятилетие жизни Лессинга набирает силы литературное движение «Бури и натиска» («Sturm und Drang»).

Штюрмеры (их теоретиком был Йоганн-Готфрид Гердер) соединяли в себе сентиментализм с предромантизмом. «Бурные гении» (Якоб Ленц, Леопольд Вагнер, Фридрих Максимилиан Клингер, Йоганн Антон Лейзевиц) стремились преодолеть рамки старых и строгих форм. Их характерной особенностью был культ гениальности, абсолютной творческой свободы, отрицания правил и норм, утверждение самобытности и презрение к предрассудкам и мещанским вкусам. Неистовое бунтарство сочеталось с экзальтацией, а быстрое разочарование – с неосуществимостью в реальной жизни их эстетических идеалов.

Крупнейшим среди них был **Иоганн Вольфганг Гёте** (1749–1832). Выпускник Лейпцигского и Страсбургского университетов, он был яростным почитателем театра. В 1773 он создал первую историческую немецкую драму «Гец фон Берлихинген» о жизни народа в период Реформации и Великой крестьянской войне XVI в., с социальным конфликтом в ядре пьесы. Идеал Гёте – борьба, даже безнадежная, т.к. в борьбе человек отстаивает свое человеческое достоинство.

В это время писатели «Бури и натиска» один за другим отходили от творчества, некоторые даже эмигрировали. Гёте также отказывается от бунтарства молодости. С 1775 года Гёте живет в Веймаре и занимает там пост первого министра при герцоге Карле августе Саксен-Веймарском. «Партией классиков» называл Эккерман группировавшихся вокруг Гёте поэтов и мыслителей, мечтавших о гуманистическом искусстве по примеру Афин. Первые несколько лет Гёте не писал, времени не оставалось. Он занимался финансами, хозяйст-

Репозиторий БГУКИ

вом, военными делами, стремился улучшить работу административного аппарата герцогства, но из его стараний ничего не вышло. Тогда он вернулся к научным занятиям, создал дома лабораторию, собрал естественнонаучные коллекции. В это время он развивает свое учение о цвете, пишет работу «Метаморфоза растений», занимается проблемами костей человека. В 1779 г. появился первый вариант «Ифигении в Тавриде». В 1786 году Гёте уезжает в Италию, где он пробыл до середины 1788 года. Это стало переломным моментом в его жизни. Возвратившись в Веймар, Гёте оставляет за собой руководство университетом в Иене, библиотекой, музеями и театром. С 1791 Гете руководит Веймарским придворным театром. Здесь ставили Шекспира, Кальдерона, Вольтера и Гоцци. Репертуар был очень разнообразным. Пожалуй, это был единственный театр в Германии, где умели играть поэтическую драму. В 1786–1788 гг. Гете завершил историческую драму «Эгмонт», где герой приобретает новые черты, и в этой пьесе Гёте выступает как гуманист. Если в период «Бури и натиска» Гёте любил титанических героев, то теперь его интересует гармоническая личность.

Всю свою жизнь Гёте работал над «Фаустом», это был итог его жизни и всего Просвещения. Замысел произведения возник у автора еще в период «Бури и натиска», и первый фрагмент был опубликован в 1790 году, вторая часть произведения вышла в 1832 году. Доктор Фауст – лицо действительное и герой народных легенд и преданий. В произведении Гёте Фауст занимается магией, чтобы понять внутреннюю закономерность вселенной, и приходит к выводу, что человек не способен вскрыть тайны мира. Жизнь из-за этого кажется неинтересной. В момент, когда он уже наполняет бокал ядом, он слышит пасхальный благовест, и решает все-таки попробовать другой путь, например, простую жизнь. Тут к нему приходит Мефистофель и предлагает вернуть герою молодость, заключив договор, суть которого состоит в том, что Фауст не должен остановить ни одно мгновение этой новой жизни, иначе Мефистофель заберет душу Фауста. Таким образом, в новой жизни герой проходит через новые испытания: любовь, политика, война. В конце эпопеи Фауст так же далек от истины и от постижения загадок мира, как и в начале своего пути.

«Фауст» автобиографичен, Гёте выражает в исканиях героя свой собственный жизненный путь. Это – личность переломной эпохи, которая пытается осмыслить цель человеческой жизни и человеческое предназначение. Фауст – символическое воплощение человечества вообще, человека-борца, ученого, это и символическое воплощение мужской культуры. Между первой и второй частями «Фауста» есть существенное различие. В первой присутствуют люди в жизненных обстоятельствах, вторая полна символики. В Веймаре происходит встреча Гёте с Шиллером. Совместно они работают над проблемами поэтики.

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759–1805) был равен по таланту своему соратнику Гете. В 1782 году состоялась премьера его «Разбойников» и прошла она с огромным успехом. Шиллер выступил в литературе, когда движение «Бури и натиска» уже исчерпало себя. В 1784 одна за другой последовали премьеры спектаклей «Заговор Фиеско» и «Коварство и любовь». Это был ранний период творчества Шиллера. В том же 1784 году он прочел в Мангейме доклад «Театр как нравственное учреждение», где поставил перед театром и драматическим искусством задачи обличения социальной несправедливости. Он говорил о создании национального театра. Он объявлял театр школой житейской мудрости, путеводителем по гражданской жизни.

Шиллер ушел из Мангеймского театра. 1784–1787 – дрезденский период Шиллера. В 1787 году он завершил пьесу «Дон Карлос», которая была произведением реалистическим. В отличие от ранних пьес эта написана стихами. И в этот же год он переехал в Веймар и оставался там до конца жизни. Он становится профессором истории Йенского университета. Взгляды Шиллера на историю определили его исторические драмы веймарского периода. Тогда же он начинает разработку своей эстетической теории. Он отводил искусству важнейшую роль в воспитании народа. В искусстве, по мнению Шиллера, человек обретает все то, чего он лишен в реальности, а именно свободу духа. В 1789 пришла грамота о присвоении Шиллеру звания почетного гражданина Французской республики.

Высшим достижением драматурга считается «Мария Стюарт» (1800). Сам он назвал пьесу аналитической драмой (образцом которой полагал «Царя Эдипа» Софокла). В 1801 Шиллер создает «Орлеанскую деву» с образом Жанны д'Арк в центре. В 1804 г. – «Вильгельма Телля», заимствуя сюжет из швейцарской истории.

Начинался XIX век. Первые его десятилетия называют годами крови и пламени. Только что завершилась Французская революция, ломались казавшиеся незыблемыми устои. В культуре Запада поднялась волна дионисийства. Казалось, Европа погружается в хаос. Однако весь XIX век окажется устойчивым и благополучным. Современный характер сознания начал формироваться в позднем Средневековье, определился в период Ренессанса, четко оформился в Научной революции XVII в., окреп в Просвещении. В XIX веке в демократической и промышленной революции он достиг зрелости в полной и радикальной переориентации психологической привязанности от Бога – к человеку, от зависимости – к независимости, в земной мир, к разуму и фактам, к частному, от падшего человечества – к двигающемуся вперед.

На рубеже XVIII–XIX вв. формируется **романтическое искусство**. Романтизм сыграл огромную роль в развитии литературы и театра. Реальность предстала в эту эпоху как многообразная, сложная действительность во взаимообусловленности явлений и стремительной смене событий. Просветительские идеалы при всем своем благородстве такую реальность выразить уже не могли. На смену оптимизму, уверенности в прогрессе разума пришли тяжелые раздумья о сущности бытия, мистический иррационализм. Вообще под термином «романтизм» имеется в виду нечто таинственное, фантастическое, далекое, чуждое быту и пользе, пренебрежение обыденным и прозаическим.

Он нашел свое место и в сфере социальной психологии с представлениями о неисчерпаемости внутреннего мира человека с мистицизмом и меланхолией. В основе романтизма лежал творческий метод безграничной свободы личности. При драматической неразрешимости противоречий между реальностью и идеалами романтизм прославлял одиночество человека. Творческая воля, активность художника и его преображение мира стали главными в противоположность классицизму с его идеей подражания природе.

Также в противоположность классицизму с его нормативностью и жесткостью формотворчества, романтизм постулировал обновление художественной формы. Если классицизм гармоничен и ясен, выражает уже установившееся, расчлененное и ориентируется на канон, если он холоден, рассудочен и нормативен, то романтизм дисгармоничен, в нем постоянно происходит становление и переход в нечто иное. Здесь главное – интуитивность, взволнованность. Он никогда не может быть спокойным, он все переиначивает, перемежает высокое и низкое.

А как художественное течение романтизм имеет свое историческое время и место, своеобразие и уникальные черты. Он сменяет Просвещение и становится после него господствующим стилем в европейской культуре. Романтизм воспринимается и как реакция на Просвещение. Некоторые исследователи даже называют его антипросвещением, так велико отталкивание данного стиля от предшествующего, так велика его нетерпимость к предшественникам. Самой главной оппозицией, конечно, становится противопоставление

Репозиторий БГУ

разума и интуиции, далее: восприятие мира в качестве механизма у классицистов и как организма – у романтиков; это – противостояние прозаичности и поэтичности.

Если человек Просвещения восхищался разумностью природы и ее порядком, то романтик видел в природе творческое начало, достойное восхищения. В романтизме переход от хаоса к космосу и обратно – игра божественных сил, в которой нет катастрофы и разрывов. И это – открытие романтизма. Теперь хаос перестал ужасать своей безобразностью, тьмой и бездной, он стал притягивать и манить как единственный способ обретения своего «Я». В этом появилась перспектива обожения в слиянии со Вселенной. Священной высотой, местом вечного отдохновения и вершиной радости мыслилось возвращение во всебытие природы. Это вполне соотносимо с первобытным ритуалом, в котором преодолевается разрыв профанного и сакрального.

Если для Просвещения мир однороден, то для романтизма существует мир повседневности и мир мечты. И само существование романтика становилось разорванным и двойственным: необходимо преодолевать обыденность и все-таки возвращаться в нее. Ответа на вопрос, почему человек обречен жить в прозаической ситуации, если она не отвечает человеческой природе, в романтизме нет. Сущность разрыва здесь не вскрывается. Но именно произведение искусства способно этот разрыв прозаического и поэтического бытия устранить. Тогда Поэт становится на один уровень со жрецом или героем. Единственным выходом видится креативность собственной жизни, превращение ее в произведение искусства. Скромности и умеренности просветителей в романтиках не было вообще, о своей божественности они говорили легко и просто.

В августе 1790 года группа **французских драматургов** подала петицию в Учредительное собрание о свободе театров. Многочисленные празднества этого года были поистине общенациональными. Оформлением их занимались все деятели искусства, включая художника Луи Давида, поэта Шенье, музыкантов и даже уличных песенников. К первой годовщине взятия Бастилии (14 июля 1790 года) на Марсовом поле соорудили громадную земляную насыпь-амфитеатр, построили триумфальную арку, трибуны и на высоком постаменте воздвигли «алтарь Отечества».

13 января 1791 года был издан декрет о свободе театров, который уничтожил прежнюю театральную систему. Руководство театрами было передано городским властям, отменена королевская цензура, был утвержден принцип свободной конкуренции и понятие «авторского права». В Париже сразу же было открыто 19 новых театров. Одетые в красные «фригийские» колпаки зрители требовали замены монархических пьес революционными. В зале во время спектаклей начинались драки, партер настаивал на повторениях республиканских реплик, пели революционные гимны и читали сообщения с австрийского фронта прямо во время действия на сцене. Негодуя против прославления монархии во время показа «Цинны» Пьера Корнеля, зрители кричали: «На фронт автора!». В июне 1793 года к власти пришли якобинцы. Они признали театр средством идеологического просвещения масс. Городские власти больше не ведали театрами, они были переданы в распоряжение комиссии народного просвещения Конвента. Раз в неделю давали бесплатные спектакли, стоимость билетов в эти дни оплачивалась республикой, и их распределяли революционные комитеты. Время было тяжелое, однако Конвент субсидировал театры, которые ставили героические пьесы.

Мелодрама, водевиль, политические фарсы, аллегорические оратории, агитационные пьески и гигантские театрализованные зрелища – вот новые жанры французского театра этой эпохи. Ведущим драматургом стал **Мари-Жозеф Шенье** (1764–1811). Страстный патриот и обличитель монархии, он отдаст свое перо революции, но в 1804 уже напишет трагедию «Кир», прославляющую Наполеона как спасителя Франции.

Еще в конце 1789 года Учредительное собрание приняло декрет об утверждении актеров в гражданских правах. Работники театров вступали в Национальную гвардию, ездили на фронт со спектаклями. Так, актер Бордье стал эмиссаром по хлебозаготовкам в провинции и погиб в Руане. Актриса Клер Лакомб выступала как агитатор и была организатором Клуба революционных республиканок. Вокруг молодого Тальма группировались в Комеди Франсез (в начале революции театр был переименован в театр Нации) «красные». Франсуа-Жозеф Тальма был крупнейшим актером этого времени, воплотившим героику революции. Друг Шенье и Давида, он возглавил «красную эскадру» в театре, а потом с этими актерами создал театр Республики. Как реформатор театра ввел мимическую экспрессию, акцентировал жесты, разрушил законы напевной декламации. Он вошел в историю французского театра как крупнейший создатель образов Шекспира, которого называл своим учителем и богом. В 1806 году Тальма будет назначен профессором драматического класса Парижской консерватории.

После 27 июля 1794 года (день казни Робеспьера) якобинский репертуар был запрещен, проекты организации массового зрителя уничтожены, через год была ликвидирована и комиссия народного просвещения. Правительство Директории передало театры в ведение полиции. В годы правления Наполеона был фактически отменен декрет о свободе театров. В 1807 году в Париже действует только 8 театров, из них четыре – привилегированных. Четыре – бульварных. Сценическое искусство было полностью подчинено государственно-полицейскому контролю. Главный интендант, назначенный правительством, руководил финансовыми и административными делами театра, ведал его репертуарной политикой и распределял роли. Каждые две недели репертуар утверждался префектом полиции.

В 1815 году войска союзников разгромили Наполеона и вернули трон Бурбонам. Начался период Реставрации (1815–1830). Активизировалась деятельность карбонариев, происходили покушения на королевскую семью. В это время появляется трактат **Стендаля (Анри Бейль**, 1783– 842) «Расин и Шекспир», вышедший в 1825 году, в котором автор выступает в защиту романтизма и современного искусства, понимаемого как реалистическое отображение жизни. Стендаля считают основоположником критического реализма. Литературная молодежь объединилась вокруг Стендаля. Они собирались по воскресеньям в доме художника и критика Этьена Делеклюза, читали свои произведения. Все они были республиканцами, верили в новую революцию, создавали исторические драмы по образцу шекспировских хроник. Пьесы их так и остались книжными, на сцену они попасть не могли, ведь написаны они были ясно и четко, новаторски и с широким охватом событий.

В годы выхода в свет «Расина и Шекспира» начинал свою литературную карьеру знаменитый **Проспер Мериме** (1803–1870). Его сборник пьес «Театр Клары Гасуль» был воспринят не только как артефакт, но и как политическая акция. К изданию приложили портрет Клары Гасуль, который был портретом самого Мериме, одетого в испанский национальный костюм. В 1820-е годы обращение к испанской теме имело особое значение во Франции, т.к. это было время подавления революции в Испании. Клара Гасуль, выдуманная Мериме, была якобы участницей событий, вольнодумкой и бежала в Англию во время реставрации абсолютной монархии. Главной темой сборника было разоблачение церкви. Особенно сильно разврат испанских монахов выявлен в комедии «Женщина-дьявол», где уличная плясунья Марикита предстает перед судом по обвинению в колдовстве. Карьера судей, монахов Рафаэля и Доминго напрямую зависит от количества сожженных еретиков. Брат Антонио, центральный персонаж и главный судья, христианский фанатик, покорен красотой подсудимой и, в конце концов, убегает с ней. Современники Мериме верили, что это все – действительно, испанские пьесы.

Репозиторий БГУ

В канун революции 1830 года автор выступил с новой пьесой – это была «Жакерия», которую считают высшим достижением французской исторической драматургии XIX века, и где героем становится народ. Стендаль, восторженно принявший «Театр Клары Гасуль», к новой пьесе Мериме отнесся отрицательно. Поставлена она не была, на театральное развитие никакого влияния не оказала, но проторила дорогу реалистическому роману.

Драматурги, актеры, поэты в июле 1830 года вышли на баррикады. Театры опять превратились в политические центры. Однако уже в 1831 году был принят закон о запрещении агитационного репертуара и современной политической темы. Предварительной цензуры не было, но за неугодную пьесу дело передавалось в суд. В сентябре 1834 реакция перейдет в открытое наступление и введет самую суровую цензуру.

В 1844 году Адольф-Филипп **Деннери** вместе с Дюмануаром написал знаменитую пьесу «Дон Сезар де Базан» о веселом поэте и гуляке по совету выдающего актера того времени Фредерик-Леметра. Она была поставлена в крупнейшем бульварном театре Порт-Сен-Мартен.

А ведущее место во французском романтическом театре принадлежит **Виктору Гюго** (1802–1885). В 1827 году он, уже известный поэт и романист, обращается к драматургии и выступает с пьесой «Кромвель», которая сопровождалась и предисловием-программой. Это предисловие быстро приобрело популярность, вызвало бурные дискуссии и отклики. Гюго изложил в нем демократические настроения общества и провозгласил эстетическое раскрепощение. Он выступил и против Реставрации, и против классицизма: художник, зажатый в «клетку единств», заменяет живые сцены рассказами, картины – описаниями, а действие драмы переносится за кулисы. Театр он называл оптическим прибором, т.к. он «собирает и концентрирует лучи, превращая их в свет». Виктор Гюго разработал поэтику контрастов: смешное и страшное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное сосуществуют в реальной жизни, поэтому и в драме они должны сочетаться. Гюго полагал, что гротеск, нарушающий однообразие и вносящий богатство жизненных явлений в театр, есть величайшая красота драмы. Сама же его драма «Кромвель» оказалась рыхлой и достаточно неопределенной. Тальма, для которого Гюго ее писал, умер, и пьесу играть было некому.

В этапное событие в истории романтического театра превратилась пьеса Гюго «Эрнани» (1830). Реакционные газеты начали травлю автора, обстановка все более напрягалась, и даже актеры театра Комеди Франсез не принимали пьесу. Премьера стала политической демонстрацией, в зале начались настоящие бои. Одна из лучших его драм «Рюи Блаз» была написана в 1838 году и поставлена в театре Ренессанс, имела огромный успех и недовольство критики. Главный ее герой – программный для Гюго образ. Талантливый, способный политик, носитель идей протеста.

После разгрома парижского восстания 1839 года начинается новый этап Июльской монархии. Гюго принимает титул пэра Франции, произносит монархическую речь при вступлении во Французскую Академию в 1841 году. В 1851 он вновь вернется к республиканским идеям. И с 1852 года будет находиться 18 лет в изгнании.

Среди драматургов-романтиков выделяется **Александр Дюма**-отец (1802–1870). После нескольких литературных опытов он ставит в Комеди Франсез драму «Генрих III и его двор» (1829), которая принесла ему известность. Увлеченный программой Виктора Гюго, Дюма пытается создать новый тип национально-исторической драмы. В 1831 состоялась премьера его драмы «Антони» в театре Порт-Сен-Мартен, первый образец романтической драмы на материале современности. Этот год становится вершиной творческого подъема Дюма. В этом же театре идет его «Ричард Дарлингтон». В 40-е годы он достигает славы как романист. Его «Три мушкетера», «Граф Монте-Кристо», «Королева Марго» привлекли внимание публики сюжетами, мастерством повествования и благородством героев. Успех романов заставил автора инсценировать их. В 1845 были поставлены «Три мушкетера» в театре Амбигю-Комик. В 1847 Дюма даже организовал специальный Исторический театр для своих постановок. Он открылся «Королевой Марго». В течение первого сезона было поставлено 7 пьес. Зрелищные, мелодраматические, авантюрные, с пышными декорациями и великолепной актерской игрой, они поражали зрителей до 1850 года.

Особое место среди романтиков 1830-х годов занимал **Альфред де Мюссе** (1810–1857). В декабре 1830 года в Одеоне его комедия «Венецианская ночь» провалилась, и он решил больше для театра не писать. Именно: для театра. А не пьесы вообще. Он продолжал писать, но не для сцены. В 1832 году вышел его первый сборник «Спектакль в кресле», а потом с 1833 четыре года подряд он публикует 10 своих драматургических произведений. Одной из самых значительных стал «Лоренцаччо» (1834). Трагическая история Лоренцо Медичи, республиканца и патриота, убившего своего родственника тира Алессандро Медичи, развертывается на широком фоне. В пьесе 38 картин, свободно меняется место действия. Герой, который мечтал стать спасителем Флоренции, падает от ножа убийцы.

В 40-е годы XIX века в драматургию вступает **Оноре де Бальзак** (1799–1850). В 1820 и он написал своего «Кромвеля», который был отвергнут театром и впервые напечатан только столетие спустя. Долгие года Бальзак был поклонником Вальтера Скотта и следовал его примеру в охвате социальной действительности. В 1830–1840-е гг. он создает цикл романов «Человеческая комедия». В статьях, письмах, в предисловии Бальзак выступает как крупнейший теоретик критического реализма. Моделью искусства он видит общество, задачу художника понимает как создание истории нравов. Первой законченной пьесой зрелого его периода является «Школа супружества» (1837). Но только в 1839 году его драматургия увидела сцену. Это была пьеса «Вотрен», поставленная в театре Порт-Сен-Мартен и сразу же запрещенная. Фредерик-Леметр, играющий каторжанина Вотрена, вышел в парике, напоминающем прическу короля Луи-Филиппа. Драматург наделял своего героя дерзким умом, знанием законов современной жизни, умением влиять на людей. В 1842 г. в Одеоне Бальзак поставил «Мечты Кинолы», в 1843-м в театре Гете – «Памелу Жиро». Последней законченной его пьесой была «Мачеха», премьера которой состоялась в 1848 году в Историческом театре. Она имела успех, т.к. строилась на любовной интриге, роковых страстях и на приемах мелодрамы. Но за этим скрыта более глубокая суть конфликта – распад семейных связей, власть денег, лицемерие. Характеры героев Бальзака – сложные, живые, сильные.

С первой половины XIX века французские театры стали менять сценографию. Раньше всех начали это бульварные театры, в репертуаре которых появились сюжеты из национальной истории, требующие местного колорита в декорациях. Романтический театр изменил мизансцену. Если в классицистском театре мизансцена строилась по законам балета, симметрично, с центральной композицией, фронтальностью и закругленностью, то в романтическом театре мизансцену подчиняли психологическому заданию. Декламация была отвергнута, а значит, актеры ушли с авансцены. В построение спектакля теперь был вовлечен весь сценический планшет. Появились объемные декорации: лестницы, мосты, скалы и т.д. Постановки приобрели живописность, динамизм и своеобразие. 1830-е годы стали эпохой славы сценографии. На путь новаторства первым вступил Гранд Опера. С 1822 года здесь ввели газовое освещение, стало возможным использовать световые эффекты.

Репозиторий БГУКИ

С 1828 года между актами стали опускать занавес (до того на театре существовали только «чистые перемены», т.е. изменение декораций на глазах у зрителя). Иллюзию лунного света создавали благодаря коробкам с газовыми рожками, прикрепленным к колосникам (до того газ освещал только линию рампы). Сценография оперы Мейербера «Роберт-Дьявол» произвела ошеломляющее впечатление. Королевский комиссар театра Комеди Франсез барон Тейлор затратил огромные суммы, чтобы создать сценографию для пьесы А. Дюма «Генрих III и его двор». Старый мастер оперной декорации Сисери исполнил декорации, а эскизы костюмов создал Поль Деларош. В этом спектакле впервые на сцене появилась историческая бутафория. В Лувре находится знаменитая картина Жерико «Фрегат «Медуза». Театры Амбигю-Комик и Ренессанс поставили пьесу с сюжетом гибели фрегата, и сценография как бы оживила произведение Жерико.

В 1830-х годах во Франции был также введен павильон, т.е. замкнутая с трех сторон комната, боковые стены которой под углами сходились с задником. Иллюзия помещения сделалась полной. Был он использован для постановок по пьесам Бальзака.

Потрясающие женщины выходят на сцену Франции этой эпохи. **Марс** (Анн Буте), ребенком начинала сценический путь в водевилях. В 1799 поступила в Комеди Франсез и прославилась своим высоким и чистым голосом, блеском интонаций, изяществом манер. Особенно виртуозно играла Сюзанну в «Женитьбе Фигаро». Она стала первой исполнительницей Дездемоны в «Венецианском мавре» Виньи. **Жорж** (Жозефина Веймер) тоже рано начала свое сценическое творчество, дебютировала в роли Клитемнестры в 16 лет в Комеди Франсез. Величественная красавица, похожая на античную статую, она была партнершей великого Тальма. **Мари Дорваль** в театре Порт-Сен-Мартен в партнерстве с Фредерик-Леметром поражала современников правдивостью в раскрытии страстей и страданий (на сцене в спектакле Виньи «Чаттертон» была установлена высокая лестница, по которой актриса карабкалась резкими толчками, путаясь в платье, с протянутыми руками, а потом на самой вершине отступала назад к перилам и, «теряя сознание», скользила вниз и «умирала» на самой нижней ступеньке. Самым великим актером XIX века во Франции считается **Фредерик-Леметр** (Антуан Луи Проспер Леметр), проработавший на сцене 60 лет. Он начинал в театре Одеон, потом были бульварные театры, потом Амбигю-Комик и Порт-Сен-Мартен. Он играл во всех жанрах, был достоверным и глубоким. А величайшей трагической актрисой считают **Рашель** (Элиза-Рашель Феликс), которая пела песенки для прохожих и которую называли «маленькая Жорж», и которая в Комеди Франсез воскресит искусство Корнеля и Расина с поражающей правдивостью и глубиной.

С 70-го года в театрах идут инсценировки рассказов Бальзака, Гонкуров, Золя, Мопассана, писателей, которые не были драматургами, но которых привлекал театр, теоретические проблемы драматургии. Экспериментальной базой театрального новаторства в 80-е годы становятся студийные театры. Студийное движение Франции начинает создатель Свободного театра А. Антуан своими натуралистическими поисками в духе Эмиля Золя. Натурализм опирался также на философию позитивизма Огюста Конта, сложившуюся еще в первой половине XIX в. Последовательным пропагандистом позитивистских идей был основоположник культурно-исторической школы в искусствознании, философ и теоретик искусства, французский историк Ипполит Тэн. В 70-е годы в том же направлении как теоретик театра выступает и сам **Эмиль Золя** (1840–1902).

После смерти отца, оказавшись в Париже, Золя будет очень трудно выживать. Работая в доке, а потом на книжном складе упаковщиком, он будет много писать по вечерам. Написанное по объему уравняется с «Божественной комедией» Данте. Он назовет свою поэму «Любовная комедия». В 1867 году появляется пьеса «Тереза Ракен». За год до этого он выступил в защиту импрессионистов. Его брошюра о творчестве Эдуарда Мане была воспринята как манифест импрессионизма.

Когда Золя писал «Терезу Ракен», он придерживался убеждения, что все в жизни решают наследственность и физиология. К 1875 году, когда писатель работал над романом «Западня», он уже не был склонен переоценивать эти законы. С натурализмом будет связано появление режиссуры во французском театре. 29 сентября 1902 года, в воскресенье он сидел в кабинете за большим рабочим столом и обдумывал новый замысел. Героем должен был оказаться его отец. Но новое произведение не увидело свет: дымоход в доме был забит, писатель умер от угарного газа.

Последователи и ученики Э. Золя – Л. Энник, П. Алексис, А. Сеар, Ж. Жюльен, О. Метенье писали для Свободного театра А. Антуана и создали «грубую комедию» – искусство кусков жизни с бытовой детализацией, физиологией, правдоподобием и обнажением серой обыденности. Стремление к документальности и тяга к темам современности выводило их произведения за границы салона в реальную жизнь.

Андре Антуан первым на французской сцене создает актерский ансамбль и психологический театр. Он первым в Европе обращается к единству замысла спектакля. Свободный театр работал с 1887 по 1896 годы, здесь впервые была введена абонементная система. На его сцене 15 пьес французских драматургов впервые увидели свет рампы. Антуан настойчиво воспитывал актеров, прививая им навыки реалистического актерского искусства. Они учились вскрывать сложную внутреннюю жизнь персонажа, давать точный внешний рисунок роли, искать нужный грим. Антуан требовал идти от существа драматургического материала, осмыслять среду, атмосферу и логику действия. Впервые он поставил вопрос о необходимости новой системы мизансцен в современном театре. Рисунок мизансцен, по его мнению, должен был проистекать из достоверной логики поступков персонажей. Актеры у него иногда располагались спиной к зрителю, делали неэффектные, но необходимые переходы. В 1897 году он создает Театр Антуана.

В 80–90-е годы XIX века рядом с натуралистами выступают символисты. В первую очередь это направление связано с неоромантической драматургией Эдмона Ростана. Лучшая его драма «Сирано де Бержерак» стала манифестом свободы, независимости и смелости человека. Первый символистский театр создал поэт Поль Фор в 1890 году. Актеры этого театра потрясали публику условностью пластики, монотонностью интонаций. При помощи сукон и света здесь дематериализовали сценическое пространство. С 60-х годов на театре расцветает и импрессионизм, который был связан с натурализмом, однако переводил акцент на красоту, оттенки впечатлений, духовность, мистические легенды. Художники-импрессионисты изменили сценографию театра, сделав ее не просто фоном, а образом спектакля. В 1892 году О. Люнье-По создал Театр Творчество и обратился к драматургии Ромена Роллана и Максима Горького.

Репозиторий БГУКИ

В 90-е годы во французский театр входит новый драматург, привлекший внимание европейских кругов художественной интеллигенции. Его пьесы ставили П. Фор, О. Люнье-По, М. Рейнхардт, К. Станиславский и В. Мейерхольд. **Морис Метерлинк** (1862–1949) выступил с первой драмой – «Принцесса Мален» в 1889 году и успех его был огромным. Он выдвинул теорию статического театра в статье «Трагизм повседневной жизни», заявив, что сущностью мира является некая неведомая сфера, и театр должен показывать минуты общения с этой таинственной сферой духа: «В драмах нужно показывать не события, а внутреннюю жизнь человека, его устремленность к духовной сфере бытия». В этой статье М. Метерлинк выдвигает принцип «второго диалога», т.е. более важного разговора между персонажами, которые говорят, например, о падающем снеге или сумерках, а на самом деле имеют в виду невысказанное.

В 70-е годы в Париже было 40 театров, варьете, мюзик-холлов. В эти годы самыми выдающимися актерами Комеди Франсез являются Ж. Муне-Сюлли, С. Бернар и Б.-К. Коклен. **Бенуа-Констн Коклен** был основным исполнителем ролей слуг в классических комедиях. Подлинная известность пришла к нему в роли Фигаро в комедиях Бомарше. Изощренная сценическая техника, раскатистый голос, мастерство речи заставляли зрителей и критиков восхищаться блеском Коклена. В 1886 году он ушел из Комеди Франсез и создал собственную труппу. С 1895 работал в театре Ренессанс, а с 1897 возглавлял театр Порт-Сен-Мартен. Величайшим триумфом его стала роль Сирано де Бержерака, которую он сыграл 400 раз в 1897–1898 гг.: «Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость Гавроша в речи». Коклен был самым ярким продолжателем мольеровской традиции во второй половине XIX в.

Жан Муне-Сюлли, ровесник Коклена, дебютировал в Комеди Франсез в роли Ореста в «Андромахе» Расина и сразу же получил восторженные отклики критиков. Его артистическая карьера была головокружительной. Он играл в трагедиях Софокла и Шекспира, Корнеля и Расина, в романтических драмах Гюго. Это всегда был царственно красивый герой с великолепным голосом, с изощренной пластикой и в роскошном костюме.

Его неизменной партнершей на сцене в течение восьми лет была Сара Бернар. Самое ее крупное достижение – роль Федры в трагедии Расина. Бурный темперамент, поразительная пластика, очарование и искусство декламации сделали ее центром внимания многих крупных писателей Франции. Бернар называли великой трагической актрисой. После ухода из Комеди Франсез Сара Бернар выступала в пьесах Скриба, Дюма-сына, Ростана. Одной из самых популярных стала роль Маргариты Готье в «Даме с камелиями» А. Дюма-сына. Когда ей минуло 50 лет, она сыграла Лорензаччо в пьесе А. Мюссе (1896), Гамлета (1899) и сына Наполеона в «Орленке» Э. Ростана (1900). Даже после того, как ей ампутировали ногу, она продолжала играть. Владеющая виртуозной техникой, она могла скрывать и физический недостаток, и свой возраст.

Летом 1890 года в Париже были организованы два новых театра – Идеалистический и Театр смеси. Первым руководил Луи Жермен, вторым – Поль Фор. В октябре того же года они слились в единый Художественный театр с Полем Фором во главе. В театре показывали пьесы-легенды, пьесы-сказки, мистические произведения, символистскую интерпретацию классической драматургии и читали со сцены стихи поэтов-символистов. В соответствии с типом пьес устанавливались и принципы сценографии. П. Фор впервые вводит «черный кабинет». Так, в спектакле «Госпожа смерть» в первом акте не сцене была представлена курительная комната, обтянутая черной материей с черным диваном, черными креслами, столом с черной скатертью, с черным ковром на полу. В задачи сценографов входило также создание сценической атмосферы и разработка освещения. Особой популярностью в этом театре пользовалась идея о соотносимости запахов, звуков и цвета. Когда в спектакле «Песнь песней» сцена погружалась в кроваво-красное марево, на верхних ярусах жали на пульверизаторы и распространяли запах ладана, а сцена сна сопровождалась запахом фиалок или гиацинтов.

Ведущими театрами **Англии** с XVIII века оставались Ковент-Гарден и Дрюри-Лейн. Цензура свирепствовала. Запрещалось поминать имя Бога, запрещалось слово «проклятье». Высмеивались иностранцы. Особенно французы. Зрителей приучали к зрелищам легким. В 1809 году актер Джон Кембл, возглавлявший Ковент-Гарден, вынужден был совсем немного поднять цены на билеты, но в Лондоне начался театральный бунт «Борьба за старые цены». В зале сделалось пусто, зрители приходили ровно в девять вечера, когда позволялось заходить за полцены, но приходили с трещотками, детскими дудками и свистками. Шумели так, что со сцены ничего не было слышно. Кембл стал добиваться арестов, но через несколько дней зрители победили. С семьей Кембл связано классицистское направление в английском театре. Сара Сиддонс и ее брат Джон Филипп Кембл были самыми значительными актерами своего времени. С детства на сцене, они провели юность по-разному: сестра – в частном пансионе, брат – в католической семинарии. Образование скажется на уровне их актерского исполнения потом. Сару пригласил в Дрюри-Лейн сам Гаррик, правда, дебют ее был неудачным, и ей пришлось уехать в провинцию к отцу. Новый дебют стал более успешным, с 1782 года она становится первой трагической актрисой Англии. В театр приходит ее брат, и они выступают как партнеры. Самой прославленной ролью Сары стала леди Макбет, величественная и торжественная. Заслугой Джона Кембла является его режиссура с точным повторением рисунка роли и всего спектакля, со строгой дисциплиной в театре, со стремлением создать исторические декорации и правдоподобные костюмы.

Истинно гениальным актером этого времени стал Эдмунд Кин, дебют которого состоялся в 1814 году, и это была роль Шейлока, и зал был не заполнен, но успех был необычайным. Джон Кембл сказал: «Он ужасающе правдив». Кин был небольшого роста, голос его был хриплым и неприятным, культура речи отсутствовала, при этом он был грациозным и тренированным, с прекрасной мимикой и быстрыми жестами. Кин умел слушать партнера, никогда не выходил из образа и на зрительские аплодисменты внимания не обращал. А между тем зрители иногда падали в обморок на его спектаклях, так страстен он был, таким магнетическим взглядом обладал. Сын его, Чарльз Кин выступил на сцене еще при жизни отца и к 50-м годам завоевал прочное место в английском театре. Лучшей его ролью стал дон Сезар де Базан в «Рюи Блазе» Виктора Гюго. Как режиссер он тщательно изучал эпоху, быт и ее нравы, но особенно силен был в живописных и технических эффектах.

В **итальянском** театре XIX века есть несколько блестящих актерских имен, и среди них Эрнесто Росси, сыгравший около 400 ролей, обладавший широким диапазоном, посвятивший жизнь изучению Шекспира. «Ни у одного артиста слово «люблю» не звучало так, как у Эрнесто Росси. Оно было создано для его уст», – говорили о нем. На ролях молодых героев он выступал в Сардинской Королевской труппе. В 1855 году оказывается в

Репозиторий ВГУ

Париже, совершенствует свой французский и свое артистическое мастерство. Весной 1856 года Росси создал собственную труппу и поставил в Милане «Отелло». Успех у зрителей окрылил его, и в течение двух недель он показал «Гамлета» и «Ромео и Джульетту». С 1857 года он начинает непрерывные гастроли по миру. Вена, Париж, Испания, Южная Америка, снова Европа. В 1877 году Росси дал 24 спектакля в Мариинском театре в Петербурге и 12 – в Большом в Москве. Во второй свой приезд в Россию он отпраздновал здесь 50 лет своей творческой деятельности. Говорили, что лучшая его роль – король Лир. Росси умел планировать роль, точно указать существенные для образа моменты. Любимой же его ролью был Гамлет, которого он играл 40 лет: «Гамлет – мировой тип! Он принадлежит всем временам и всем народам!». Росси умер на обратном пути во Флоренцию. Еще при его жизни в Ливорно был открыт музей его имени, три театра в Италии носят его имя.

Величайшим трагиком второй половины XIX века был **Томмазо Сальвини**, блестящий исполнитель шекспировского репертуара. И этот актер несколько раз выступал в России. Искусство его было монументально и предельно просто, он обладал идеальной дикцией и красотой пластики. Каждое его слово, движение и жест были выверены и исполнены правдивого переживания. Смерть Сальвини вызвала отклики во всех странах, и похороны его стали национальным событием.

XIX век отмечен расцветом театральной культуры в **скандинавских** странах. В 70-е годы XIX в. в театрах скандинавских стран завершается романтический период, и крен делается на развитие реалистического искусства. Норвежцы Г. Ибсен, Б. Бьернсон, швед А. Стриндберг занимают ведущее положение среди европейских драматургов.

В **Норвегии** театр появился в XVI веке как школьный театр (ученики церковных латинских школ начали играть мистерии и моралите). Светский театр норвежцы знали по постановкам гастролеров из Германии, Дании и Швеции. В 1780 году купец Бернт Анкер и писатель Эневольд Фальсен организовали первую в истории страны постоянную труппу в Кристиании. Бернт Анкер побывал во Франции и Англии, он обладал широким кругозором, знал европейскую драматургию, в его театре ставили Гольдони, Шекспира и даже Лессинга. К классицистским трагедиям Анкер совместно с Фальсеном писали театрализованные прологи. С этого и началась норвежская национальная драматургия. Актеры этого театра учились в Дании, в главных ролях выступал сам Анкер. В 1794 году такой же театр был создан в Бергене.

В 1827 году Йухан Петер Стремберг пригласил в Копенгаген датскую труппу, получив предварительно привилегию на создание профессионального театра. Играли датские комедии, пьесы Скриба и французские водевили. К середине XIX века остро встала проблема создания национального норвежского театра. Его создал в 1850 году Уле Бюлль. В 1851 году художественным руководителем и режиссером этого театра стал Генрик Ибсен. Ему предстояло создать национальный репертуар и подготовить труппу.

Генрик Ибсен (1838–1906), участник революционных событий в Норвегии в 1848 году, участник политической жизни Норвегии. Утратив веру в целесообразность политической борьбы, отдает все силы национальной культуре. Возглавив первый национальный норвежский театр, открывшийся в Бергене, работает там пять лет и как драматург. С 1857 он руководит Норвежским национальным театром в Кристиании. В 1864 году он покидает Норвегию на 27 лет. Вернется он в 1891 уже прославленным драматургом, достигшим творческой зрелости, создавшим значительные произведения.

Ибсен отстаивал, прежде всего, норвежский язык. Его борьба за национальную культура шла параллельно с борьбой против традиций классицизма, против подчеркнутой театральности и декламации, за естественность и простоту, за единство художественного образа спектакля. Он заявлял, что норвежский актер – во-первых, совершенно северный характер, во-вторых, его искусство исполнено сильной, горячей поэзии молодости, в-третьих, он устремлен к высшему символическому воспроизведению жизни.

Первую свою драму Ибсен написал в 1849, последнюю – в 1899 г. Он создал тип философской драмы с приемами символики, обобщения и условности. В своих ранних произведениях он искал героическую и цельную личность, следовал традициям скандинавского романтизма и поэтизировал прошлое Скандинавии. В конце 50-х годов он отходит от романтической тематики и обращается к нравам современного общества. Этот свой этап он начинал с водевиля, жанра, который позволил ему не особенно углубляться в характеры и не разрабатывать тщательно психологию персонажей.

В 1865 году, уже после отъезда из Норвегии, Ибсен написал драму «Бранд», сделавшую его известным в Европе. Герой произведения призывает людей преодолеть успокоенность и отказаться от компромиссов с совестью. Действие происходит в небольшом селении. Священник Бранд зовет людей в горы. Народ сначала идет за ним, а потом начинает роптать из-за усталости и голода. Духовный максимализм героя не по плечу остальным. Толпа забрасывает его камнями. «Пер Гюнт» (1866) наследует идеи «Бранда». Герой новой пьесы – крестьянский парень, становящийся крупным дельцом, себялюбивый и приспосабливающийся к любым условиям. В норвежском фольклоре есть образ охотника, фантазера и хвастуна, который сражается с троллями и лесными духами, переживает массу интересных приключений. В мечтах своих герой Ибсена видит себя императором. К четвертому действию пьесы герой достигает положения дельца международного масштаба. В конце концов он возвращается домой и понимает, что жизнь прошла зря. В последний момент он видит себя у дома Сольвейг, которая продолжает ждать его.

Знаменитая пьеса Ибсена «Кукольный дом» написана в 1879 году. Ее считают одной из вершин его творчества. Это – переход к драме с конфликтом героя и действительности. Автора обвиняли в разрушении семьи – одной из священных основ общества. Театры боялись брать опасную пьесу, а актрисы – играть главную роль героини, которая посмела уйти от мужа и оставить детей.

В 1881 году Ибсен создает «Привидения» с трагической судьбой слабого человека. В отличие от героини «Кукольного дома», героиня «Привидений» идет на компромисс с жизнью и обстоятельствами и страшно платит за это. Ибсен создает аналитическую драму с принципом аналитической композиции: содержание ее есть анализ того, что случилось до начала пьесы. Форма произведения чрезвычайно проста и лаконична. Ибсен употребляет подтексты, настроения и публицистичность. Автора тут же обвинили в безнравственности и в нигилизме.

В 1882 году выходит пьеса «Враг народа», действие которой происходит в небольшом курортном городке на юге Норвегии. Доктор Стокман, который переехал сюда с севера, получает здесь хорошее жалованье и живет в довольстве, устанавливает, что воды курорта заражены. Начальство пытается отговорить героя, пы-

Репозиторий ВГУ

тающегося раскрыть правду людям. Стокмана увольняют. Он пытается выступить перед народом с речью, но его забрасывают камнями.

В пьесах 80-х годов Ибсен сохраняет формы реалистической драмы, но пользуется символикой. «Дикая утка» (1884) дает образ дикой утки с подбитыми крыльями – бескрылых людях, которые опускаются на дно, где их затягивает житейская тина. Трагическим пессимизмом пронизана драма «Росмерсхольм» (1886), о трагедии сильной и значительной натуры написана «Гедда Габлер» (1890).

С пьесы «Строитель Сольнес» (1892) начинается новый этап символистской драмы Ибсена, в сюжете которых нет острых социальных коллизий и исторических событий, в которых акцент делается на духовный мир героя. Ибсен утверждал, что сцена – это не рамка для проявления личной виртуозности одного актера, на сцене необходима гармонически согласованная игра всех занятых в спектакле. Только слаженный ансамбль может хорошо сыграть великое произведение. Здесь дело не в том, чтобы вовремя подать необходимую реплику, а в том, чтобы существовала линия роли.

В конце 1857 года, когда Бюлль вернулся в родной город, он обнаружил, что его театр фактически перестал существовать. И тогда он пригласил Бьёрнстьерне Бьёрнсона, и тот принял приглашение.

Бьёрнстьерне Бьёрнсон (1832–1910) в Европе известен меньше, однако в самой Норвегии он был самым популярным писателем. Он был оратором, человеком публичным, человеком неистощимой энергии, всегда в гуще народных событий и социальной жизни своего времени. Приверженец и борец за норвежскую культуру, он однажды вместе с 600 студентами устроил скандал в Кристианийском театре в знак протеста против датской культуры, датского языка и датских актеров. И много лет спустя, когда он был уже человеком зрелым, Бьёрнсон заставил группу молодых людей, которые, проезжая возле его усадьбы, посмели освистать норвежский флаг, вернуться и извиниться перед флагом своей родины. В 1891 году он написал ораторию «Мир», по его инициативе был основан «Союз борьбы за мир».

Бьёрнсон оказался талантливым художественным руководителем, его организаторские способности были более сильными, чем у Ибсена, хотя он и выполнял программу своего предшественника. Однако денежные дела театра ему поправить не удалось, и через два года он уехал в Кристианию.

В середине 50-х Бьернсон дебютировал сразу в нескольких жанрах. Как поэт он написал знаменитую песню «Да, мы любим эту землю», которая стала национальным норвежским гимном. Как писатель он отразил жизнь норвежского крестьянства с наибольшей полнотой и глубиной. Как драматург в 1856 он выступает с одноактной пьесой «Между битвами». Эпохе крестовых походов он посвятит драму «Сигурд Крестоносец» (1872), последнюю историческую свою пьесу, которая станет особенно популярной благодаря композитору Эдварду Григу.

Опасно заболев в 78 лет, Бьёрнсон, не желая пассивно ждать смерти, уезжает в Париж, где и умирает. В европейском театре драматург был очень популярен в конце XIX века. Особенно важна роль его пьес в развитии Свободного театра Антуана во Франции и Мейнингенского театра в Германии.

В 1852 году в Кристиании была открыта Норвежская драматическая школа, которая должна была способствовать созданию национальной норвежской сцены и пропагандировать язык и культуру. В 1854 году эта школа стала Норвежским театром на улице Меллергатан. Сценическое искусство Норвегии было тесно связано с театральной культурой других скандинавских стран. Шведский театр также начинался со школьного театра. До середины XIX века единственным театром в Стокгольме был Королевский драматический театр. В 1863 году он стал называться Королевский шведский драматический театр. Характерной фигурой шведской сцены 30–60-х гг. был актер Нильс Альмлёф с великолепной внешностью, огромным голосом, актер, блестяще владеющий искусством декламации.

Стимулом для развития шведской реалистической драмы стало открытие в 1875 году частного Нового театра в Стокгольме. Драмы Бьёрнсона, поставленные на сцене этого театра, стали образцами для начинающего Августа Стриндберга.

Август Стриндберг (1849–1912) был самым сложным писателем своей эпохи. Перепробовав в ранней молодости множество профессий, он решил испытать себя и как актер. Актером он так и не стал, но театр определил его творческую жизнь. Его взгляды продолжали эстетическую программу Ибсена. Стриндберг был и реалистом (1870–1880-е гг.), и символистом (конец 80-х – начало 90-х гг.), в позднем своем творчестве соединял черты одного и другого периодов. В середине 80-х он резко порвал с религией, а в начале следующего десятилетия обращается к мистицизму. В середине тех же 80-х у Стриндберга сложилось резко отрицательное отношение к женщинам. Но это отношение продиктовано стремлением к тому, что женщина должна занимать иное, чем есть, положение в обществе. Стриндберг наиболее точно и яростно отражал дух своего времени. Это вообще было свойством скандинавских культур, в которых, начиная с 60-х годов XIX века, шло быстрое расставание со старыми формами социального бытия и сознания.

Первым шведским режиссером, который заинтересовался драматургией Стриндберга был Август Линдберг, руководитель Нового театра. В 1882 году он поставил «Привидения». Но, даже получив общеевропейское признание, Стриндберг у себя на родине сталкивался с прямой враждебностью. У него самого судьба складывалась сложно. Еще в 20 лет он предпримет попытку самоубийства, и когда остается жив, начинает мучавшие его чувства выражать в художественной форме. Стриндберг был и живописцем. Необычайная впечатлительность и аналитический ум, фанатизм и незаурядная образованность, страх перед жизнью и многосторонность интересов – все это соединялось в одном человеке. Конечно, он страдал маниями и фобиями, однако и это было отражением времени, в котором он жил и творил.

А. Стриндберг знал китайский язык, был историком и этнографом, написал «Историю Швеции» (1881–1882), имел широкие познания в астрономии и астрофизике, математике и химии, физиологии растений и геологии, занимался сравнительным языкознанием. В языкознании он стремился найти всеобщее родство языков мира на основе сопоставления корней слов. В химии стремился доказать внутреннее единство всех веществ. Стриндберг писал о добывании азота из воздуха в то время, когда эта проблема еще не была поставлена в науке. В своем аналитическом мышлении и иррациональных тезисах он очень похож на доктора Фауста.

Особенностью Стриндберга как мастера действия является гротеск. Анализируя структуру современной ему семьи, он приходит к выводу, что высшим началом в семье выступает женщина, а угнетенным – мужчина. В то время, как внешне именно муж кажется занимающим главенствующее положение. Стриндберг написал

Репозиторий ВГУ

более полусотни драматургических произведений. Ранняя его драматургия относится к концу 60-х – началу 70-х гг. На втором этапе он создает трагедию «Мистер Улуф», первый вариант которой не был поставлен из-за его открытой революционности. Автор дважды перерабатывал пьесу. Третий этап творчества Стриндберга относится к концу 70-х – началу 80-х годов. Это период психологических разработок иногда в форме сказки. В середине 80-х гг. он обращается к натурализму.

Центральные произведения этого времени – «Отец» (1887) и «Фрекен Юлия» (1888). «Отец» – антифеминистская пьеса. Героиня обходит своего мужа по всем параметрам, объявляя крупного ученого сумасшедшим. «Фрекен Юлия» – самая популярная из пьесе Августа Стриндберга в современном театре. Капризная и неуравновешенная героиня из-за пресыщенности вступает в связь с лакеем Жаком и оказывается в его власти. Когда она понимает, в какое положения попала, кончает с собой.

Последняя пьеса – «Игра с огнем» (1892). В середине 90-х драматург входит в полосу тяжелого душевного кризиса. Затем вновь возвращается к творчеству. Тогда будет написан знаменитый «Эрик XIV». Сжатый диалог, классическая экспозиция, динамика делают пьесу одной из самых популярных в разные театральные времена.

Самым видным драматургом **Германии** конца XIX века был **Гергардт Гауптман** (1862–1946). Исходные позиции его творчества связаны с проблемой воздействия среды на человека. Не внутренний конфликт и не столкновение характеров, а сцепка человека с внешними силами – вот главное в драмах Гауптмана. В ранних его произведениях герой становился жертвой обстоятельств и был не в силах вырваться из них. В реалистических пьесах герой уже вступает в борьбу со средой, что всегда завершалось его гибелью. Первый драматургический опыт – «Перед восходом солнца» называли неудачей и в профессиональном, и в социальном смыслах. В 1890 он создает «Праздник примирения», который тоже считается слабой и несамостоятельной пьесой. В 1891 году Гауптман написал «Одиноких», которых сам высоко ценил и в которых высказал много своих личных переживаний. В 1894 году в Немецком театре была поставлена следующая пьеса драматурга – «Ткачи», названная «драмой восстания» и запрещенная прусским ландтагом. В 1896 году Гауптман создает драматическую сказку «Потонувший колокол» – гимн природе Тюрингии, населенной сказочными эльфами, лесными духами и фавнами. В 1898 появляется «Возчик Геншель», горячо встреченный читателями и зрителями.

В 1869 году была отменена театральная монополия. Появилось множество малых и больших театров. Это время называли театральной революцией Германии. Носителем традиций по-прежнему считался Королевский драматический театр с Бото фон Гюльзеном во главе. Самым значительным актером этого театра был Август Адальберт Матковский, актер с подлинной героикой и чувством, отличный психолог и гуманист. Одной из наиболее удачных его ролей был Вильгельм Телль. Но вообще самые талантливые немецкие актеры выступали вне актерских ансамблей. Так, например, Людвиг Барнай работал в провинции, ездил по городам и театрам. Когда его пригласили сыграть в театре города Мейнингена, он был приятно удивлен. Здесь стремились к сценической правде, тщательно работали над каждой мелочью в спектакле, над каждой интонацией, жестом и позой. В этом театре на постоянную работу он не остался, но принимал приглашения и сыграл Гамлета, Марка Антония, Вильгельма Телля. Так же бродил из театра в театр и Эрнст Поссарт, выступавший в героических ролях Франца Моора, Яго и Шейлока, Мефистофеля и Ричарда III. Монологи он произносил как мысли вслух, тщательно продумывал внешний облик своего персонажа, выявлял характерные черты образа.

Придворный театр Саксен-Мейнингенского герцогства приобрел мировую славу с 1874 года. Знаменитый Людвиг Кронек поступил в труппу сначала как актер-комик, а в 1869 стал режиссером и директором театра. Он был протеже артистки Эллен Франц, которая 12 лет выступала на сцене, а потом стала женой Георга II и вынуждена была покинуть сцену. Однако она не оставила театр, принимала участие в литературной работе и вела занятия с актерами по сценической речи. Фактически Георг II, Эллен Франц и Людвиг Кронек руководили Мейнингенским театром. Основными авторами театра были Шекспир и Шиллер. Стиль театра состоял в следующем: предварительное изучение текста пьесы, застольные репетиции, согласованность партитур спектакля, реалистическая трактовка образов, «живописная режиссура» (внешнепостановочная часть как часть целого), принцип ансамбля, бытовая достоверность, передача настроения эпизода, продуманность массовых сцен, новизна сценографии.

…По краю рампы погасли последние свечи, в зрительном зале погасли газовые фонари. Двадцатый век заменит все это на электрические лампочки и софиты. Погасли глаза и судьбы, свидетелями которых мы только что стали. Куда они ушли? Где растворились? Актеры, драматурги, сценографы, композиторы и музыканты, хореографы и танцовщики – их души всегда обитают под колосниками сцены, любой театральной сцены… И когда театр погружается в немоту, их лица проглядывают сквозь кулисы, и все они снова разыгрывают свой великий спектакль под названием «Жизнь».

Репозиторий БГУ

ТЕМА 3. КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ НАРОДОВ И ГОСУДАРСТВ МИРА ВНЕ ПРЕДЕЛОВ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ, СЕВЕРОАМЕРИКАНСКОЙ И РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЙ В XVII – НАЧАЛЕ XX В.

§ 1. Культура и культурная жизнь стран и народов арабо-мусульманской цивилизации.
§ 2. Культура Китая периода династии Цин.
§ 3. Культура Индии в XVI – начале XX в.
§ 4. Культура Японии периода Токугава.
§ 5. Культура и культурная жизнь южных и западных славян.
5.1. Культура Польши XVII–XVIII вв.
5.2. Наука в Чехии в период Просвещения. Чешская культура побегорского периода.
5.3. Словацкое Просвещение. Матей Бел.
5.4. Культура Болгарии второй половины XIX в.
5.5. Культура Сербии, Воеводины, Черногории, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины XIX– начала XX в.
5.6. Польская литература и художественная культура XIX в.
5.7. Чешская культура первой половины XIX в.
5.8. Чешская культура второй половины XIX – начала XX в.
5.9. Культура Словакии в XIX в.
§ 6. Культура и культурная жизнь стран и народов Центральной и Латинской Америки.
§ 7. Народы и государства африканской цивилизации и их культуры.

§ 1. Образование, наука, литература и искусство **Османской империи** в XVII–XIX вв. продолжали испытывать огромное влияние мусульманской религии – **ислама**. Именно из медресе – школ при больших мечетях – выходили не только служители культа и богословы, но и ученые, поэты, чиновники и судьи.

В области науки в XVII в. наибольшую известность приобрел **Кятиб Челеби** (Хаджи Халифе, 1609–1657) своими сочинениями по истории, географии, библиографии, философии. Его труды «Описание мира», «Летопись событий» и другие не утратили своей ценности до наших дней[1]. В XVIII–XIX вв. в Османской империи преобладали придворная историография, научные открытия в области технической и военной. В 1727 г. в Стамбуле открылась первая в Турции типография[2].

Упадок Османской империи с XVII в. вызвал к жизни сатирическую и поучительную литературу (произведения А. Нефи, Ю. Наби). Создавались также трактаты, мемуары, книги путешествий[3]. В XVIII в. среди турецких писателей выделяется творчество **Шейха Галиба** (поэма «Красота и любовь»), в XIX в. – известность приобрели работы Ибрахима Шинаси, автора пьесы «Женитьба поэта» и **Зия-паши**. Но наиболее популярным писателем, своего рода властителем дум середины XIX в., был **Намык Кемаль** (1840–1888)[4]. Новаторскими поисками отличалась поэзия А.Х. Тархана и М.Э. Реджаизаде. Намык Кемаль первым ввел в турецкую литературу жанр романа («Приключения Али-бея»). Наибольшее оживление литературной жизни Турции наблюдается в 1890-е гг. и связано оно с деятельностью литературно-критического журнала «Богатство наук» во главе с поэтом **Тевфиком Фикретом** [5]. Вокруг журнала (другое название в переводе – «Сокровищница знаний») сгруппировалось новое поколение турецких писателей: прозаики Халид Зия Ушаклыгиль, Мехмед Реуф, Хюсейн Джахид, поэты Тевфик Фикрет, Джинаб Шехабеддин и другие. В 1901 г. журнал был закрыт. Литературная деятельность в стране почти полностью прекратилась.

В художественной культуре Османской империи второй половины XVII – начала XX в. выделялись **архитектура, изобразительное и декоративное искусство** [6].

Сооружения 2-й пол. XVII – 1-й пол. XVIII в., как гражданские (павильон Мустафа-паши, 1704, и библиотека Ахмеда III, 1719 во дворце Топкапы в Стамбуле), так и культовые (мечеть Хекемоглу Али-паши, 1734, Стамбул), в основном повторяли образцы XVI – нач. XVII вв. Однако начавшееся проникновение европейских художественных влияний (проводниками которых были приглашавшиеся султанским правительством европейские мастера) привело к созданию сооружений, в которых заметны черты барокко и рококо (мечети: Нур Османие, 1748–55, архитектор Симон Кальфа, Лалели, 1759–63; обе – в Стамбуле). Мотивы европейских художественных стилей вводились и в декор специфических для Турции построек, оформлявших водные источники (фонтаны), которые с XVIII в. строились в виде небольших квадратных, круглых или многоугольных в плане павильонов (фонтаны Ахмеда III перед дворцом Топкапы, 1728, у мечети Хекимоглу Али-паши, 1732, Топхане, 1732, у мечети Лалели, 1763, все – в Стамбуле). Во 2-й пол. XIX в. стремление к европеизации отразилось и на развитии городов. В 1848, 1864 и 1887 были приняты первые кодексы и правила градостроительства, составленные по западному образцу. Стамбул, Измир и др. распались на 2 части: «Старый город» – с извилистыми тесными улицами, многочисленными мечетями, медресе, базарами и «Новый город» – с широкими прямыми улицами и такими новыми для Турции типами зданий, как банки, биржи, отели. В строительстве традиционных сооружений все усиливалось использование европейских архитектурных форм, что приводило к созданию новых образцов эклектики: мечеть Отакей (1854), дворцы Долмабахче (реконструкция 1853, зодчие Хаджи Эмин-паша, Карабет Балян,), Бейлербей (1865) в Стамбуле и др.[7] В начале XX в. возникли попытки освободить архитектуру от западного влияния и придать ей национальный характер. Поиски в этом направлении, проводившиеся архитекторами Кемаледдином и Ведатом Теком, начались с копирования форм сельджукской и османской архитектуры и завершились строительством зданий в неоклассическом стиле.

Ранние из сохранившихся образцов **массовой жилой застройки**, возводившейся из сырца и дерева, относятся главным образом к XVIII–XIX вв. Как и в других странах Ближнего Востока, турецкий дом в силу ре-

[1] См.: Всемирная история. – М., 1958. – Т. IV. – С. 551.
[2] Всемирная история. – М., 1958. – Т. V. – С. 220.
[3] Там же. – Т. IV. – С. 551; – Т. V. – С. 220–221.
[4] Там же. – Т. IV. – С. 703.
[5] Там же. – Т.VII. – С. 704–705.
[6] См.: Искусство стран и народов мира. – М., 1978. – Т. IV. – С. 429–432.
[7] Там же. – С. 429–430.

Библиотека ВГУ

лигиозных требований делился на мужскую («селямлик») и женскую («харем») половины[8]. В 2–3-этажных домах к селямлику примыкал двор с хозяйственными постройками, бассейном-«хаузом», прачечной и баней; харем выходил в меньший двор. С улицы в каждую половину дома вели свои ворота. Вторые и третьи этажи домов, где жили хозяева, имели выступы в виде эркеров на консолях. Комнаты освещались окнами, располагавшимися в два яруса; нижние на женской половине закрывались «кафессами» – деревянными жалюзи из тонких дощечек, поставленных под углом. Неоткрывавшиеся верхние окна часто имели цветное остекление. Отапливались помещения каминами, иногда полукруглые камины выступали из плоскости стены на фасадах. Маленькие дома нередко состояли из двух комнат – селямлика и харема, в которые вели отдельные двери и лестницы. За неимением бань во дворах таких домов отводилось место для омовения, а вода хранилась не в хаузах, а во врытых в землю больших кувшинах. В разных областях в зависимости от климата дома имели специфические планировочные особенности. В жарких районах комнаты выходили в айваны и тенистые дворы с водоемами, в местах с умеренным климатом двор нередко заменялся крытым залом. Своеобразны дома приморья с множеством окон и нависающими над водой верхними этажами.

Работы большинства **мастеров миниатюры** 2-й половины XVII–XVIII вв. (Решит Селимиели, Мустафа Челеби, Фасих Деде, Фенни Деде, Дервиш Хасан Эюбоглу и др.) – копии образцов предшествующего периода. Однако для творчества ряда художников, прежде всего Левни, Абдуллы Бухари, характерны черты европейской живописи: попытки светотеневой моделировки формы, выявления индивидуальных черт человека. В дальнейшем, наряду с распространением приемов европейской живописи, получает признание и ее станковая форма – картина, постепенно вытесняющая миниатюру. Знакомству с приемами и жанрами европейской живописи способствовало введение в конце XVIII – 1-й трети XIX в. курса рисования в военных школах и дальнейшее обучение их выпускников у художников Европы. Во 2-й пол. XIX в. известна целая плеяда живописцев, творчество которых развивалось в русле европейской школы как в духе академизма, так и под влиянием художников реалистического направления (К. Коро, Г. Курбе): мастер жанровых композиций и портретист Осман Хамди, автор натюрмортов Сейит-бей, пейзажисты Шекер, Ускюдарлы, Халиль-паша, Хюсейн Зекаи (1860–1919), баталист Хасан Риза Шехит (1860–1913) и др.[9] Объединению творческих сил страны содействовали открытая в 1883 в Стамбуле Высшая школа изящных искусств (с 1926 – Академия).

Со 2-й пол. XIX в. развивается связанная с европейскими художественными традициями **скульптура.** Творчество ее основоположника Оскана-эфенди (1855–1914) и Озсоя всецело отвечало принципам академической школы.

Декоративное искусство, сохраняя в технике исполнения и орнаментике традиции XVI – 1-й половины XVII в., все более испытывает снижение мастерства. Одновременно заметнее становилось влияние европейского искусства (проявлявшееся, в частности, в заимствовании декоративных мотивов барокко, рококо, ампира), нередко приводившее к усилению эклектизма. Этим процессам нередко сопутствовало сокращение количества изделий того или иного вида художественной продукции, приводившее подчас к угасанию центров их изготовления.

Производство ковров сократилось в Ушаке и почти совсем замерло в мастерских Стамбула, вместе с тем выросло значение таких центров, как Гердес, Кула, Бергама, Лядик, Муджур и др.[10] В работах мастеров Гердеса и Кулы прослеживаются многие элементы узора ковров стамбульских мастерских (традиционные зубчатые листья, розы и т.д.), а в изделиях Лядика – мотивы керамики Изника, тканей Бурсы. В производстве художественных тканей центрами оставались Бурса и Стамбул, причем в столице ценные ткани изготовлялись исключительно для нужд двора, на особой султанской мануфактуре в пригороде – Хереке. Качество шелка, бархата, парчи оставалось достаточно высоким: нарядные, разнообразные по расцветке, с золотыми и серебряными нитями, они по-прежнему широко использовались для шитья одежды. В их отделке наряду с традиционными орнаментальными мотивами вводились мотивы стиля рококо (валюты, завитки). То же сочетание традиционных черт с новыми европейскими мотивами было характерно и для изделий из металла, утративших, однако, высокое качество исполнения. Так, в продукции оружейного производства, сохранявшегося в Стамбуле, Трабзоне, Эдирне и др., исчезло единство утилитарных и художественных качеств, декоративное начало приобрело самодовлеющий характер. Художественный кризис распространился и на керамическое производство. Продукция его фактически единственного центра Кютахьи имитировала (для обеспечения сбыта в Европе) ранние фаянсовые изделия заводов Вены и Мейсена, получив известность под названием «Север Востока». В пригороде Стамбула Текфур-серае (куда были вывезены мастера Изника, потерявшего свое значение керамического центра) до конца XVIII в. выпускались отделочные керамические плитки для султанских дворцов, повторяя в ухудшенном варианте старые образцы.

Противоречиво, со своим собственным колоритом развивается культура и культурная жизнь **Ирака** и сефевидского **Ирана**[11].

В монументальной архитектуре **Ирака** с XVI в. заметно иранское, а позднее – турецкое влияние. К наиболее значительным памятникам этого периода следует отнести большие купольные мавзолеи-мачети Мусы аль-Кадима и Абу Ханифы в Багдаде, имама Хусейна в Кербеле, имама Али в Неджефе, архитектура которых отмечена чертами монументально-декоративного стиля. Красочные здания мавзолеев, расположенные внутри дворов, окруженных аркадами, расцвечены бирюзово-синими изразцами, их большие сферические купола, а иногда и круглые стволы минаретов позолочены.

Меньше воздействия извне испытало народное зодчество. Глиняные и кирпичные жилые дома в городах и деревнях веками сохраняют традиционную планировку с внутренним двором, в который выходят жилые и служебные помещения. Во дворе обращены также лоджии, сводчатые или колонные айваны. Покрытия – балочные, сводчатые, реже – купольные. В домах побогаче – два этажа, а иногда и полуподвал с бассейном и фонтаном (для отдыха в летнюю жару). Верхние этажи домов часто выступают над улицей и имеют закрытые деревянными решетками балконы. Окна также забраны деревянными или гипсовыми решетками. Иногда фасады украшены глазурованными плитками, интерьеры – резьбой по стуку и дереву, а также росписью (преимущественно цветочные мотивы). В соответствии с бытовым укладом дом обычно делится на мужскую и женскую половины.

Беднота в городах и деревнях издавна обитала в хижинах – «сарифах». На юге они сооружаются из сырца или из глины и тростника и покрываются пальмовыми ветвями, листьями или циновками. Своеобразны сооружения из тростника: стебли связываются в толстые пучки, вершины которых соединяются, образуя свод. На севере сарифы – большей частью каменные, реже сырцовые или глинобитные, иногда имеют конусооб-

[8] Там же. – С. 430.
[9] Там же. – С. 430.
[10] Там же. – С. 431.
[11] См.: Там же. – Т. II. – С. 92–93, 114.

Репозиторий БГУ

разную форму. Кочевники круглый год, а полуоседлые племена во время кочевок пользуются шерстяными платками. Чертами своеобразия отмечены жилища курдов в северном горном Ираке.

В художественных ремеслах Ирака так же, как и в архитектуре, с XVI в. усилилось иранское и турецкое влияние. Наиболее распространены до сих пор изготовление медной, украшенной орнаментом посуды, гончарное дело, производство узорных тканей и ювелирных изделий. Вышитым или тканым узором обычно украшены мужские и женские плащи – «аба», мужские платки для головного убора. Разнообразны женские украшения из золота, серебра или дешевых материалов: ожерелья, серьги, запястья, броши и кольца.

Со 2-й половины XVII в. в **Иране** углубляется экономический и культурный спад, продолжавшийся весь XVIII в. С начала XIX в. Иран, переживший бесконечные феодальные междоусобицы, становится объектом колониальной экспансии европейских капиталистических держав (в особенности Англии и Франции).

Упадок экономики вызвал резкое сокращение строительства, а европейское влияние породило эклектику в монументальных постройках Ирана. Массовые жилые и утилитарные сооружения – рынки, караван-сараи, бани, водохранилища – сохраняют своеобразие форм, рациональные сводчатые конструкции[12]. Многообразны хорошо приспособленные к природным условиям типы жилищ. На севере (области Гилян и Мазандеран) сельские жилища с бревенчатыми или плетневыми стенами (в Гиляне иногда на сваях) покрыты на два–четыре ската корой или камышом; в городах Мазандерана применяется обожженный кирпич, кровли иногда черепичные. Южнее (Йезд, Кашан) городская застройка получает своеобразный вид благодаря множеству вентиляционных башен «бодгир». Для защиты от зноя служат также подвальные помещения. Характерные детали городского жилища – подъемные ставни, цветной витраж, узорные решетки, резной стук, роспись и т.д. Многие селения застроены домами со сводчатыми и купольными покрытиями. Встречаются жилища, выдолбленные в скалах (район Йезда); в юго-восточном Иране – хижины из жердей и камыша.

Миниатюра подражает старым образцам[13]. Получают распространение своего рода «иконы» с изображением рая и ада, пророка Мухаммеда, шиитских имамов и т.д. (в технике миниатюры, гравюры и живописи), носящие лубочный характер. В XVIII–XIX вв. под влиянием европейского искусства появляется акварельная и масляная станковая живопись, главным образом портретная и жанровая, отчасти пейзажная. Выделяются акварельные портреты **Абульхасана Сани-оль-Молька** (сер. XIX в.). Художник дает в них острую индивидуальную характеристику человека, подчас окрашенную иронией. Его изумительная тонкость кисти идет от традиций миниатюры. Произведения Махмуда Малека-ош-Шоара (2-я половина XIX в.) изображают пышную дворцовую архитектуру. В конце XIX – начале XX в. художник **Кемаль-оль-Мольк** реформирует живопись Ирана на основе европейских художественных и технических приемов.

Народное прикладное искусство, сильно подорванное распространением привозных дешевых изделий, сохраняет еще высокий уровень мастерства в ковроделии, торевтике и расписной поливной керамике. Получают распространение набивные декоративные ткани (так называемые «каламкары») с многоцветным орнаментальным или тематическим рисунком (сцены охоты, игр, сюжеты литературных произведений). Выделываются лакированные пеналы с миниатюрными изображениями многофигурных сцен, ювелирные изделия с расписной эмалью и др.

XIX век отмечен интенсивным развитием **печатного дела** и **литературы** в Иране[14]. Организация типографии для печатания на персидском языке в Тебризе (1812 г.), а затем в Тегеране (1824 г.) привела к развитию книгопечатания. Первый литографский станок также появился в Тебризе, причем специалисты по литографскому делу получили подготовку в России. Вскоре печатные станки были установлены в Реште, Мешхеде, Исфахане, Ширазе и других городах Ирана. Вначале издавалась только религиозная литература, затем появились светские книги и, наконец, периодическая печать. Самым ранним печатным органом на персидском языке был листок, издававшийся в 1837–1838 гг. в Тегеране. В 1850 г. в Тегеране была основана газета «Дневник происходящих событий». Газеты впоследствии стали выходить и в провинции.

Важным событием культурной жизни Ирана явилось открытие 28 декабря 1851 г. первого светского учебного заведения, названного **«Дом наук»**. Директор его – весьма образованный представитель иранской интеллигенции того времени **Реза Кули-хан Хедаят** (1780–1871) обладал поэтическим талантом и прекрасно владел техникой стиха. Он сочинил много стихотворений, в большинстве своем написанных в подражание классическим образцам.

К числу филологических работ Реза Кули-хана Хедаята относятся большая антология поэтов «Собрание красноречивых», толковый словарь под названием «Словарь, украшающий собраний» и другие произведения, которые до сих пор служат справочниками и пособиями для историков и филологов.

В «Доме наук» переводились на персидский язык разного рода произведения европейской науки и литературы. Вслед за книгами исторического характера (История Петра I, История Карла XII) в переводе на персидский язык стала появляться художественная литература: «Робинзон Крузо» Дефо, романы Жюля Верна, Дюма и др. Переводческая деятельность «Дома наук» содействовала ознакомлению иранской интеллигенции с европейской литературой.

В прогрессивных кругах получили распространение пьесы выдающегося представителя азербайджанской литературы и философии **Мирзы Фатали Ахундова**, которые были удачно переведены в Иране на персидский язык Мирзой Джафаром Караджадаги. В своих произведениях Ахундов высмеивал и обличал феодальные порядки с их социальными пороками, в том числе мусульманскую религию и духовенство. Его призывы превратить литературу в средство борьбы за переустройство общественной жизни находили живой отклик у иранских просветителей.

В начале 50-х годов была сделана попытка создать государственный театр, для чего в Тегеране построили специальное здание, получившее название **«Оплот государства»**. Здесь устраивались религиозные мистерии силами лучших чтецов молитв. Здание театра имело круглую форму с ареной в середине для артистов и с несколькими ярусами для зрителей.

В Иран начинала проникать и европейская музыкальная культура. Под влиянием западноевропейских образцов изменялся также характер живописи: художники, получившие образование в Европе, писали портреты иранских вельмож, пейзажи. Одностороннее увлечение западноевропейским стилем пагубно сказалось на развитии национальной живописи, которая была оттеснена на задний план. Национальные по стилю и духу произведения новой иранской живописи появляются только в конце XIX в.

С 1516 г. **Ливан**, завоеванный турками, входит в состав Османской империи. Памятники мусульманской архитектуры XVI–XVIII вв. по сравнению с ранними более живописны благодаря многочисленным куполам,

[12] См.: Искусство Арабских стран и Ирана VII–XVII вв. – М., 1974. – С. 127
[13] Там же. – С. 114.
[14] См.: Всемирная история. – Т.VI. – С. 702–703.

Библиотека РГУ

различным по высоте и диаметру, и стройным высоким минаретам, сложенным из камня разного цвета. Более нарядной стала и внутренняя отделка зданий (цветные витражи, богатая орнаментальная резьба и др.). Христианские церкви и монастыри этого времени украшались мозаиками, иконами и стенными росписями византийского типа на религиозные темы. По свидетельству историка Дуайхи, церковь Мар-Абда в Бикфае (1587) расписал Ильяс Хасруни – это первое дошедшее до нас имя ливанского художника. В XVII–XVIII вв. известны живописцы Абдалла Захир (1684–1748), среди работ которого выделяется автопортрет, а также Нестер Тарабулси, Стефан Дейрани и др.[15]

В архитектуре этого времени декор перегружен деталями, характерны пестрота цвета, смешение различных декоративных приемов. Эти черты в известной мере проявились и в отделке лучшего произведения архитектуры Ливана XIX в. – дворца Бейт-эд-Дин, отличающегося стройностью и изяществом аркад, лоджий, галерей, прекрасно вписанного в окружающий пейзаж.

Высокими художественными и практическими качествами характеризуется народное жилище Ливана. Наиболее распространены прямоугольные в плане 2-этажные каменные дома с 4-скатной, крытой черепицей, или плоской крышей. В центре фасада 2-го этажа часто встречается композиция из трех арочных (стрельчатых или полуциркульных) окон, из которых среднее иногда выше боковых. Во 2-м этаже устраивается арочная галерея, на которую ведет наружная лестница. Нижний этаж – цокольный, более массивной кладки, служит обычно для хозяйственных нужд.

Изобразительное искусство Ливана XIX – нач. XX в. представлено монументальной и станковой живописью[16]. Художники расписывали церкви, богатые дома, писали картины на евангельские сюжеты, портреты, пейзажи. Среди мастеров известны Наджиб Юсуф Шукри (умер в 1897), Наджиб Файяд, Абдалла Матар, Ибрахим Наджар, маринисты И. Сарбей (умер в 1865), Демашкие, Али Джамаль, работавший позднее в Стамбуле. Во 2-й половине XIX в. многие ливанские художники изучали искусство в странах Европы. Наиболее значительные художники Ливана этого времени – Н. аль-Маади, работавший как живописец-монументалист (росписи, реалистически изображающие сцены народной жизни, в доме писателя М. Аббуда в Джубейле) и скульптор; портретист, прекрасный рисовальщик Р. Шдуди, религиозный живописец классицистического направления и тонкий портретист Д. Корм (р.1825). В конце XIX – нач. XX в. выдвигаются Х. Срур, вначале религиозный живописец, в дальнейшем мастер реалистических портретов и натюрмортов, и романтик Х. Салиби. Его выразительные портреты (особенно женские), изображения обнаженного тела, жанровые сцены отличаются богатством и свежестью красок, свободным уверенным рисунком, умелой передачей светотени. Х. Срур и Х. Салиби сыграли большую роль как учителя ливанских художников следующего поколения.

С 1516 по 1918 гг. **Сирия** также входила в состав Османской империи. В этот период развитие сирийского искусства во многом определялось вкусами турецкой метрополии[17]. Местные черты сохраняли отдельные архитектурные сооружения и некоторые виды декоративно-прикладного искусства.

Получают распространение **типы зданий**, характерные для османского зодчества; строятся мечети, квадратные в плане, с большим полусферическим куполом в окружении малых куполов, с купольными галереями на аркадах вдоль фасада, с тонкими островерхими минаретами (мечеть Дервишия в Дамаске), а также обители дервишей – «такия», с купольными кельями и примыкающей к ним мечетью (мечеть Такия Сулеймания в Дамаске), однокамерные мавзолеи – «тюрбе» и др., в декоре широко применяется облицовка из керамических плиток с полихромным цветочным узором на белом фоне или с яркой поливой, а также чередование рядов черного и белого камней в кладке стен. Сохраняются местные традиции: ярусная композиция минаретов, углубленные ниши входа, лаконичные объемы зданий. В условиях интенсивного роста городов (возникают новые кварталы, населенные ткачами, гончарами, ювелирами и пр.) и развития караванной торговли большой размах приобретает строительство обширных торговых комплексов, включающих мечети, медресе, ханы и рынки с лавками, мастерскими и банями, размещенных в узких улицах, перекрытых куполами и сводами [вакф (имущество, завещанное на благотворительные или религиозные цели; здесь – комплекс зданий Дукагин-заде Мехмед-паша и вакф Ибрахим Хан-заде Мехмед-паша в Халебе]. Многочисленные караван-сараи сохраняют традиционную планировку (2–3-этажные помещения размещены вокруг двора), отличаются высоким парадным порталом и пышным декоративным убранством фасадов (хан аль-Вазир в Халебе). Дворцы османского времени в Сирии представляют собой одно или несколько зданий, обычно 2-этажных, окружающих дворы-садики с деревьями, фонтанами и водоемами; фасады облицованы поясами черного, белого и желтого мрамора, окна украшены изящными решетками и висячими лампами из цветного стекла; в интерьерах – наборные расписные потолки, мраморные фонтаны, изразцы с многоцветной росписью (дворцы Азема в Дамаске и Хаме). Богатые городские дома XVII–XVIII вв. мало отличаются от дворцов.

Облик народного жилища (известны постройки не ранее XIX в.) отвечает природным условиям отдельных районов страны. Городские дома, построенные наполовину из камня, имели каркасный 2-й этаж с глиняной штукатуркой стен и выходящими на улицу решетчатыми окнами. Сельские жилища – одноэтажные, строились из сырца, внутри украшались нишками и полочками из тонкой щепы, обмазанной глиной с побелкой, мелкие ячейки ниш закрывались сеткой из крашеной соломы; беленые стены покрывались примитивной росписью охрой и синькой (фигурки людей и птиц, растения). В южных районах жилища часто сложены из блоков застывшей лавы без раствора и штукатурки, покрыты каменными плитами. На севере Сирии распространены купольные жилища из сырца.

Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство Сирии османского времени развивается под сильным турецким воздействием, которое сказывается в введении близких к натуре мотивов в растительный орнамент (цветочные и лиственные узоры на тканях, керамике, металле), в укрупнении и упрощении форм геометрической арабески (в инкрустированных изделиях). В оформлении интерьеров наблюдаются изощренность и перенасыщенность декора. Вместе с тем традиционные виды искусства – керамика, ткачество, художественное стекло и металл, резьба и роспись по дереву и пр. – продолжают развиваться и сохраняют некоторые местные черты (формы изделий, техника исполнения и др.). Широкое применение в этот период получает инкрустация по дереву серебром, перламутром и верблюжьей костью (минбары, подставки для Корана, сундуки, шкафы, столики и пр.). Во всех районах Сирии производятся безворсовые ковры и ковровые изделия с расцветкой и узорами, характерными только для данной местности (ковровые изделия Тамдора)[18].

[15] См.: Искусство стран и народов мира. – Т. II . – С. 540.
[16] Там же. – С. 541.
[17] См.: Там же. – Т. IV. – С.132.
[18] Там же. – С. 133.

Репозиторий БГУ

§ 2. Эпоха Цин не обогатила поэтическую традицию новыми стихотворными жанрами. Поздняя китайская поэзия все более становится формальным упражнением в версификации, опытом подражания «древним», в этом качестве она стала подлинным завершением традиционной словесности Китая и выполняла не столько литературные, сколько социальные, а также и ритуальные функции. Поэзия как явление традиции находит свое назначение в том, чтобы служить неким фоном действий и мыслей человека.

В цинский период в области **повествовательной литературы** выделяется жанр новеллы. Одним из таких произведений являются «Рассказы о чудесах из кабинета Ляо» Пу Сун-лина (1640–1715 гг.), представляющее собой собрание около четырехсот пятидесяти новелл, в которых писатель с помощью своих героев – людей и духов – осуждает и высмеивает зло, воспевает добро. Защита светлого в человеке и обличения мракобесия выдвигает Пу Сун-лина в ряды писателей-гуманистов.

Творчеством **У Цзин-цзи** (1701–1754 гг.) закладываются основы сатирического эпоса. Автор был литератором из знатной, но обедневшей семьи У Цзин-цзы. Основным объектом романа «Неофициальная история конфуцианцев» являются чиновничество и ученое сословие. Обличая невежество и лицемерие чиновников, автор по существу выступает против всей господствующей системы своего времени. В идеальной модели общества по У Цзин-цзи отрицается бюрократия, богатства и знатность, и утверждается путь, когда человек бедный, прямодушный и бескорыстный, стоит во главе освобождения людей от пороков и просвещения общества. Роман был напечатан только в 1800 г., его стиль свободен от условностей классической прозы и написан языком, близким к разговорному.

Самый знаменитый роман циньского времени «Сон в красном тереме» **Цао Сюэ-цинь** (1724–1764 гг.). В произведении раскрывается история трагической любви прекрасного юноши Цзя Бао-юя, чье имя означает «драгоценная яшма» и нежной девушки Линь Дай-юй. На фоне жизни трех знатных феодальных домов старого Китая (Цзя, Ши, Сюэ), связанных родственными узами и погрязшими в различных неурядицах, разворачивается основной сюжет романа: умный и добрый Цзя Бао-юй любит Линь Дай-юй, девушку, живущую в доме Цзя на положении бедной родственницы. Самому же Цзя Бао-юй готовят в жены дочь богатых родителей; протест юноши выливается в уход в монастырь и смерть Линь Дай-юйи. Роман Цао Сюэ-цинь проникнут пессимистическим настроением и окрашен в мистические тона. Это история крушения жизненных иллюзий, оставляющих человека один на один с темной пустыней «великой пустоты».

Третий выдающийся роман циньского времени – «Цветы в зеркале» был написан в начале XIX в. **Ли Жучжэнем**. В первой части романа описываются приключения героя в разных фантастических странах, во второй – мир бессмертных небожительниц и собрания талантливых женщин при дворе танской императрицы У-хоу. Жанр романа выражал жизненные ценности, чуждые и даже враждебные идеалам классической традиции, и потому никогда не пользовался благосклонностью правящих верхов. Увлечение романами считалось, по меньшей мере, недостойным истинно ученого мужа, и редкий литератор осмеливался ставить свое имя на титульном листе столь «вульгарного» сочинения. С XVII в. немало романов и пьес попали в список запрещенных по причине их фривольного содержания.

В XVII–XIX вв. по-прежнему пользовались большой популярностью изречения китайских писателей цзацзуань. Писатели Вэй Гуан-фу и Гу Лу составляют продолжения к цзацзуань. В «Новом продолжении цзацзуань» Вэй Гуан-фу – всего двадцать пять групп изречений, которые не только оригинальны и остроумны, но и содержат интересный этнографический материал. «Дополнение к цзацзуань», написанные Гу Лу, представляют собой тридцать групп изречений с оригинальными заголовками и полным иронии содержанием.

Театральное искусство в цинский период претерпевает значительные изменения. Во второй половине XVII в. новая маньчжурская династия сделала куньцюй придворным театром. Были внесены изменения и в вокальную технику, разработанную Вэй Лян-фу; арии стали исполняться в более живом темпе, позволяя координировать пение, слово и сценическое движение. Искусство «чистого» камерного пения отошло на второй план. В этот же период в драматургии куньцюй усилились мотивы социального и национального протеста, вызванного притеснением маньчжурского двора. Сюжеты борьбы и протеста, обращенные к более широкому и демократическому зрителю, побуждали драматургов избегать слишком изысканного литературного стиля куньцюй, хотя сделать это было очень трудно ввиду строгости музыкальных и поэтических канонов куньцюй, которые не позволяли авторам отказываться от высокого стиля в своих произведениях. С середины XVII в. куньцюй начал уступать свои позиции простонародным ияньским мелодиям. Они представляли собой разнородные типы местных мелодий ряда провинций, которые, обладая более свободной музыкальной формой, позволяли быстро приспосабливать их к вкусам народного зрителя. В отличие от спектаклей куньцюй, ияньский театр захватывал зрителя, не требуя от него специальной литературной подготовки. Это провело четкую грань между теми, кто понимал и ценил куньцюй и широкой публикой, посещавшей спектакли ияньского театра.

В конце XVII – начале XVIII столетия куньцюй окончательно превратился в театр для избранной публики, что помешало ему в дальнейшем стать действительно общенациональном театром. Именно для элитарного театра куньцюй пишут свои произведения **Хун Шэн** (1645–1704 гг) и Кун Шан-жэнь. В основу драмы Хун Шэна «Дворец долголетия» была положена поэма, написанная в начале IX в. Бо Цзюй-и «Песнь о вечной тоске», повествующая о любви красавицы Ян Гуй-фэй к таннскому императору. Соблюдая все каноны куньшанского жанра, Хун Шэн в своем произведении добился слияния слова, мелодии и сценического движения.

Из целого ряда поэтических и драматических произведений **Кун Шан-жэня** (1648–1718 гг.) наиболее ярким является драма «Веер с персиковыми цветами», повествующая о событиях конца периода Мин и завоевании маньчжурами южного Китая, о борьбе группировок, о разложении и предательстве сановников, а также о борьбе патриотов, отдавших жизнь за национальную независимость. В основе сюжета – драма – история любви молодого поэта Хоу Фан-юя и актрисы Ли Сян-цзюнь. Молодые люди, полюбив друг друга, поклялись бороться с царедворцами. Однако Хоу Фан-юй вынужден был отправиться в изгнание и после изгнания, когда Хоу Фан-юй и Ли Сян-цзюнь встречаются вновь, оказывается, они не могут быть вместе, так как оба приняли обет монашества. За антиправительственный смысл произведения автор потерял службу и был вынужден покинуть столицу.

В середине и конце XVIII столетия главными центрами куньцюй стали города Янжчоу и Пекин. Именно конец XVIII в. ознаменован рождением нового театрального жанра – пекинской музыкальной драмы, которой в дальнейшем предстояло стать общенациональной формой китайского традиционного театра. В пекинской музыкальной драме слились многочисленные потоки местных театральных жанров, среди которых особое место занимает куньцюй.

Около середины XIX в. музыкально-драматический театр Пекина (пекинская или столичная опера) все более приобретает черты национального театра классической драмы Китая. В спектаклях этого театра почти отсутствуют декорации. Особенностью искусства актера является игра с воображаемыми вещами и аллегори-

Репозиторий БГУ

чески-образное использование предметов реквизита (весло – плавание в лодке и т.п.) Определенные жесты, походка, грим, цвет и покрой костюма исполнителя указывают на особенности характера, общественное положение и прочие черты персонажа. Высокая техника актерского мастерства в этом театре, как правило, сочетается с глубокой психологической трактовкой традиционных сценических образов.

Архитектура цинского периода, продолжая традиции минского зодчества: стремление к пышности форм, обилие декоративного убранства. Цинская династия уделяет особое внимание архитектурному облику столицы. Дворцовые здания приобретают орнаментальные детали и яркую полихромность всей отделки. Для орнаментации зданий применялись различные материалы – камень, дерево, глазурованные многоцветные керамические плиты.

В эпоху Цин в планировке и жизни новой имперской столицы Пекина достигается известное равновесие политической символики и городского быта. В планировке соблюдаются основные знаки имперского правления: в северной части находятся «Внутренний» и «Запретный» город, от входа во дворец к южным воротам «Внешнего» города ведет центральный проспект, имеется симметрически организованная система культовых сооружений – алтари Неба и Земли, Солнца и Луны – дворцовая обсерватория, непременный дворцовый парк с озерами. С конца XIX в. в открытых партах Китая – Гуанчжоу, Шаньтоу, Шанхае, Циндао и др. – появляются кварталы, застроенные на европейский лад. Наибольшую известность в первой половине XX в. приобрела набережная Хуанпу в Шанхае, где появились массивные здания крупных банков и компаний.

Большое внимание уделяется сооружению парковых ансамблей. Переделываются парки Императорского города в Пекине. Воссозданные галереи, легкие беседки подчеркивают береговые линии водоемов. XVIII–XIX века характеризуются интенсивным строительством загородных резиденций, пышность и богатство архитектурных форм которых говорит о богатстве их обитателей. Например, в оформлении загородного дворца Ихэюань, возведенного близ Пекина, для декорирования павильонов и беседок обильно применялись яркие краски, позолота, фарфор и металл. В ансамбле этого загородного дворца можно встретить медные и керамические беседки. Китайская архитектура в Европе XVIII в. и даже в XIX в. сыграла заметную роль, появляется китайский стиль, но эксперименты европейских зодчих при императорском дворе не получили развития. В конце XIX в. в условиях колониальной зависимости китайская архитектура больших городов стала представлять собой механическое соединение европейского зодчества и старокитайского оформления.

Традиции **народного творчества** с его оптимизмом и стремлением к передаче реальных образов нашли наибольшее выражение в скульптуре цинского периода. В работах неизвестных резчиков из слоновой кости, дерева, бамбука встречаются образы простых людей, скрытых под обликом божеств. Образцом такого вида скульптуры служит статуэтка божества долголетия Пын Цзы в виде старика, несущего персики. Очень изящна небольшая статуэтка «Красавица Си Ши», выполненная из дерева в XVIII в. Сочетание высокого мастерства и натурализма еще раз подчеркивает развитие реалистических тенденций в пластическом искусстве. К реальному прототипу придворного императора У-ди, полумудреца-полушута Дун Фан-шо, относится выполненная из слоновой кости статуэтка «Ученый Дун Фан-шо, укравший персик бессмертия из сада богини Сиванму». В скульптуре запечатлен момент, когда лукавый царедворец держит персик бессмертия, который он выкрал у богини Сиванму, навестившей императора У-ди.

В целом **эпоха Цин** ознаменовалась упадком искусства монументальной скульптуры, которая перестает быть воплощением единой художественной традиции и становится скорее плодом творчества отдельных талантливых мастеров. В этот период появляются и новые тенденции в скульптуре: антропоморфный облик китайских богов дал жизнь мемориальной светской скульптуре.

Вторая половина XVII в. ознаменовалась новыми, непревзойденными в своем роде достижениями в области **живописи.** В работах лучших художников того времени – Гун Сяня, Хунжэня, Бадашаньжэня, Шитао – индивидуальная манера побеждает условности стиля; происходит «развоплощение» символических типов, превратившихся в элементы реалистического изображения. Шитао в особенности известен тем, что никогда не повторялся в выборе сюжетов и живописной техники. Новый реализм по-прежнему обслуживал символическое мировосприятие: он положил начало новым – теперь уже откровенно формалистическим – школам живописи, которые утратили духовные импульсы традиционного символизма и не создали подлинно реалистического искусства. В частности, школа самого Дун Цичана получила от циньского двора совершенно чуждый ей статус академической живописи, а на долю свободных художников оставались чисто технические эксперименты, вроде размазывания туши пальцами или рисования ногтем вместо кисти. Последним и творчески бессильным словом китайской теории живописи стало слияние символических и реалистических свойств изображения, что создало почву для все более решительного отрицания традиционного искусства в последние полтора столетия. Вполне закономерной кажется захватившая цинский двор в XVIII в. мода на европейский изобразительный стиль.

В живописи XVII–XIX вв. значительное место занимает копирование лучших произведений прошлого. Среди художников, писавших цветы в цинский период, большим мастером признавался Цзоу И-гуй (1686–1774 гг.), создавший на основе старых живописных традиций свои декоративные панно. Его картина «Розы и глицинии», написанная красками на шелковой ткани, не противопоставляет цветы, а показывает их композиционное единство и целостность в изображении красоты природы. Остается в этом жанре и иносказательность, отбор объектов изображения всегда подчинен целям намека на идею, связанную с тем или иным предметом.

Другое направление в живописи конца XVII– начала XVIII вв. представляют работы художника **Лэн Мэя**, в которых нет слепого подражания трафаретным схемам старой живописи, а знания линейной перспективы позволили автору приблизить изображение предметов на картине к их зрительному восприятию. Это хорошо представлено в картине «Кролики и цветы коричного дерева». Реалистичностью и более правдивым отображением жизни отмечены произведения художника **Дин Гуань-пэна**, работавшего в XVIII в.; используя одну лишь черную тушь, он изображает на бумаге момент национальной китайской игры в мяч. Динамика движения игроков великолепно показана художником, сумевшим композиционно построить и подчеркнуть остроконфликтную ситуацию игры.

В цинский период продолжает свое существование и жанр повествовательной живописи. На длинных горизонтальных свитках художники пытаются изобразить жизнь города и деревни. Картины писались тонким миниатюрным стилем («прилежная кисть»). Одним из лучших образцов такой повествовательной живописи является картина-панорама Чэнь Мэя «На реке во время весеннего праздника». Картина выполнена красками на шелковой ткани с преобладанием нежных оттенков зеленого, голубого и розового цветов. Благополучие и спокойствие пронизывают всю картину, показывающую традиционный весенний праздник китайского народа.

В конце XIX в. в числе художников, боровшихся с условностью и отжившими канонами старой живописи стал **Жэнь Боняня** (1840–1894 гг.), работы которого идут от непосредственного изучения богатой жизни природы.

Стремясь к простоте и лаконизму, он изображает мир без загадочности, присущей художникам предшествующих эпох, его мир не отделен от человека невидимой завесой, а зрительно и эмоционально близок ему.

Особое место в культуре Китая цинского периода занимает **декоративно-прикладное искусство**. При династии Цинь искусство перегородчатой эмали пережило свой расцвет, хотя китайские знатоки более всего ценят узор и краски минской эпохи. С XVIII в. в Китае была известна и европейская техника крашенной эмали, наносившейся главным образом на фарфоровые изделия. В цветовой гамме таких эмалей преобладали розовые тона. Китайские мастера керамики достигают новых успехов в производстве художественного фарфора. Различные по форме и назначению сосуды богато украшаются росписью блестящими прозрачными эмалевыми красками или подглазурным синим кобальтом. На вазах, кувшинах и блюдах изображались цветы, птицы, а иногда и целые картины, которые всегда были связаны как с формой, так и с назначением сосуда. Например, на вазе для подношения цветов могли быть изображены ветки цветов мэй-хуа, а на сосуде для подношения сладостей – божества счастья. В XVIII–XIX вв. большое количество художественных изделий вывозится в страны Европы. Для украшения дворцовых ансамблей, особенно их интерьера, европейские архитекторы и художники широко используют китайские вышивки, фарфор, изделия из лака и эмали. Одним из таких шедевров китайского декоративно-прикладного искусства является ширма из «коромандельского лака», процесс изготовления которого заключался в нанесении черного лакового слоя на деревянную поверхность, покрытую белым мелом с клеем, после чего на лак наносился рисунок, при проработке которого отдельные части лака снимались. Белые пятна подкрашивались нежными светлыми тонами и дополнялись росписью золотым лаком. Сюжетная композиция этой ширмы, ее изысканная декоративность ярко свидетельствуют о незаурядном таланте мастера.

Китайские народные мастера создавали самые разнообразные изделия прикладного искусства. Мастера-резчики, несмотря на трудности работы с твердыми породами камня, вырезают из нефрита, розового кварца, горного хрусталя различные принадлежности, причем изделия эти к концу XVIII в. становятся все более изощренными по своей форме. Особую изящность и техническую виртуозность самой резьбы представляют изделия, выполненные из слоновой кости. Табакерки, настольные экраны, модели различных сооружений вызывают восхищение мастерством и художественным вкусом их авторов.

Близкой к живописи по своему характеру и своеобразной по форме была в XVII–XIX вв. китайская вышивка: декоративные панно с изображением сюжетных композиций из цветов и птиц. Вышивка в Китае всегда являлась непременным элементом украшения одежды. Парадные халаты, кофты, юбки и даже обувь покрывались великолепными узорами жанрового или символического характера. Сюжетами вышивок служили популярные благопожелательные символы – рыбы, бабочки, цветы лотоса и сливы, олени и пр. Обычно эти узоры вышивались синей нитью по белому фону. Они украшали, в частности, пологи над кроватью, составлявшие обязательную часть приданого невесты. Художественные вышивки делались, как правило, по шелку и предназначались для домашних экранов, парадных одежд, вееров, туфель, кисетов и прочих предметов личного обихода. Существовала техника двусторонней вышивки, в которой лицо и изнанка были идентичны. В Сучжоу до настоящего времени сохранилась уникальная традиция цветной вышивки, где каждая из сторон имеет отдельное изображение. Лучшими вышивальщицами Китая в последние столетия считались мастерицы из семейства Гу в Шанхае, работы которых, помимо непревзойденного качества вышивки, выделяются сочной и нежной палитрой цветов.

Широкое применение в этот период получили ковры. В это время возникает техника «дворцовых шелковых ковров», отличавшаяся применением золотых и серебряных нитей и более сложной композицией орнамента, в которой имеется центральный узор (обычно изображение «цветов долголетия» или благопожелательных иероглифов) и геометрического орнамента по краям. Китайские ворсовые ковры отличались своеобразным рисунком, который, располагаясь свободно на поле ковра, заполнял лишь часть его, оставляя однотонным большую часть фона изделия. Цветовая гамма китайских ковров состоит не более чем из трех–четырех цветов различных оттенков, которые создают спокойную для глаз красочную гамму.

§ 3. В декабре 1525 г. через афганские горные проходы в Индию проник правнук Тимура Захиреддин Мухаммед Бабур (1525–1530 гг.) во главе сильного войска, состоявшего из воинов, прибывших из Средней Азии, а также афганцев и хакхаров. 21 апреля 1526 г. на равнине близ г. Панипата к северу от Дели произошло решающее сражение, в ходе которого армия последнего султана Дели – Ибрагима из династии Лоди, была разбита. Бабур захватил г. Дели и провозгласил себя шахом Индии. В следующем году Бабур разбил коалицию мусульманских и индусских князей Северной Индии, затем завоевал провинции Бихар и Бенгалию. Из владений Бабура в Северной Индии и Афганистане было создано государство, получившее название **империя Великих Моголов** (1526–1707 гг.), в состав которой при его преемниках вошли также Средняя и Южная Индия.

В период империи Великих Моголов культурная жизнь в Индии протекала под знаком взаимопроникновения мусульманской и индусской культур. Эта тенденция четко обозначилась в правление **падишаха Акбара** (1556–1605 гг.), в период, который вошел в историю как «золотой век» империи Великих Моголов. Акбар провел ряд реформ, направленных на достижение «всеобщего мира» (солх-кулл). Он отменил налоги на индусских паломников, джизию, запретил обращение военнопленных в рабство. Поощрялось изучение индуизма, разрешалось свободно возводить индуистские храмы, проводить индуистские религиозные празднества. Одновременно Акбар стремился освободить индийский ислам от его арабских черт и приспособить его к нуждам Индии. Им была выработана собственная эклектическая религия – дин-и-илахи (божественная вера), которая должна была удовлетворить как индусов, так и мусульман.

Создавая свою синтетическую религию дин-и-илахи, Акбар заимствовал из разных конфессий импонировавшие ему элементы. Едва ли не одним из важнейших положений его дин-и-илахи стало взятое им у сикхов учение о безусловной покорности гуру.[19] В начале эпохи Великих Моголов сикхизм, зародившийся на рубеже XV–XVI вв. в рамках индуизма, синтезировал в себе многие черты из учений бхактов и суфиев. Он не отличался воинственностью и не вызывал особого беспокойства со стороны мусульманских правителей Индии. Однако, к концу XVI в. в сикской доктрине и практике произошли существенные изменения. Золотой храм вопреки учению Нанака – основателя сикхизма – стал местом паломничества сикхов, по приказу гуру Арджуна была составлена священная книга сикхов Ади Грантх, обозначилась тенденция к обожествлению гуру, со второй половины XVI в. гуру стал восприниматься как военный и духовный лидер общины. Сикхизм превратился в воинствующую повстанческую доктрину, а хальса – сикхская община – начала предпринимать активные действия, направленные против Дели, и во второй половине XVII – начале XVIII в. Пенджаб оказался охваченным крупнейшим антимогольским движением под знаменем сикхизма. Это привело к тому, что

[19] История религий: в 2 т.: учебник / В.В. Винокуров, А.П. Забияко, З.Г. Лапина и др.; под общ. ред. И.Н. Яблокова. – М.: Высш. шк., 2002. – Т. 1. – С. 329–339.

Репозиторий БГПУ

при преемниках Акбара его идеи не получают своего развития. При Аурангзебе (1658–1707 гг.) наблюдается резкий поворот в политической и культурной жизни страны, который вызвал рост межрелигиозной напряженности, способствовал усилению борьбы за национальное и религиозное освобождение, что, в конечном счете, замедлило, но не остановило культурное развитие Индии.

Как показывает анализ, в период империи Великих Моголов индусы и мусульмане стали понимать друг друга, и что особенно важно осознавать свою принадлежность к единому государству, к общей культуре, что нашло свое первоочередное отражение в литературе. При дворе Акбара была учреждена специальная палата переводов. Лучшие ученые и поэты переводили на персидский язык трактаты по медицине, астрономии, математике, священные книги и литературные памятники индуизма. Историки, и, прежде всего Абу-л Фазл, в своих сочинениях «Акбар-намэ» и «Аин-и-Акбари» излагал историю Индии, соединяя воедино домусульманский период с последующими событиями. Абу-л Фазл с уважением отзывался о культуре и научных достижениях индусов, критиковал как в их наследии, так и в наследии мусульман то, что не соответствовало разуму и более поздним научным данным.

С «веком Акбара» связана также деятельность таких выдающихся историков, как Бабауни – автора «Мунтахаб-ут-таварих» и Низам-уд-дина, написавшего «Табакат-и-Акбари», «царя поэтов» двора императора шейха Абу Фаиза Файзи (1547–1595 гг.). Его поэтическое наследие составляют касыды, газели и рубаи. Широко известна в то время была его поэма «Наль и Даман», написанная на основе древнеиндийского эпоса «Махабхарата». В поэме Файзи воспевает чистую любовь, которая, несомненно, принесет людям счастье, спасет их от совершения зла и вдохновит на добрые поступки.

Среди **поэзии** «века Акбара» значительное место занимают произведения Тулси Даса (около 1532–1623 гг.). Им написано 12 поэтических произведений, из которых наиболее известна поэма «Рамачаритаманаса» (Море подвигов Рамы). Это не перевод «Рамаяны» Вальмики, это самостоятельное произведение, написанное на понятном широким массам восточном хинди, проникнуто симпатией к человеку и отличается знанием человеческой души.

Значительный вклад в развитие **литературы** Индии внесли также: основоположник лирической поэзии на хинди, знаменитый бард, слепой поэт Сурдас из Агры, написавший на западном хинди большой цикл песен «Сурасагара», посвященный прославлению жизни и дел Кришны; представитель персоязычной литературы, автор поэм «Фархат и Ширин», «Собрания девственных мыслей» Урфи Ширази (1555–1590 гг.); поэт и прозаик Ваджахи, главным произведением которого стало написанное на урду сочинение в прозе «Сабрас» – «Трогающий все сердца»; Бихарилал, поэт из Джайпура, автор «Сатсайи», или сборника семисот отдельных стихов и другие [20].

Индийский театр, который принадлежит к наиболее ранним театральным системам мира, располагающим богатейшими традициями, развитой системой сценического воплощения, разнообразными драматургическими формами, в рассматриваемый период времени был ориентирован на мистериальную драму, основанную на древних мифах, легендах, сказаниях и эпических поэмах «Рамаяна» и «Махабхарата». Сценические постановки в XVI–XVII вв. под воздействием идеи бхакти приобретают новые черты: представление увеличивается в объеме, получают широкое развитие комедийные и бытовые сцены, в качестве исполнителей вместо служителей культа все чаще выступают актеры-любители. Кришналилы (лила-игра) – произведения, в которых героем был Кришна, все больше отделяется от культа и трансформируются в народное зрелище. Однако в силу официальных гонений на театральное искусство индуистские храмы и в период Великих Моголов продолжают оставаться «убежищами театрального искусства» или «домами лилы».

Наряду с мистериальным храмовым представлением существует искусство фарса, истоки которого в обрядах и играх древнеиндийских племен, проходивших с шутками и весельем. По своему характеру фарсы весьма разнообразны. Это и добродушные представления на бытовые темы, и острая социальная сатира. Герои фарса – обычные крестьяне, торговцы, купцы, знахари, сборщики налогов и т.д. Исполнители фарсов не пользовались заранее подготовленным текстом, а творчество было построено исключительно на импровизации.

В могольскую эпоху развитие также получают **музыка** и **танцевальное искусство**. Разделение на индусскую и мусульманскую музыку исчезает, она представляет собой единое целое, включающее в себя региональные стили (хиндустани – северный и каннада – южный) и художественные направления. Танцевальное искусство представлено не только древним классическим стилем храмового танца бхаратнатьям, но и местными стилями – манипури (Восточная Индия), кучипуди (Юг), одисси (Орисса). При дворе Моголов приобрел популярность стиль катхак. Возникший из храмовых представлений на темы из жизни Кришны, он обогатился среднеазиатскими элементами, стал светским, концертным стилем.

Возникновение в XVI в. империи Великих Моголов благоприятно сказалось и на развитии **искусства** в Индии. В архитектуре утверждается могольский стиль[21], представляющий собой целую эпоху в мусульманском зодчестве, после которой осталась целая вереница шедевров, различающихся по строительному материалу (песчаник и мрамор), по архитектурному замыслу и исполнению, по богатству внутреннего декора, по масштабности и ряду других особенностей. Среди них крепости-дворцы или города-крепости, мавзолеи-гробницы и мечети.

К крепостям-дворцам относятся Красный форт в г. Дели, Агринский форт (построены из красного песчаника), Голкондская крепость (встроена в скальный утес), Старая крепость (Пурана кила) или Джаханпанах (в г. Дели). Все крепости-дворцы отличаются массивными крепостными стенами, обнесенными рвами. Внутри крепостей размещаются императорские покои, залы общих и частных аудиенций, мечети, гарем, а также функциональные постройки: складские помещения, водоемы и бани.

Среди городов-крепостей следует выделить Фатехпур-Сикри («Город Победы»). Фатехпур-Сикри был построен по приказу Акбара в тридцати километрах юго-западнее г. Агры и служил в период с 1569 по 1585 гг. резиденцией для императорского двора. Фатехпур-Сикри с трех сторон был окружен стенами из местного красного песчаника (толщина стен 2,4 м, высота 9,6 м), с четвертой стороны было создано большое искусственное озеро. Город состоит из множества дворцов и других сооружений, окруженных обширными дворами и террасами. Все здания города ориентированы с севера на юг и соответствуют расположению мечети. Главный вход в Соборную мечеть – так называемый Буланд-Дарваза (Врата великолепия). Общая высота ворот 45 м при ширине фасада 43 м. Широкие каменные ступени образуют цоколь монументального портала, сложенного из красного песчаника, с отделкой из белого мрамора. Фасад венчает ажурная галерея с миниа-

[20] См.: Страницы хрестоматии / Гоголев К.Н. Индия, Китай, Япония. – М., 2004. – С. 80–81.
[21] Ульциферов О.Г. Культурное наследие Индии: [мифология, религия, философия, литература, искусство, обряды и обычаи] / О.Г. Ульциферов. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2005. – С. 708–710.

Библиотека ВГУ

тюрными куполами. Пространственный эффект обеспечивают две поставленные под углом боковые стены центрального портала, украшенные тремя ярусами арок.

Мавзолеи-гробницы помещались в прямоугольный могольский сад-парк с четырьмя входами, ориентированными на страны света. Гробницу окружали водоемы, прогулочные дорожки, места для созерцания усыпальницы.

Таким выдающимся памятником является построенный в середине XVI в. мавзолей Шер-шаха в Сасараме (Бихар). Массивное восьмигранное в плане здание мавзолея возвышается посередине небольшого искусственного озера, создающего впечатление, будто величественный мавзолей плывет по воде. Тяжеловесные приземистые пропорции здания, превышающего по ширине 80 м и достигающего почти 50 м в вышину в сочетании с пирамидальной уступчатой формой силуэта, придают всему сооружению внушительную монументальность. Огромную величину полусферического центрального купола мавзолея, увенчанного фигурным шпилем, подчеркивают купола павильонов, многократно повторяющие в миниатюре форму центрального купола. Простота и строгость архитектурных деталей, как купольных павильонов, так и стен дополняют общий величавый характер архитектуры мавзолея.

Выдающимся памятником **архитектуры** данного типа является мавзолей Хумаюна, расположенный недалеко от крепости Пурана Кила. Квадратная в плане (52×52 м) гробница из красного песчаника с беломраморными орнаментальными подставками, приподнятая на платформу высотой 7 м, стоит среди регулярно разбитого парка, окруженного стеной с монументальными воротами.

Традиционные формы данного типа сооружений были доведены до совершенства и гармонии пропорций в архитектуре мавзолея Тадж-Махал, усыпальницы императора Шахджахана и его любимой жены Мумтаз Махал. Строительство пятикупольного здания мавзолея, превосходящего размерами и роскошью все остальные, бывшие тогда в Индии, продолжалось более 20 лет. Высота Тадж-Махала вместе с куполом достигает 74 м. В основании памятника лежит квадратная платформа со сторонами более 95 м. По углам мавзолея поднимаются четыре минарета. Стены Тадж-Махала выложены особыми сортами полированного мрамора, оттенки которого меняются в зависимости от времени дня. В окнах и арках – ажурные решетки, сводчатые переходы, украшенные арабской вязью, которая перенесла на камень 14 сур Корана.

Среди других мавзолеев-гробниц следует отметить мавзолеи императора Акбара в Сикандре, усыпальницы Кутуб-шахов в Голконде, мавзолей Гол Гумбаз (перекрыт одним из самых больших куполов в мире) в г. Биджапур и некоторые другие.

Среди множества совершенных по архитектуре мечетей особое место занимает Соборная мечеть в г. Дели, построенная Шах Джаханом из красного песчаника. Огромное здание этой мечети доминирует над городом. Минареты, увенчанные беломраморными луковичными куполами, имеют врезки из черного мрамора. Главный фасад с двумя высокими минаретами по углам и с монументальной фестончатой аркой центрального портала отличается изысканностью декора и четкостью своих членений. Мечеть Джами-Масджид выдержана в классических формах и традициях: интерьер зала перекрыт тремя беломраморными куполами, перетянутыми вертикальными черными перехватами, главный фасад сложен из красного песчаника, а белые с черными полосами мраморные минареты увенчаны мраморными луковичными куполами. Молельный двор вмещает до 20 тыс. человек.

В местах, избежавших мусульманских завоеваний, где правили индусские раджи, продолжали существовать местные архитектурно-художественные стили, некоторые из которых были подвержены влиянию мусульманского стиля. Прежде всего, это касается Раджастхана, где возводились оригинальные дворцовые комплексы: тысячекомнатный дворец в Амере, величественная крепость-дворец в Джодхпуре, стоящая на высоком холме, грандиозный дворец Вир Син-ха в Датии, дворцы правителей Удайпура (прибрежные и озерные). Их отличали многоярусность постройки, наличие декоративного убранства фасадов (беседки, балконы, променадные и смотровые площадки), соединительные галереи, связывающие различные части дворца.

В XVI–XVII вв. при дворе Великих Моголов складывается и достигает высокого совершенства так называемая **могольская школа миниатюры**. По поручению Хумаюна в 1555 г. художниками Мир Сейидом Али Тебризи и Абд ас-Самадом Мешхеди иллюстрируются рукописи романа о подвигах Хамзы. Эта работа, состоящая более чем из 1400 миниатюр, была закончена в 70-х годах при Акбаре. В правление Акбара развивается не только миниатюра, но и стенная живопись. В Агре была создана большая художественная мастерская, где работали персы, узбеки, арабы, индийцы из разных провинций, которые вскоре заняли ведущие позиции и соответственно обогатили могольскую живопись местными индийскими традициями. Наиболее типичные миниатюры этого периода связаны с изображением различных эпизодов из жизни Акбара. В них выделяемая обычно фигура Акбара является сюжетным центром композиции, к которой направлено внимание всех изображаемых персонажей.

Могольская миниатюрная живопись, сохраняя определенное влияние персидской школы, развивается в самостоятельный индийский стиль и достигает в XVII в., главным образом в период правления Джахангира (1605–1627 гг.), который особо покровительствовал этому виду искусства. Растет внимание к прорисовке фона, к портретному сходству, уменьшается количество миниатюр на мифологические сюжеты и растет количество миниатюр на сюжеты современности, особенный упор делается на миниатюры, посвященные жизни Джахангира. Литературной основой миниатюр становится «Автобиография Джахангира» («Тазак-е-Джахангири»).

Другим направлением миниатюры становится изображение животных и птиц, а также растений. Одним из шедевров миниатюры того времени становится изображение красного тюльпана, выполненного Мансуром, лучшим художником Джахангира, которому Джахангир даровал титул «Чудо света» («Надир-уль-Аср»). При Джахангире начинают появляться женские портреты его жен и дочерей, а также первые фривольные сцены. При Шах Джахане (1627–1657 гг.) миниатюрная живопись сохранила в основном наработки предыдущей школы, хотя можно отметить, что виртуозность стиля сменилась скрупулезной тщательностью прорисовки деталей (принцип «показа каждого волоска» – «ек бал пардаз») и возросшим натурализмом. При Аурангзебе (1657–1707 гг.) тематика миниатюр выходит за пределы дворца. Появляются рисунки батальных сцен и сцен охоты, а также миниатюры, изображающие любовные сцены. В более поздней могольской провинциальной школе много внимания начали уделять портретной живописи.

После набега на Индию Надир-шаха (1739) и Ахмад-шаха Абдали (1759), происходит упадок могольской школы живописи. Придворные художника начинают покидать г. Дели и искать пристанище при дворах провинциальных правителей, где начинают развиваться местные стили. Расцвет могольской школы миниатюры способствовал развитию ряда местных живописных школ. Так возникает деканская, раджпутская, пахарская миниатюра[22].

[22] Ульциферов О.Г. Культурное наследие Индии: [мифология, религия, философия, литература, искусство, обряды и обычаи] / О.Г. Ульциферов. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2005. – С. 770–773.

Репозиторий ВГУ

Деканская миниатюра – это общее название живописной школы, наиболее ярко проявившей себя в городах Ахмеднагаре, Биджапуре и Голконде. Первоначально деканская миниатюра находилась под влиянием могольской школы, но затем развилась в самостоятельную школу. К наиболее известным миниатюрам этой школы принадлежит собрание миниатюр «Венок раг» («Рагамала») (XVI в.), написанных по мотивам музыкальных раг. **Биджапурский стиль** представлен богато иллюстрированной энциклопедией «Книга тайного знания» («Нуджум-ал-Улум») (1570), насчитывающей 876 миниатюр. **Голкондский стиль** характеризует «Диван» Хафиза (1643.), альбом из пяти высокохудожественных миниатюр, полностью свободных от влияния могольской школы.

Отличительной чертой деканской школы стала **портретная живопись**. Портреты изображаются на фоне красивых пейзажей. Растет мастерство изображения не только лиц, но и тканей и прочих атрибутов портрета. Влияние суфизма сказывается на выражении лица, которое имеет, как правило, задумчивое выражение («Портрет Ибрагима II Адил Шаха Биджапурского» (1615), «Поэт в саду» (1605–1615), «Портрет придворного» (1615). Деканский стиль под воздействием могольского постепенно сходит на нет. Последним очагом этого, но уже позднемогольского, стиля стал Хайдерабад.

Раджастханская миниатюра объединяет такие стили, как стиль мевара, стиль бунди, стиль малва и другие и имеет три жанровых направления: изображение бога Кришны и его деяний (под влиянием движения бхакти); изображения правителей и их жен (или возлюбленных) и жанровые сцены. Основу сюжетов составляли сюжеты «Рагамалы». Все надписи к миниатюрам делались шрифтом деванагари. Литературную основу школы продолжали составлять санскритская любовная поэма «Пятьдесят строф о похищении» («Чаурапанчашика»), «Поэма о Кришне» («Гита Говинда») и баллада «Игривые стансы» («Лаур Чханда»). Таким образом, раджастханская школа была чисто индуистской.

Меварский стиль отличает богатство красок и мастерство декоративного узора. Заметно возрастает значение пейзажа, который на некоторых миниатюрах становится доминирующим. Торговые и иные отношения с Великими Моголами способствовали обогащению стиля за счет усиления декоративного обрамления миниатюры. Миниатюры стали более экспрессивными. Усилилась динамика дворцовых и гаремных сцен. Появились первые откровенно эротические рисунки. Одним из достижений меварского стиля стали иллюстрации к шестикнижью «Ратные подвиги» («Йюддха канда»), произведению, написанному по мотивам «Рамаяны» (1652).

Миниатюры стиля Бунди отличает яркая цветовая гамма и подчеркнутая декоративность. Основная тематика миниатюр тяготеет к «Венку раг» («Рагамале») или к различным поэтическим текстам. Не меньшее внимание уделяется созданию портретов правителей, покровителей художников, а также сценам охоты, в которых также подчеркиваются величие и мужество правителей. Улучшается изображение грациозности женского тела. Здесь, пожалуй, впервые появились изображения обнаженной женской натуры. Кроме этого, в миниатюрах хорошо отражена раджастханская архитектура. Растет количество миниатюр эротического содержания, что является характерной чертой Раджастхаиской школы миниатюрной живописи. Все достоинства стиля наиболее ярко проявились в иллюстрациях к «Бхагавата пуране» (1640 г.).

Стиль Малва близок к меварскому, хотя этот стиль существовал весьма недолго (1630–1700 гг.). Однако миниатюры этого стиля отличаются высокой художественностью, что особенно проявилось в серии иллюстраций к «Рамаяне»: буйная орнаментированная растительность, стилизованные грозные скалы, грандиозные дворцовые постройки. Особенно можно отметить такие миниатюры, как «Похищение Ра-ваной Ситы», «Битва между царями обезьян и демонов». Следующий этап в развитии стиля представлен сюжетами на темы «Рагамалы». К тому времени сложилась живописная традиция персонифицирования раг (как раги, так и рагини). На основе принципов классификации героев и героинь, принятых в литературе, создавались образы раг, их жен, рагини и их сыновей. Каждый из них представлял собой определенную расу. Рага изображалась в облике мужчины, а рагини – в образе женщины. Так, рага Малкаус представала в облике мужчины в голубых одеждах с дубинкой в руках и ниткой жемчуга на шее, которого сопровождают несколько женщин-прислужниц. Весь его облик символизирует чистоту любовных отношений. Он покоряет сердца женщин своей красотой. Его жена, рагини Тара, предстает в белых одеяниях на желтом фоне. У нее высокая грудь и тонкая талия. Она сияет как богиня. Ее локоны – парящие облака, ее лицо – полная луна, на которой выделяются газелеподобные глаза и белые жемчужные зубы. Она носит украшения неповторимой красоты. И весь ее облик озаряет собой стороны света. Она играет на вине, отдыхая на лугу. Струны вины сияют как лучи яркого света, издавая чарующую мелодию. И, очарованные мелодией, кружатся перед ней олени. Таково описание только двух раг.

Пахарская миниатюра знаменует собой расцвет индийской миниатюры. Она объединяла несколько стилей, самым ранним из которых был стиль басоли, а самым поздним – стиль кангра. Пахарская миниатюра представляет собой искусно исполняемый декоративный стиль, где с большой выразительностью и мастерством изображаются человеческие фигуры и сопутствующий основной теме пейзаж. Миниатюры обычно нарисованы яркими красками. Основу сюжетов составляла вишнуитско-кришнаитская литература. В центре композиции находятся мужские и женские фигуры, часто в любовных и эротических позах. При этом пейзаж соответствует любовному настроению. В стиле басоли особенно выделяются миниатюры на тему поэмы XV в. «Расаманджари», содержащей легкий налет эротики. Иллюстрации создавались на классические сюжеты таких произведений, как «Венок раг» («Рагамала»), «Игры Кришны» («Кришналила»), «Песня о Кришне» («Гитаговинда»).

После смерти Аурангзэба в 1707 г. империя Великих Моголов фактически перестала существовать. В качестве наследников и претендентов на власть выступили: государство маратхов, Бенгалия, Майсур, Хайдабарад. Правители новых государств наслаждались неограниченной властью, непрерывно воевали между собой, что позволило по образному выражению К. Маркса в разгоревшейся в Индии в XVIII в. «борьбе всех против всех» выйти победителями англичанам.

Завоевав Индию, англичане приступили к ломке ее традиционной структуры. В страну прибыли европейские миссионеры, надеявшиеся «спасти» несчастных туземцев. В Индии были открыты первые школы, в которых преподавание велось на английском языке и по европейскому образцу. Опыт миссионеров был взят на вооружение английской колониальной администрацией. Была проведена реформа образования, смысл которой состоял в том, чтобы обеспечить подготовку кадров для колониальной администрации из самих индийцев. В 1830-е гг. были открыты десятки средних школ с европейской программой обучения, а в 1857 г. три университета – в Калькутте, Бомбее и Мадрассе. В последующий период число университетов и колледжей выросло, многим индийцам была предоставлена возможность получить образование в лучших университетах Англии – Кембридже и Оксфорде. В результате указанных мероприятий в Индию проникают многие европейские идеи и идеалы, знания и опыт, европейские науки, искусство и культура, образ жизни, формируется интеллектуальная элита, ориентирующаяся на европейские духовные ценности, английский язык становится средством общения для европейски образованных выходцев из различных регионов страны.

Репозиторий БГУ

Отмеченные выше процессы не привели к упадку культуры Индии, но наложили свой отпечаток на развитие ее культурной жизни.

Так, в **религиозном сознании** индийцев происходят существенные изменения[23]. В начале XVIII в. сикхизм превращается в самостоятельную религиозную систему, а затем эволюционирует в направлении индуизма. Вновь возрождается обычай сати, забвению предаются такие принципы раннего сикхизма, как осуждение неприкасаемости, отказ от антропоморфных изображений Бога, отказ от убиения новорожденных девочек в богатых семьях и т.д. В сикхских храмах стали появляться божества из индусского пантеона, интерьер храмов становится пышнее, дальнейшее развитие получает идея обожествления гуру.

В конце XIX в. появились первые сикхские общественно-политические и просветительские организации «сингх сабха» («общество львов»). Эти организации действовали по всему Пенджабу и внесли существенный вклад в дело распространения образования среди сикхов, популяризацию и развитие языка пенджаби, пропагандировали идею отказа от неприкасаемости, выступили за передачу хальсе управления гурдварами, против засилья махантов, многие из которых, благодаря поддержке англичан, превратились в крупнейших помещиков и выступали за сближение с индуизмом.

В условиях распространения культуры и религии англичан была предпринята попытка реформирования индуизма. Предтечей реформации стал **Рам Мохан Рой** (1772–1833 гг.) – основатель национальных газет и колледжей, религиозного общества «Брахмо самадж». Рам Мохан Рой не только выступил против целого ряда устаревших и косных обычаев индуизма, но и выдвинул идею единого бога, в монотеистическом духе истолковывал тексты древних упанишад о высшем Абсолюте-Брахмане, попытался сблизить свое толкование с монотеистическими идеями исламской и христианской религией. В 1875 г. в Индии возникло общество «Арья самадж», которое основал Даянанда Сарасвати. Это общество близко к обществу «Брахмо самадж» по реформаторскому духу, по монотеистическому толкованию Вед и стремлению избавиться от устаревших и косных обычаев индуизма. Но «Арья самадж» отказалась от сближения с другими религиями в категорической форме, что нашло свое выражение в лозунге – «Назад, к Ведам!».

Среди реформаторов индуизма одно из ведущих мест занимает жрец калькуттского храма Кали **Рамакришна Парамахамса** (1836–1886), учивший, что каждый определенный круг решения религиозных проблем и соответствующие формы культа составляли одну из стадий познания единого Бога. После смерти Рамакришны его последователи создали всеиндийскую организацию неоиндуистов – «Миссия Рамакришны». Ее руководителем стал близкий ученик Рамакришны Датта, принявший в монашестве имя Свами Вивекананда (1836–1902). В процессе постижения истины он приходит к выводу о необходимости дальнейшего развития основ учения Рамакришны и в первую очередь системы «веданта». Последняя благодаря усилиям Вивекананды была превращена во всеохватывающую систему неоведантизма, который стал основой нового учения, охватывающего не только все религии, но и всю мораль, и вообще все духовное начало в мире. Развивая мысль Рамакришны об истинности и непротиворечивости всех религий, Вивекананда приступил к реальному воплощению идеи духовного мессианства Индии. В 1897 г. после выступления на религиозном Международном конгрессе в Чикаго и признания его как одного из известнейших проповедников и вероучителей Вивекананда создает Миссию Рамакришны как всемирную организацию с целью развития и распространения идей неоведантизма в глобальном масштабе. Речам Вивекананды внимали во всем мире, а интернационализм и универсализм его учения обеспечил значительную популярность идей неоведантизма в широких индийских массах.

Распад империи Великих Моголов и проникновение в Индию европейцев оказали свое влияние и на развитие языка и литературы. Английский язык, став средством общения, сделал доступными для индийцев классиков европейской литературы – Байрона, Шекспира, Вольтера и др. В то же время переводы с санскрита, арабского, персидского языков способствовали усвоению художественного опыта, который был чрезвычайно полезен зарождавшейся индийской прозе. Традиционная для литературы Индии религиозно-мифологическая тематика постепенно уступает место светской, новые темы и идеи обуславливают применение новых художественных методов. Просветительский реализм, классицизм, сентиментализм, романтизм сменяют друг друга и соседствуют как в отдельных национальных литературах, так и индивидуальном творчестве писателей.

В XVIII в. Бенгалия стала независимым государством, в 1775 г. она превратилась в индийскую колонию. История тех дней почти не отразилась в **литературе** XVIII в. Она продолжает развиваться в пределах средневековой традиции. Наиболее характерным для бенгальской литературы этого периода было творчество **Бхаротчондро Рая** (1707–1760 гг.). Главным его трудом была поэма «Оннодамонгол» – «Песнь во славу Онноды» (Оннода – буквально – «дающая пищу» – одно из имен богини Дурги, бенгальский вариант Парвати – жены Шивы), созданная по заказу раджи Кришначандры, который покланялся Дурге и насаждал ее культ. «Песнь во славу Онноды» написана в традиционном для бенгальской литературы жанре монгол – трехчастных поэм-восхвалений, какие обычно посвящались местным богиням.

В начале XIX в. зарождается бенгальская проза, а со второй половины XIX в. утверждаются европейские жанры – повесть, роман, драма. Они представлены творчеством **Модхушудона Дотто** (1824–1873 гг.) (поэма «Гибель Мегхнада»), **Бонкимчондро Чоттопадхая** (1838–1894) (повесть «Дочь коменданта крепости», роман «Обитель радости»), Рабиндраната Тагора (1861–1941 гг.) (сборник стихов «Вечерние песни», пьеса «Возмездие природы», рассказ «Разгаданная загадка» и другие).

Вслед за бенгальцами создают свою национальную литературу и другие народы Индии. С начала XVIII в. на севере Индии получает развитие литература на языке урду. На языке урду возникает поэзия стиля накхшикх. Становление поэзии этого стиля начиналось с простейших поэтических форм. Излюбленным жанром поэтов, писавших на урду, стала лирическая и лирико-философская газель. Одним из крупнейших представителей литературы урду, «шахом газели» был **Мир Муххамад Таки Мир** (1725–1810 гг.) – свидетель крушения Дели, многих страданий и бед народа. Большинство произведений поэта проникнуто духом печали, а многие стихи несут в себе черты суфийского мистицизма. Он сочувствует обездоленным, страдания людей воспринимает как свои собственные.

На языке урду писал видный поэт, прозаик, историк **Мирза Галиб** (1796–1869 гг.). В бытность свою придворным историографом Галиб написал исторический труд «Полуденное солнце». Поэтическую славу ему принесли «Диван урду» и «Собрание персидских стихов». Несмотря на сложность поэтических образов стихотворений, Галибу удавалось передавать чувство глубокой и искренней скорби, навеянной индийской действительностью.

[23] История религий: в 2 т.: учебник / В.В. Винокуров, А.П. Забияко, З.Г. Лапина и др.; под общ. ред. И.Н. Яблокова. – М.: Высш. шк., 2002. – Т. 1. – С. 318–320; 336–339.

Репозиторий БГУ

В 1803 г. **Лаллуджи Лала** опубликовал «Океан любви» – первое крупное прозаическое сочинение на языке хинди. Посвященное описанию богочеловека Кришны – традиционной религиозно-мифологической теме, это произведение послужило основой для формирования литературного языка прозы хинди. На хинди писал и великолепный поэт, публицист и выдающийся драматург **Бхаратенду Харишчандра** (1850–1885 гг.). Он не только сблизил литературный язык хинди с народной разговорной лексикой, но и положил начало драматургии хинди, опубликовав в 1873 г. комедию «Убийство по ведам – не убийство».

В XVIII в. светского драматического театра и репертуара в Индии не существовало. В 1757 г. в Калькутте был основан **театр** для англичан, а в 1795 г. талантливый музыкант из г. Ярославля Г.С. Лебедев основал театр для индийцев. В театре в переложении Г.С. Лебедева на разговорный бенгальский язык шли английские пьесы. В 1831 г. бенгальцем Тхакуром был основан «Хинду театр». Зарождение индийской оперы связано с постановкой музыкальной драмы в 1853 г. при дворе владетеля княжества Ауд. Начиная с 60-х гг. XIX в. театральные постановки на гуджаратском языке стали постоянным явлением в Бомбее. Затем возник театр на языке хинди, а в 1872 г. был организован первый профессиональный бенгальский театр. Репертуар театров в основном состоял из произведений, написанных на традиционные мифологические темы.

Наряду с профессиональным театром в Индии продолжал существовать и народный театр. По-прежнему наиболее популярными театральными представлениями были музыкально-танцевальные драмы типа «лила». Начиная со второй половины XIX в., значение индийского народного театра постоянно растет. Его театральные представления все чаще приобретают ярко выраженную социальную и антианглийскую направленность.

В XVIII в. свою былую величественность и пропорциональность форм теряет **архитектура** Индии. Продолжают строиться новые города, но лишь отдельные архитектурные сооружения могут рассматриваться как достижения индийского зодчества. Среди них следует выделить Джайпур, столицу Раджастхана, возведенную раджой Джай Сингхом. При строительстве Джайпура использовали розовый песчаник (поэтому Джайпур иногда называют «розовым городом»). Центр города имеет регулярную планировку. Для достижения архитектурного единства при возведении зданий использовались арки, купола, эркеры, резные кронштейны. Фасады жилых зданий Джайпура покрыты росписями, изображающими наряду с бытовыми мотивами сцены походов и сражений. На росписях нередко можно встретить изображения бегущего слона с всадником или скачущих лошадей, которые ярким пятном выделяются на стене здания.

Среди городских построек выделяется Дворец ветров (Хава махал), декоративное сооружение с множеством различных окон, проходя через которые, ветер, по мнению строителей, должен был издавать различные звуки, меняющиеся в зависимости от направления ветра. В лучших традициях индийской архитектуры были также возведены г. Лашкар – новая столица княжества Гвалиур, г. Лакнау – столица княжества Ауд, ряд дворцов, храмов и монастырей в Варанаси и другие.

В XVIII в. появляются в Индии постройки европейского типа[24]. Вначале постройки европейцев не отличались от аналогичных построек метрополии (остатки форта Святого Георгия в г. Ченнаи, форта Вильяма в Колкате, первые католические соборы в Гоа и Ченнаи, первые дворцы английских генерал-губернаторов, построенные в викторианском стиле). С течением времени европейские, главным образом английские, архитекторы не могли не попасть под влияние местной архитектуры, индуистской и мусульманской. Это положило начало новому стилю, вобравшему в себя архитектурные принципы всех трех зодческих школ и получившему наименование **«индо-мусульманский стиль».**

На протяжении XVIII–XIX вв. существенные перемены происходят в изобразительном искусстве Индии. Могольская миниатюра постепенно теряет художественную ценность, прекращает свое существование, но на смену ей приходят живописные школы горных княжеств Джамму, Канга и других. В частности, с 1770 по 1824 г. в рамках пахарской миниатюры наблюдался расцвет стиля кангра, создавшего полную палитру миниатюр на тему шести раг, их тридцати жен (рагини) и сорока восьми сыновей (путр). Малофигурные композиции, самая тщательная проработка и прорисовка деталей, выполненные в манере, близкой к реализму, местный пейзаж в разное время года – ставят стиль кангра на вершину миниатюрной живописи Индии.

Изобразительное искусство Индии первой половины XIX в. развивалось в основном по трем направлениям: традиционной классической литературы, европейской школы рисунка и живописи; народной живописи – лубка, модифицировавшегося под европейским влиянием.

В конце XVIII в. из Англии в Индию вместе с чиновниками административного аппарата приезжают художники, которые рисуют в европейской манере, утверждается пренебрежительное отношение к художественным местным традициям. Созданная англичанами прослойка среди индийцев, старалась во всем подражать европейским традициям и вкусам, заказывая работу индийскому художнику, они требовали выполнения заказа в европейской манере. В итоге индийские художники вынуждены были писать по-новому, не усвоив европейскую манеру письма, они постепенно превращались в отличных копиистов.

Но, несмотря на все отрицательные для индийской культуры факторы, вызванные колониальной зависимостью Индии, тогда же стали возникать и развиваться явления, которые в известной степени были обусловлены и стимулировались именно этими факторами. Речь идет о развитии особого народного лубка в Калькутте и бенгальском лубке. Новые явления проявляются прежде в том, что на раскрашенных лубках вместо индуистских богов и мифических героев уже в 1830 г. появляются такие лубки, как «Англичанин, охотящийся на тигра», «Скачки». Этими произведениями подтверждаются сюжетные и композиционные заимствования из профессиональных работ, сделанных по европейскому образцу. Но самые интересные и значительные изменения в лубке произошли тогда, когда возникла жанровая тема как реакция средних и низших слоев общества на отрицательные стороны городского влияния. Среди лубков жанрового характера самый распространенный мотив – адюльтер: то калькуттский отец семейства в гостях у куртизанки, и она ухаживает за ним, то он держит куртизанку в объятиях, усадив на колени. Все чаще появляются лубочные картины, показывающие семейные скандалы: то жена набрасывается на любовницу, соблазнившую ее мужа, то муж бьет жену, уличив ее в измене. Осуждающая оценка такого поведения передавалась показом самого факта.

В процессе общего развития индийского общества и влияния на него европейской культуры в Индии появляются и новые веяния в живописи. Первым таким европеизированным художником был Рави Варма (1848–1906), уделявший много внимания жанровой живописи и портрету. На рубеже XIX–XX вв. группа художников во главе с Обониндранатом Тагором (1871–1951) положила начало новому движению, получившему название «Бенгальское возрождение». Движение ставило целью возрождение старых классических традиций и создание на их базе нового индийского искусства, способного выражать национальные идеалы.

[24] Ульциферов О.Г. Культурное наследие Индии: [мифология, религия, философия, литература, искусство, обряды и обычаи] / О.Г. Ульциферов. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2005. – С. 710–711.

Репозиторий БГУ

Движение, несомненно, пробудило интерес к древней культуре, что особенно стало заметным после обретения Индией независимости [25].

Графика в Индии как самостоятельный вид искусства получает развитие в конце XIX в. Такие ее разновидности, как литография и ксилография пришли из Англии. Однако уже в XVIII в. индийский художник Джаярама Даса и другие делают рисунки на литографском камне. К 70-м годам в Индии существовали граверные мастерские, в школах изобразительного искусства в Бомбее, Калькутте, Лахоре учащимся преподавали европейскую технику рисунка и различные виды гравюры. Точность, аккуратность, чистота работы позволяла индийским художникам добиваться неплохих результатов в этом виде искусства. И хотя в этой области не было создано шедевров, тщательное и тонкое исполнение графических работ способствовало достижению индийскими графиками большой выразительности рисунка.

Таким образом, **культура Индии XVI – начала XX в.** отображает всю сложность и противоречивость эпохи, приобретая определенные характерные черты на каждом из этапов исторического развития. В период империи Великих Моголов культурная жизнь в Индии протекает под знаком взаимопроникновения мусульманской и индусской культур. В XVIII – начале XX в. – в период английского господства в Индии – наблюдается ломка ее традиционной структуры, что не привело к упадку культуры, но наложило существенный отпечаток на развитие культурной жизни страны.

§ 4. Период истории **Японии** с 1603-го по 1868 г. известен в историографии как эпоха сегуната Токугава. Именно в это время выкристаллизовалась культура, которую последующие поколения стали считать традиционной для Японии. Для культуры XVII–XIX веков характерно интенсивное расширение ареала: ее центрами становятся наряду с Киото и Нара новая столица Эдо (современный Токио), Осака, портовые города Сакаи, Нагасаки и др. Феодальная культура придворной знати, буддийского духовенства и монастырей оттеснялась на второй план. Эдо, являвшийся политическим центром страны, и Осака, ставший новым экономическим центром, превратились в средоточие культуры городских, во многом уже буржуазных, элементов. По сравнению с предшествующими периодами в XVII–XIX веках изменилось значение отдельных видов и жанров искусства.

С начала XVII в. наряду с книгопечатанием подвижным шрифтом (в течение этого века таким способом было издано 757 названий книг) вновь стал применяться ксилографический метод. По приказу Иэясу Токугава были отлиты из бронзы металлические литеры, причем в качестве образца взяты медные литеры, вывезенные из Кореи во время походов Тоетоми Хидэеси. В первые десятилетия нового режима этими литерами напечатали ряд книг, в том числе древнейшую часть конфуцианского пятикнижия – «Книги перемен» («Ицзин»), «Собрание основных канонов «Трипитаки», различные буддийские книги, некоторые японские исторические и литературные памятники.

С 1615 г. в Эдо и в некоторых больших городах появились отпечатанные ксилографическим способом листки, содержавшие сообщения о событиях текущей жизни, городские новости. Эти прообразы будущих газет издавались в столице правительством, в других городах – богатыми горожанами. Сегунат – в условиях изоляции страны, получавший сведения о положении в европейских государствах через голландцев – начал издавать «книги слухов» («емиури»), своеобразные информационные вестники о внешнем мире.

Эстеты по-прежнему практиковали чайную церемонию. Хотя чайные церемонии были известны в Японии уже давно, они ограничивались лишь стенами буддийских монастырей, а затем с XVII в. дворцами сегунов и дайме и не играли никакой роли в общественной жизни страны. В связи с распространением чайных церемоний получает дальнейшее развитие садовая культура, одна из национальных особенностей Японии, характерная для культуры жилища. В садах строились специальные чайные павильоны.

В **эпоху Токугава** в некоторых сферах, особенно касающихся вопросов этики, политических и общественных приоритетов, японская культура явилась результатом очередной волны китаизации. Неоконфуцианство времен китайской династии Сун было принято в качестве официальной философии бакуфу Токугава и сословия самураев уже в начале этого периода. Господствующей идеологической системой дома Токугава стала чжусианская философия неоконфуцианского идеализма, служившая обоснованию незыблемости системы сегуната. Правящий дом был заинтересован в утверждении этой философской системы, поскольку она проповедовала веру в абсолютную мудрость правителей (т.е. сегунов), безоговорочное служение всех подданных властям, покорное примирение с существующим социально-экономическим строем, разделение людей на высших и низших, поскольку оно якобы естественно и неизменно. Столь же глубоким было воздействие китайских воззрений в области истории, экономики и естественных наук.

Явные различия между китайским и японским обществом привели к попыткам специфической японской интерпретации прошлого страны со стороны ее историков. Возник ряд историко-политических школ. Крупнейшей из них по праву считается «историческая школа» («Мито гакуха»), основанная в 1657 г. **Мито Мицукуни**, впервые выдвинувшим проблему взаимоотношения власти сегуна и императора. Среди различных исторических, этнографических и литературоведческих работ, автором, составителем и издателем которых был Мито Мицукуни, самая важная – «Большая история Японии» («Дайнихонси»), начатая под его руководством в 1657 г. большим коллективом историков и завершенная после его смерти в 1715 г. Это многотомное сочинение превратилось в политическую программу – кредо антисегунской оппозиции. Его лейтмотив – идея незыблемости и законности «божественного» императора Японии и незаконности власти сегуна, узурпировавшего право управления страной, монопольно принадлежащее одному лишь императорскому дому. На этой основе делался вывод о необходимости восстановления всей полноты монархической власти. «Большая история Японии» призывала также к воссозданию синтоизма как истинно японской религии, лежащей в основе версии о божественном происхождении императорской династии от богини солнца Аматэрасу, и требовала навсегда покончить с иноземным буддийским вероучением.

Помимо «исторической школы» сформировалась другая националистическая школа – «отечественных ученых» («вагакуся»), возглавленная **Када Адзумамаро** (1669–1736) и его учеником **Камо Мабути** (1697–1769). Базируясь на японских классических произведениях, они критиковали китайских ученых и ученых прокитайского направления за приверженность к культуре древнего и средневекового Китая, за узаконение ими господства прокитайского влияния в японской культуре.

Аналогичные взгляды позднее развивал выдающийся историк, философ и поэт эпохи средневековья **Мотоори Норинага** (1730–1801). Самым значительным его трудом являются «Комментарии к «Кодзики» («Кодзикидэн»). В качестве политической программы труд этот имеет такое же значение, как и «Большая история

[25] Ульциферов О.Г. Культурное наследие Индии: [мифология, религия, философия, литература, искусство, обряды и обычаи] / О.Г. Ульциферов. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2005. – С. 775–776.

Репозиторий ВГУ

Японии». Мотоори утверждал, что язык, религия и форма правления древней Японии представляли собой идеал, к которому должны стремиться все государства, а потому Япония, а не Китай является центром вселенной. Он, следуя за Кадо Адзумамаро и Камо Мабути, настаивал на возрождении всего национально японского и возвращении к японским традициям в культуре. Мотоори призывал к беспрекословному повиновению императору, как единственно законному суверену, в руках которого должна находиться реальная, а отнюдь не номинальная власть.

Таким образом, школы «отечественных ученых» и «историческая» теоретически обосновали антисегунскую идеологию неосинтоистской монархической концепции «уважайте императора» («соннорон») и заложили основу антисегунского оппозиционного блока, сыгравшего большую роль в подготовке революции «Мэйдзи» 1867–1868 гг.

В XVIII в. в Японии возникла школа «голландоведов» («рангакуся»). Ее приверженцы пропагандировали привнесение в Японию европейской (главным образом голландской) науки и всестороннее расширение связей с другими странами (прежде всего связей научных), несмотря на проводимую правительством политику изоляции.

Таким образом, на протяжении существования режима сегуната в Японии шла идеологическая борьба различных политических направлений. Однако она не мешала развитию культурной традиции страны, а являлась ее неотъемлемой и взаимозависимой частью.

Несмотря на изоляцию страны, японская наука в XVII–XIX вв. все же добилась прогресса в различных областях знания: в географии, естествознании, медицине, сельскохозяйственной технике и в особенности в математике.

Ученый **Сэки (Кова) Такакадзу** (1623–1708), автор ценного труда «Законы круга» и основатель японской математической школы, способствовал дальнейшему развитию элементарной алгебры, дифференциальных и интегральных уравнений. По инициативе ученого-астронома **Ясуи Сюнкай** в конце XVII в. был введен новый календарь, заменивший ранее заимствованный из Китая, и составлен точный каталог звезд. В начале XVIII в. в Японию были ввезены труды европейских ученых по астрономии, появились переводы, знакомившие японских ученых со взглядами Н. Коперника, учением Дж. Бруно, Г. Галилея и И. Кеплера. В 1714 г. в Эдо была построена обсерватория. Большое внимание начали уделять регулярным астрономическим наблюдениям. В годы своего правления Есимунэ Токугава снял запрет на ввоз книг по математике, ботанике, химии, медицине и географии, за исключением книг, трактующих христианскую религию. Наряду с этим он поощрял переводы с голландского языка ценных научных исследований. Многие японские ученые изучали голландские книги по анатомии.

В первой трети XVII в. закладывается основа современного ботанического сада. Крупный ученый, советник правительства **Хаяси Радзан** (1583–1659) изложил основы естествознания в большом труде. Ботаник **Ино Дзякусуй** (1655–1715) явился автором многотомной энциклопедии естественных ресурсов Японии (флоры, фауны, минералов), первый том которой вышел в конце века.

Большое значение для развития научных знаний в Японии имела деятельность ученых-энциклопедистов, в особенности **Араи Хакусэки** (1657–1725), высшего чиновника правительства, написавшего в 1715 г. книгу «Заметки о странах Запада» («Сэйе кибун»). В ней на основе сведений, почерпнутых во время допроса католического патера Сидотти, освещались политическая жизнь, государственные законы, быт и нравы зарубежного мира. В других книгах – «Беседы у огня» («Оритаку сибано ки») и «Краткие рассуждения об обращении драгоценных монет» («Хока цуйе дзироку») – Араи Хакусэки рассматривал вопрос о влиянии вывоза европейцами из Японии золота, серебра и меди на финансовое положение страны (всего ему принадлежит 160 трудов).

Высокого уровня достигла в Японии географическая наука. В начале XVII в. были составлены карты отдельных провинций, а в середине века – «Общая карта всех стран» с комментариями к ней под названием «Картины жизни 40 стран» и крупномасштабная карта Японии. Наряду с картографическими появились и географические сочинения. В «Рассказах Тэндзику Токубэя о его странствованиях» («Тэндзику токай моногатари»; автор получил прозвище «Японский Марко Поло») содержалось описание стран Юго-Восточной Азии. В конце XVII в. увидел свет двухтомный труд **Нисикава Дзекэн** под названием «Рассуждения о торговле с Китаем и варварскими (т.е. европейскими) странами» («Кайцусеко»). Характеристика природы, быта и нравов населения многих зарубежных государств дана в другой книге того же автора, озаглавленной «Картины жизни людей 42 стран мира» (1715).

Известного прогресса достигла и филологическая наука. Появление в Японии металлического подвижного шрифта позволило издать иероглифический словарь, первый фундаментальный японо-португальский словарь (1603) и грамматику японского языка (1604), составленные Родригесом. Позднее в 1758 г. **Аоки Конъе**, специалист по восточной филологии, завершил составление первой японо-голландской грамматики и японо-голландского словаря.

Быстрый рост городов и их влияние в сферах экономики и культуры оказали большое воздействие на развитие школьного образования и просвещения. Духовенство больше не могло удержать прежней монополии на просвещение и на систему образования молодежи, обучавшейся в школах при буддийских монастырях и храмах. В Осака и других городах в начале XVIII в. были созданы школы высшего уровня с более широким, чем в обычных школах, кругом предметов; в них обучались дети торговцев. Отныне просвещение стало доступным ремесленникам и торговцам, дети которых поступали в частные школы, создававшиеся в различных частях страны, в первую очередь в городах. Здесь изучались конфуцианская философия, мировая литература, всеобщая и японская история, древняя японская проза и поэзия и другие общеобразовательные и специальные предметы.

Токугавское правительство уделяло большое внимание подготовке высших чиновников. С этой целью известный голландовед и советник сегуна **Хаяси Радзан** основал в Эдо при центральном правительстве Академию в 1633 г. В ней готовились конфуциански образованные чиновники, обязанные сдать выпускной экзамен; в зависимости от его результатов они получали назначение на соответствующую должность. В конце XVII в. Академию переименовали в Сехэйко, по названию места рождения Конфуция (Сехэй, по-китайски Чанпин). Тогда же по инициативе Мито Мицукуни была основана знаменитая библиотека Се-кокан, сосредоточившая большое число книг по различным отраслям знания на японском, китайском и голландском языках и превратившаяся в научный центр страны.

Особая забота проявлялась о воспитании детей самураев, для чего создавались специальные учебные заведения, как в столице, так и в феодальных княжествах. В этих заведениях изучались военное искусство, фехтование, китайская философия и литература, история Китая и Японии. Обучение базировалось на господствующей идеологии чжусианства.

В эпоху Токугава наблюдается два особенно заметных периода подъема в литературе и искусстве. Первый относится к концу XVII – началу XVIII в., второй – к концу XVIII – началу XIX в. По названиям годов, являющихся центральными в этих двух подъемах, первый называется **«Эпохой Гэнроку»,** второй – **эпохой**

Репозиторий ВГУ

«Бунка-бунсэй». Литература эпохи Гэнооку ознаменована творчеством крупнейших писателей: новеллиста **Ихара Сайкаку**, драматурга **Тикамацу Мондзаэмона**, поэта **Мацуо Басё.**

И. Сайкаку (1642–1693) – создатель новой для Японии повествовательной прозы – жанровой новеллы. Его герои уже не рыцари-феодалы, а купцы. Их жизнь и нравы писатель изображает в произведениях, которые делятся на три группы: новеллы о любовной страсти, новеллы о торговцах, новеллы о дворянах. В новеллах первого типа Сайкаку воспевает чувственные наслаждения, открывающиеся тому, кто успел сколотить богатство. В частности таков цикл новелл «Сладострастник нашего времени». Известность получили роман «Мужчина, предавшийся любви» и повесть «Женщина, предавшаяся любви». Сайкаку в своих книгах создал образ «японского дон Жуана» и в художественной форме выразил стремление женщины из городского сословия выбирать супруга по велению сердца, а не по принуждению родителей. Вместе с тем в произведениях этой группы есть ряд новелл, рисующих трагические последствия, которые влечет за собой «незаконная» с точки зрения феодальной морали любовь в семьях «добропорядочных» горожан (цикл «Пятеро женщин»). А большая повесть «Жизнь сладострастной женщины» рисует трагическую судьбу женщины, вынужденной существовать продажей своего тела. В «новеллах о торговцах» Сайкаку дает картины обогащений и разорений, на возрастающую силу денег. В сборнике коротких притч и записей достоверных назидательных случаев, озаглавленном «Вечная сокровищница Японии», Сайкаку высмеивает желание купеческого сословия подражать роскоши аристократии и призывает горожан к бережливости. В «новеллах о дворянах» он излагает свои представления о морали и долге, пользуясь традиционными образами.

Драматург **Тикамацу Мондзаэмон** (1653–1724) писал героические трагедии и бытовые драмы. Его пьесы отражали главным образом противоборство между долгом и искушением в контексте мести или любви. Из числа наиболее прославленных трагедий Тикамацу выделяется «Битва Коконга» – о жизни и смерти героя китайской истории первой половины XVII в., защищавшего свою страну от захватчиков маньчжур. Пьесы Тикамацу предназначались для театра марионеток, в котором действие исполняли куклы, а текст читался специальным декламатором в сопровождении музыки.

Поэт **Мацуо Басё** (1644–1694) являлся проникновенным лириком природы и человеческой жизни. Он писал в жанре лаконичных трехстиший «хайку», или «хокку», состоящих из 17 слогов (5–7–5). Его стихотворения отражали глубокие человеческие чувства. Особой выразительности достигла лирика Басё, поэтически раскрывающая образы природы. Этому в большой степени способствовала исключительная наблюдательность поэта во время многочисленных путешествий, которым он посвятил большую часть времени.

Создавая подобные произведения, авторы, несомненно, помогали аудитории очутиться в романтическом мире, в котором, однако, угадывались элементы повседневной реальности. Все эти произведения пользовались популярностью, но их нельзя было отнести к разряду изысканных.

Широкое распространение в Японии получили **«романы о чувствах», «рассказы о действительных происшествиях», «комические романы»,** а также **юмористические художественные произведения малой формы и книги легкого жанра.** Сатирическое острие многих произведений направлялось против господствующего сословия феодалов и духовенства. Сегунское правительство в конце XVII в. запретило такого рода произведения как способствующие разложению морали и подрывающие устои режима дома Токугава.

В начале XIX в. развернулось творчество автора сентиментальных любовных романов – **Тамэнага Сюнсуй** и создателя историко-романтических повестей **Рютэи Танэхико**. Особенную популярность приобрела книга Рютэя «Нисэрасаки Инака-Гэндзи» – подражание старому классическому роману XI в. «мэндзи-моногатари». Одним из крупных явлений японской литературы является творчество **Бакина** (1767–1848) – автора рыцарских приключенческих романов, в которых чрезвычайно силен дидактизм, делающий многих из его героев в сущности категориями определенных нравственных начал. Наиболее известна его «Легенда о восьми песьеглавцах» – большой роман о приключениях восьми добродетельных рыцарей с песьими головами.

Новым в литературе было появление повести «На своих на двоих по Токайдоному тракту» **Дзиппэнся Икку** (1765–1831). В этом произведении описываются приключения двух парней из столичного простонародья. Они путешествуют по большому тракту, соединяющему обе столицы Японии того времени – Эдо и Киото, попадают в разные комические положения и отпускают крепкие шутки по поводу всего, что встречают: пышного поезда дайме и важных самураев, монахов и девиц легкого поведения и пр. Повесть написана на разговорном языке той эпохи, пересыпанном, особенно в диалоге, острыми словечками, профессиональным жаргоном, народными венками. К такому же типу произведений относятся «Современная баня» и «Современная парикмахерская» **Сикитэй Самба** (1776–1822) – живые картинки современно города, где баня и парикмахерская служат центром городских сплетен.

В **поэзии,** кроме уже существовавших жанров, расцвели сатирические и гомерические жанры, в частности короткая эпиграмма, хлестко высмеивавшая правительство, чиновников, надутых самураев.

Начало XVII в. ознаменовалось значительным прогрессом в области **театрального искусства**. Большую популярность приобрел ритмически организованный текст («дзерури»), сопровождавшийся действиями кукол или живых актеров. Обычно он исполнялся под аккомпанемент «бива» (подобие лютни), а затем трехструнного «сямисэна».

В 1603 г. был основан театр «Кабуки», пользовавшийся большим успехом у самураев и горожан. Источником этого старейшего японского театра считается древний вид массового театрального искусства, составной частью которого являлись пляски, примитивные сцены, а позднее музыкально-песенные пантомимы и балеты. Вначале в театре «Кабуки» выступали только женщины, а с 1629 г. и юноши. Однако с середины XVII в. правительство разрешило привлекать в труппу театра только взрослых мужчин, которые были вынуждены специализироваться на исполнении женских ролей. Следствием этого явилось совершенствование актерского мастерства, прогресс грима и костюмов, без чего было немыслимо существование театра «Кабуки». Актерская игра мужчин достигла исключительной тонкости и изящества, максимально отражавших специфику исполнения женской роли. Этому способствовало мастерское изготовление художниками масок и костюмов, создававших полное сценическое выражение всех качеств (жестикуляция, мимика, движения и т.д.), органически присущих актрисе.

В последней четверти XVII в. в Осака был основан кукольный театр, возглавленный талантливым сказителем «дзёрури» **Такэмото Гидаю** (1651–1714).

В годы правления Иэясу слепой музыкант **Кэнгё Савадзуми** впервые использовал «сямисэн» во время исполнения «дзёрури». Развитию музыки «сямисэн» способствовали два знаменитых слепых музыканта – **Яцухаси** и **Янагава**, исполнявшие народные и провинциальные песни, а также женщина-музыкант **Ононо Оцу** – автор и исполнитель под аккомпанемент «сямисэна» длинных баллад. Множество популярных песен, в том числе для кукольного театра, приписывается виртуозу **Сацума Дзёун**, один из учеников которого стал

Репозиторий БГУ

создателем новой школы композиции. Знаменитый исполнитель на «сямисэне» **Кинэя Кисабуро** сочинял песни для сопровождения танцев.

В XIX в. театр, в основном представленный уже не театром марионеток, а театром актера, оставался в пределах старых тем и жанров. Лучший драматург эпохи – **Каватакэ Мокуами** (1816–1893), хотя жил в период сильных политических потрясений, все же писал исторические и мещанские драмы в старом, традиционном духе. О популярности театра свидетельствует и такой факт, что актеры и куртизанки были любимыми персонажами разноцветных лубочных изданий, достигших высокого уровня технического и художественного оформления в XVIII в.

В XVII–XIX вв. архитектура утратила роль ведущего компонента художественного ансамбля в развитии культового зодчества, занимавшего прежде ведущее место. Стандартизация строительства и сложение модульной системы способствовали выработке типа традиционного жилого дома, составившего основу, как ряда дворцовых ансамблей, так и массовой застройки городов. **Япония XVII–XIX вв**. не знала принципиально новых градостроительных идей. Города не имели единого административного и культурного центра, в них не было специально спроектированных площадей, монументов и памятников. Нерегулярная запутанная система улиц была лишь средством внутригородской коммуникации, но никак не формой пространственной организации города, как в период раннего и зрелого средневековья. Застройка бурно развивавшихся городов была стихийна и беспорядочна и представляла собой как бы суммирование одной и той же ячейки – традиционного жилого дома.

Традиционный жилой дом синтезировал отобранные вековым опытом поколений архитектурные идеи, наиболее целесообразные с точки зрения природных и климатических условий страны (в том числе постоянной сейсмической активности и большой влажности воздуха). Но главное – в нем воплотилась традиция художественно-образного осмысления пространства, зародившаяся еще в древности и пронесенная через всю культурную историю народа. Именно поэтому и могла появиться такая четкая и отработанная форма жилого дома, имевшая не только утилитарный, но и художественный смысл.

Архитектура Японии этой эпохи представлена многочисленными дворцами, храмами, замками, отличающимися большой роскошью и хорошими пропорциями. Это строительство имело свои особенности, которые находят наиболее полное выражение в колоссальном ансамбле, состоящем из десятков храмов, воздвигнутых в честь сегунов Токугава в городе Никко. В расходах по сооружению этого грандиозного мавзолея участвовали многие дайме, поставлявшие в Никко материалы и рабочую силу. Со всех концов страны были собраны сюда лучшие мастера-художники: ваятели буддийских статуй из Нара, мастера по обработке металла из Киото и т.д. Роспись внутренних помещений была осуществлена одним из видных представителей художественной школы – Канр.

Выдающимся зодчим, а также мастером резьбы по дереву считается **Хидари Тэнгоро** (1594–1634), в частности, построивший знаменитый мавзолей Тосегу (посмертное имя Иэясу) в г. Никко, где в особом бронзовом зале хранится прах первого сегуна.

Усложнение центрального и местного государственного аппарата и рост народонаселения вызвали необходимость сооружения общественных зданий и жилых домов. Начинается строительство театральных помещений и чайных домиков.

Большого совершенства достигла **скульптура**, в частности произведения мелкой пластики, различные игрушки, миниатюрные изделия из слоновой кости и дерева («нэцкэ»), изображавшие фигурки людей, животных, сцены из художественных произведений и легенд. Резчики с большим мастерством делали маски для актеров. Выдающимся скульптором XVII в. был **Энку**, добившийся исключительной выразительности в деревянных скульптурах. Широкой известностью в Японии пользовались тогда и в последующее время утонченные лакированные изделия, в особенности позолоченные.

Продолжало развиваться керамическое и фарфоровое производство; заметно выделялось изготовление красочной глазурованной посуды. В большой степени прогрессировала художественная отделка металлических изделий, в частности холодного оружия, а также ткачество и красильное дело, особенно распространенные в районе Киото.

Параллельно с архитектурой и скульптурой в Японии развивается **живопись**, достигшая относительного расцвета в конце XVII – начале XVIII в. В живописи возросла роль декоративных росписей, развитием которых ознаменован был уже рубеж XVI и XVII вв. Изощренная духовная напряженность живописи тушью получает новое жанровое выражение в так называемых хайга и бундзинга, включавших в себя и поэзию. Высокого расцвета достигает гравюра на дереве, ставшая в XVIII–XIX вв. главным видом японского искусства, прекрасным итогом многовекового пути изобразительного творчества. Наконец, возрастает общий удельный вес декоративных искусств, получивших свою сложную видовую дифференциацию.

В это время художники одновременно становятся и декораторами и мастерами прикладного искусства, изготовляют лакированные изделия, лепные украшения, используя достижения прежнего японского искусства и доводя свое мастерство до виртуозности.

Довольно известной была школа живописи Канр, возникшая еще в XV в., которая наряду с прежней школой Тоса не пренебрегала характерными для японской живописи религиозными и историческими сюжетами, но стала уделять большое внимание пейзажу, изображать животных и растения. Начала развиваться живопись черным по белому наряду с прежней многоцветной живописью.

В эпоху Токугава обновляется «школа Ямато», которой присущи декоративная выразительность цвета, проявившаяся в ярком колорите, а также оригинальная композиция. Виднейшими представителями этой школы в XVII в. по праву считаются художники **Хонами Коэцу**, **Таварая Сотацу** и **Огата Корин.**

Хоннами Коэцу был художником многообразного таланта. Он принадлежал к универсально одаренным, гениальным натурам, в каждом искусстве открывавшим нечто новое и неповторимое. Коэцу был одним из самых прославленных каллиграфов Японии и не менее знаменитым живописцем, хотя почти нет картин, приписываемых ему с полной достоверностью. Так как он часто работал с Сотацу (по преданию, они были женаты на сестрах), то многие свитки живописи с каллиграфией Коэцу, возможно, имеют двойное авторство. Коэцу возродил бытовавший в период Хэйан тип картин-поэм, доведя этот жанр до высокого совершенства. Кроме того, Коэцу был выдающимся художником-керамистом, автором знаменитой чашки для чайной церемонии «Фудзи-сан», а также многих других. Он был приверженцем концепций чайного культа и в соответствии с ними стремился в каждом жанре открыть присущие ему закономерности и возможности, понять их связи с более общими духовными принципами.

Репозиторий ВГУ

Под влиянием Коэцу сформировалось творчество его выдающегося современника – Сотацу, работавшего между 1600 и 1640 годами (точные даты его жизни неизвестны). Сохранилось немало приписываемых ему свитков, исполненных совместно с Коэцу или самостоятельно, но в близкой ему манере. Однако значение Сотацу в истории японской живописи определяется его картинами на ширмах, где глубокое понимание традиций хэйанской живописи ямато-э соединилось со стилевой стихией декоративных росписей эпохи Момояма, с новыми устремлениями времени. Безукоризненная точность владения линией, выработанная в живописи на свитках совместно с Коэцу, стала в росписи ширм залогом выразительности каждого силуэта, строгой ритмической упорядоченности цветовых пятен. Изысканная декоративность свитков приобрела черты монументальности, соответственно преобразившись и в своих стилевых качествах. Несмотря на яркий талант, а может быть и благодаря ему, Сотацу не создал школы в прямом смысле. Но влияние его искусства на последующие поколения художников Киото было огромно.

Среди художников «школы Ямато» особенно выделяется **Огата Корин** (1658–1716), который является основоположником японского импрессионизма и блестящим мастером лаковой живописи и керамики. За его творчество, сложившееся и развившееся в конце XVII в., за исключительное мастерство в монохромной живописи тушью Огата часто называют «самым японским из всех японских живописцев». Его произведения, будь то ширма или лаковая шкатулка, поражают силой цвета и свободой пространственных решений. В творчестве автора наиболее полно и ярко сочетались новые веяния в искусстве с культурными традициями прошлого. Среди сохранившихся произведений Огата Корина одно из самых значительных и знаменитых – «Красные и белые цветы сливы», картина, написанная на паре двустворчатых ширм. Ее можно смело назвать шедевром, равным выдающимся творениям мировой живописи.

Широко распространенным жанром была гравюра в стиле «укиеэ» (буквально, сцены из повседневной жизни), воспроизводившая картины природы и жизнь горожан. Этот стиль основал примерно в середине XVII в. художник **Иваса Матабэй** (1578–1650), кисти которого принадлежит множество картин из народной жизни. С творчеством его ученика **Хисикава Моронобу** (1618–1694) связано распространение во второй половине XVII в. гравюры «укиеэ», сначала черной, затем двухцветной, заложившей основу для развития красочных парчовых картин. Большим мастером стиля «укиеэ» считается художник **Тории Киенобу** (1664–1729), основатель «школы Тории», большой мастер лаковой живописи смешанных цветов («урусие») и создатель уникального стиля театральных афиш и плакатов.

Первые многоцветные гравюры приписывают **Судзуки Харунобу** (1725–1770), который использовал мягкие полутона, условную окрашенность предметов как главное средство передачи эмоционального смысла своих образов. Его привлекала не просто фиксация бытовых сцен, но их возвышенная поэтизация. Его главные мотивы – лирические сцены, повествующие не о действиях, а о чувствах – нежности, любви, грусти. Харунобу был первым поэтом в японской гравюре, за которым последовала целая плеяда художников и среди них наиболее прославленные – Киенага и Утамаро.

Главные герои **Тории Киенага** (1752–1815) – это женщины из «веселых кварталов», нежные и грациозные, то занятые своим туалетом, то созерцающие пейзаж, то тихо беседующие («Ночная сцена в Синагава»). Их образная характеристика дается художником с помощью медленных и плавных ритмов линий, торжественных сочетаний глубоких темных тонов. Вытянутые фигуры обычно располагаются группами на фоне далекого пейзажа с низким горизонтом, что создает впечатление устойчивости и спокойного величия.

Имя **Китагава Утамаро** (1753–1806) появилось среди японских граверов в период подъема этого искусства и скоро стало в один ряд с самыми прославленными именами. «Искусство Утамаро – это искусство сердца. Что волнует его сердце, то воспроизводит его кисть», – сказал о молодом художнике его учитель. Лиризм, воплощение не просто определенного чувства, но его самых тонких оттенков стало характерной чертой творчества этого художника, создавшего в 90-е годы XVIII века свои прославленные серии гравюр – «Соревнование в верности», «Дни и часы девушки», «Избранные песни любви» и др.

Тот условный жанр портрета в японской гравюре, которому был отчасти привержен Утамаро, получил совершенно особое выражение в творчестве **Тесюсая Сяраку** (работал в 1794–1795 гг.). Его гравюры очень резко отличаются от работ его предшественников и современников индивидуальностью манеры, выбором сюжетного мотива и способом его воплощения. В них нет и тени лирической созерцательности и мягкости. Напротив, образы Сяраку – в основном крупные, подчеркнуто характерные лица актеров театра «Кабуки» – отмечены бурными страстями, экспрессией черт, искаженных гневом, страхом, жестокостью. У художника не было продолжателей, и его краткая деятельность осталась одним из самых ярких и неповторимых эпизодов в истории японской гравюры.

Подлинного синтеза все ее черты и возможности достигли в творчестве крупнейшего японского художника **Кацусика Хокусая** (1760–1849), искусству которого свойственна невиданная не только в гравюре, но и вообще в японском искусстве полнота охвата жизни, широкий интерес ко всем ее проявлениям, от мимолетной уличной сценки до величия природных стихий.

Гравюра была главной сферой его творческих интересов, но не единственной. Он был также живописцем, поэтом, писателем, постоянно интересовался научными достижениями своего времени, был неутомимым путешественником. Будучи семидесятилетним старцем, Хокусай создал свою самую знаменитую серию «36 видов Фудзи», а вслед за ней серии «Мосты», «Большие цветы», «Путешествие по водопадам страны», альбом «100 видов Фудзи» – работы, которые позволяют поставить его в один ряд с самыми выдающимися художниками мирового искусства.

Хокусай возродил пейзажный жанр, переживший пору великого расцвета в эпоху Сэссю. Но у Хокусая впервые в японском искусстве пейзаж предстал как живой облик родины, а не отвлеченная формула мироздания, воспринятая средневековыми мастерами у китайских живописцев. Младшему современнику Хокусая – пейзажисту **Андо Хиросигэ** (1797–1858) удалось развить эти идеи в сторону более лирического и камерного переживания природы. Он воспринимал ее и передавал в своих гравюрах в еще большей определенности места («Станция Камабара» из серии «53 станции Токайдо») и состояния («Вечерний дождь в Коидзуми» из серии «9 видов Канадзава»).

Необычайное разнообразие жизненных наблюдений из жизни городских низов наблюдается в рисунках **Ватанабэ Кадзан** (1793–1841).

Однако проза, цветные гравюры, кабуки – ничто не сумело занять положения, подобного тому, которое было у ноо или пейзажной живописи в китайском стиле. Это объясняется тем, что феодалы все еще проявляли интерес к настенным картинам, выполненным в старых традициях.

Репозиторий ВГУ

§ 5. ***5.1.*** Культура барокко в **Польше**, как и в других странах, теснейшим образом связана с Контрреформацией и Католической Реформой. Однако было бы ошибкой приравнять ее к культуре католической церкви, а всю польскую культурную историю XVII – первой половины XVIII в. рассматривать в связи с историей католицизма. Большой вклад в культуру Польши внес и протестантизм, а значительный сектор культуры вообще оставался вне существенных религиозных влияний[26].

На огромных просторах Речи Посполитой в XVII в. переплетались, взаимопроникая, влияния разных культур. На богатую и разнообразную культуру проживающих здесь народов воздействовали образцы зодчества, живописи, ремесла, одежды и увеселений с Запада и Востока. Все это в сочетании с национальными традициями в оригинальные формы польского, или **сарматского барокко.** Термином «сарматизм» определяются идеалы, ценности, стиль жизни и обычаи польской шляхты XVII в. Поляки верили, что их предками были древние сарматы, воинственное племя, населявшее в прошлом польские, русские и литовские территории. В наследие от сарматов им якобы достались республиканизм, гражданские ценности, идеалы и нормы поведения[27].

Культура барокко связана с определенным типом мироощущения, выразившимся и в литературе, и в искусстве, и в общественной мысли. Оно было построено на контрастах. Жизнелюбие сочеталось в нем с повышенным вниманием к теме смерти, радостные мотивы – со скорбными, обостренная религиозность – с разнузданным гедонизмом, смирение – с гордыней, насилие и грубость – с любовью к утонченным формам, восхваление героизма – с проповедью квиетизма.

Наиболее полное выражение эти черты мировоззрения барокко получили в польской **литературе,** представленной целым созвездием ярких имен. Среди писателей раннего Барокко наибольшую известность приобрел Николай Сеп-Шажинский, а в эпоху расцвета барочной литературы – католики Матвей Сарбевский, Самуэль Твардовский, Веспасиан Коховский и Ян Морштын, ариане Вацлав Потоцкий и Збигнев Морштын. Это имена писателей и поэтов только «первого ряда». За ними стояли многие другие. Литературное творчество, составление дневников и воспоминаний, компиляция компендиумов семейных преданий, обращение друг к другу с длинными посланиями – все это стало широко распространенным явлением в шляхетской среде. Из дневников этого времени особо следует выделить записки Яна Хризостома Пасека, заурядного польского шляхтича XVII в., наделенного незаурядным литературным дарованием, который прекрасно выразил характерные черты шляхетского менталитета[28].

Наряду с литературой особое место в культуре польского общества заняло **искусство.** Главное заключалось в том, что переменилось само отношение к искусству. Не только король, но и магнаты, и зажиточные шляхтичи, и горожане стремились привлечь в свои дома художников, скульпторов, архитекторов, труд которых стал очень высоко цениться. Возросла роль искусства в каждодневной жизни. В магнатских резиденциях и при королевском дворе устраивались театральные представления и музыкальные концерты. Для больших религиозных праздников специально писались стихи, создавались музыкальные композиции, декорации и росписи. Свадьбы и похороны включали в качестве непременного компонента пышные процессии, орации и исполнение сложных театрализованных ритуалов.

Новому стилю (барокко) в светском искусстве покравительствовал королевский двор. В годы правления Сигизмунда III Вазы был переустроен Королевский замок в Варшаве (1596 г.). Сам король поселился в Варшаве в 1611 г. Король любил искусство, коллекционировал картины и сам был золотых дел мастером. Его сын Владислав IV (1632–1648) покровительствовал театру, оперному и драматическому, при дворе ставились итальянские оперы и трагедии Шекспира. Владислав заказывал картины на исторические темы.

Ученые занятия становятся профессией, и польская **наука** эпохи барокко развивается в русле общеевропейских научных исканий. Она тяготеет к энциклопедизму. Примером ученого-энциклопедиста этого времени был Шимон Старовольский. Но можно назвать и ученых, работавших в отдельных областях научного знания, – например Коханского в механике, Брожека в математике. Традиционно большое место занимала связанная с теологией философия. Расцвет переживала историография.

Продолжало возрастать значение образования и просвещения в обществе. Церковные школы существовали практически в каждом приходе, а в городах, монастырях, при епископских кафедрах открывались школы повышенного уровня и семинарии для подготовки духовенства. Особенно большое значение в системе образования, как уже говорилось выше, приобрели иезуитские коллегии. В XVII в. количество иезуитских школ возросло втрое; в 1700 г. уже имелась 51 школа с 20 тыс. учащихся. Наряду с ними существовали и протестантские школы аналогичного уровня. Краковский университет по-прежнему оставался главным центром высшего образования, хотя и стал очень консервативным и потерял былой авторитет. Рядом с ним возникли коллегии, а в Вильне, в Замостье, во Львове – сходные с университетами академии. Протестантским центром высшего образования, привлекавшим многих поляков, был Кенигсберг в Восточной Пруссии. Антитринитарии (Польские братья) создали свою академию в Кракове, которая приобрела славу «Сарматских Афин». Большое значение, как и прежде, имело продолжение образования за границей[29].

Разумеется, **польская культура** этого времени оставалась сословно дифференцированной. Крестьянская жизнь текла в стороне от придворных празднеств в магнатских резиденциях. С другой стороны, философы-энциклопедисты были далеки от культуры «подлого сословия». Шляхта выработала свою особую **субкультуру сарматизма**. Кроме того, в течение XVII – первой половины XVIII в. польская культура не стояла на месте, а переживала периоды подъема и спада, не говоря уже о том, что Речь Посполитая включала представителей многих этносов и конфессий. Все это нужно иметь в виду, говоря о польской культуре эпохи барокко в целом.

На смену барокко в истории польской культуры пришло **Просвещение**[30]. Это была эпоха, выраставшая не столько на собственно польской почве, сколько привнесенная извне, поскольку во второй половине XVII – первой половине XVIII в. в культурном развитии Польша существенно отстала от Запада. Идеология и ценностные ориентиры Просвещения начинают проникать в Польшу при Августе III, но по-настоящему культура Просвещения укореняется здесь в годы правления Станислава Августа Понятовского. Новые веяния сталкиваются с традициями католического барокко и сарматизма. Современники аллегорически говорили о конфликте «усов и парика». За сарматскими «усами» стояли старые добрые традиции, за «париком» – западные

[26] См.: История южных и западных славян: в 2 т.: учебник / под ред. Г.Ф. Матвеева, З.С. Ненашевой. – М., 1998. – Т. 1.: Средние века и Новое время. – С. 236–237.
[27] См.: Нарысы гісторыі Польскай Дзяржавы і Народа. – Варшава, 2005. – С. 70–71.
[28] Там же. – С. 71; Всемирная история. – М., 1958. – С. 478.
[29] См.: Дыбковская А., Жарын М., Жарын Я. История Польши с древнейших времён до наших дней. – Варшава, 1995. – С. 139.
[30] См.: История южных и западных славян. – Т. 1. – С. 238–239.

влияния, и прежде всего французские, породившие в Польше своего рода галломанию, которой были недовольны ревнители старины.

Галломания выражалась в широком распространении французского языка, занимавшего место латинского; в переводе на польский французских книг; в волне французской моды; в частых путешествиях в Париж и переписке деятелей польской культуры с деятелями французского Просвещения, да и вообще в популярности всего французского. Конечно, это не значит, что менее интенсивными были связи Польши с Германией или Италией.

Под влиянием интенсивных связей с Западом в Польше стали распространяться идеи и настроения, характерные для **культуры Просвещения**. В 1724 г. в Варшаве открылся постоянный театр. Вместе с тем деятели польского Просвещения старались синтезировать западную культуру с польскими национальными традициями. Характерен пример Яна Потоцкого, который был воспитан за границей, свободно говорил по-французски, но в 1780-е гг. демонстративно отказался от французского платья и стал носить польский шляхетский кунтуш. Новую идеологию и связанное с ней культурное движение называют «просвещенным сарматизмом». Как пишут польские историки, в споре «усов и парика» «польские идеологи выбирали не первое, и не второе, а голову».

Вместе с новой идеологией распространялись и новые вкусы, и **новый уклад жизни**. На место пышной величавости в обращение приходит элегантность и светский лоск, танцы и игра в карты заменяют обильные возлияния за долгими обедами и игру в кости, высоко стала цениться способность вести остроумный галантный разговор, отношение к религии приобретает все более критический и даже насмешливый характер, в моду входит вольтерьянство с его антиклерикализмом, чай, кофе и шоколад приходят на смену старым польским напиткам, адюльтер и едва ли не открытые внебрачные связи начинают восприниматься в высшем обществе как нормальное явление. Конечно, все эти перемены затронули лишь верхние слои общества, но именно они образовывали общий вектор культурной перестройки. Духовная же культура большинства населения, особенно крестьянства, еще долгое время оставалась во власти прежних традиций.

Новые веяния давали о себе знать практически в каждой области культурной жизни[31]. Особенно заметны их плоды были в сфере **образования.** Здесь начиная уже с 1740-х гг. изменилась та модель образования, которая была внедрена в польскую культуру иезуитами в эпоху Контрреформации. Первыми, кто стал менять программы и методы обучения, были монахи-театинцы, вслед за ними – пиары, один из которых, Ст. Конарский, создал новую по типу школу – шляхетский корпус (Collegium Nobilium). В 1765 г. было открыто первое светское высшее учебное заведение – Рыцарская школа, готовившая офицеров для польской армии. К реформам приступили и иезуиты, но в 1772 г. их орден был распущен, имущество и школы переданы в распоряжение Комиссии народного просвещения, развернувшей реформу образования на всех уровнях. Прежде всего это коснулось Краковского и Виленского университетов. В них было ограничено преподавание теологии, место латинского языка в обучении занял польский, расширились кафедры точных и естественных наук. Второй уровень в системе образования был представлен отныне 74 средними школами. В них вводилась новая программа обучения, отменялось изучение теологии, сокращался курс латыни, зато появилось преподавание истории, географии и иностранных языков. Приходские школы оставались в ведении церкви, но для них начали издаваться специальные учебники.

Эпоха Станислава Августа Понятовского была слишком коротка, чтобы предпринятые реформы успели принести конкретные результаты в масштабе всего государства. Однако повышение уровня грамотности и образованности городского населения стало очевидно еще до конца XVIII столетия.

Вместе с реформами в области образования большого прогресса достигло развитие **науки**. Появились первые научные периодические издания (например, «Новые экономические и ученые ведомости, или Собрание вещей, для счастья человеческой жизни необходимых», «Собрание разного рода сведений из области свободных наук, философии, естественного права, истории и моральной политики») и научные общества. Крупными учеными стали братья Ян и Енджей Снядецкие (первый – в астрономии, математике, географии; второй – в химии, биологии и медицине). В философии особенно большая роль принадлежала Гуго Коллонтаю и Станиславу Сташицу. Они же были выдающимися польскими публицистами своей эпохи. Адам Нарушевич создал монументальную «Историю польского народа», заложив основы современной научной историографии Польши.

Польская **литература** переживала быстрый подъем и обновлялась. Широкое распространение получили комедийные и сатирические жанры, на этом поприще особенно прославились Игнаций Красицкий и Франтишек Богомолец. Станислав Трембецкий и Каэтан Венгерский открыли новую эпоху в истории польской поэзии. Войцех Богуславский основал польский оперный театр и поставил первую польскую оперу «Осчастливленная нищета». Труппа Богуславского получила название «Национальный театр». В 1790-е гг. были написаны первые полонезы Михаила Огинского. Таким образом, складывалась польская национальная музыкальная школа.

В **живописи**, **скульптуре** и **архитектуре** ведущую роль играли французские и итальянские мастера, но в конце XVIII в. заявили о себе и яркие польские имена. Француз Норблин оставил ряд очень выразительных и точных зарисовок варшавской жизни начала 1790-х гг. и времени национального восстания 1794 г.

В целом польская культура второй половины XVIII в. развивалась в общеевропейском русле и ритме и, несомненно, переживала подъем.

5.2. **В чешской культуре** побелогорского периода можно выделить два слоя. Первый представлен народной песней, устной и письменной чешской словесностью, народным театром. Формы его примитивны, в нем нет произведений непреходящего значения. Второй слой – наднациональный, создававшийся интеллектуальной и художественной элитой всех входивших в государство народов. Такая культура обладает определенной идеологической направленностью, официальным характером и способностью воздействия на культуру народную. Именно наднациональная культура создала в чешских землях ценности общечеловеческого значения. Это храмы и дворцы, мосты и гидротехнические сооружения, парковая культура, живопись, планировка городов и методы их застройки и т.д. Образовательная функция этой культуры сохраняется до нашего времени, идеологическая же отошла на задний план.

Развивавшаяся официальная культура не может считаться чешской. Чешский язык не использовался ни в литературном творчестве, ни в науке, где преобладал латинский; люди искусства редко были представлены лицами чешской национальности, в основном это выходцы из многих стран Европы; чешская же интеллигенция эмигрировала или была истреблена. Эта культура отличалась острой идеологической направленностью, однобоко служа интересам Контрреформации. Церковь отрицательно относилась к успехам экспериментальных наук, тормозила развитие свободной мысли. Однако в области изобразительного искусства, где господствовал стиль барокко, создаются настоящие шедевры.

[31] Там же. – С. 239–241.

Репозиторий БГУ

В побелогорский период основным типом **средней школы** в Чехии стали иезуитские гимназии, хорошо организованные и материально обеспеченные. Были школы и других орденов, например пиаристов. Иезуиты овладели также Пражским и Оломоуцким университетами. В 1654 г. Пражский университет, официально объединенный с Клементинской коллегией иезуитов, стал именоваться Карло-Фердинандовым[32]. Профессорами философского и теологического факультетов были только иезуиты. Духу контрреформационного католицизма подчинялись также юридический и медицинский факультеты. Господствовала схоластика, уровень преподавания естественных наук был значительно ниже, чем в Европе.

В послевоенной Чехии важнейшую идеологическую функцию выполняла **историография**, главной фигурой в которой был ***Богуслав Бальбин*** (1621–1688), глубоко изучивший сокровищницу документов по истории Чехии. Католик и иезуит, он считал рекатолизацию Чехии благотворной, но осуждал политику монархии в отношении Чехии. В сочинении «Извлечения из чешской истории» он выступает прежде всего как патриот. Особенно четко эта ориентированность Бальбина прослеживается в его труде «Защита языка славянского, преимущественно чешского», изданном лишь в 1775 г. Бальбин скорбит о переживающем упадок Чешском королевстве, о чешском языке. Изучив библиотеки и архивы, этот автор разработал план создания энциклопедии Чехии в 30-ти томах под названием «Различные исторические сведения о Чешском королевстве». При жизни Бальбина вышло 10 книг «Энциклопедии», в конце XVIII в. – еще две. Эрудиция Бальбина и его собирательская деятельность, знакомство с новейшими методами обработки источников ставят этого ученого XVII в. в ряд предшественников критической историографии периода Просвещения и национального Возрождения.

Еще одним историком XVII в., оставившим значительный след в науке, является ***Томаш Пешина из Чехорода*** (1629–1680). Бюргер по происхождению, он быстро стал пражским каноником и деканом капитула Св. Вита в Праге. Сочинение о чешской истории Пешина решил составить на чешском языке, чтобы с ним могли ознакомиться все соотечественники. На чешском же языке он написал краткую историю Моравии (1663), а на латинском издал сочинение о военной и политической истории Моравии (1677). Наиболее известен труд Пешина с призывом к христианам объединиться против турецкой опасности. Следует иметь в виду, что представители чешской эпохи барокковой историографии были тесно связаны с контрреформационным католицизмом и отличались социальной консервативностью. Но их патриотизм, стремление собрать как можно больше свидетельств по отечественной истории повлиял на убеждения последующих поколений.

Архитектура также выражала устремления Контрреформации, как и во всех других областях искусства в ней тоже господствовал стиль барокко: монументальность храмов, сложный план сооружений, богатое украшение алтарей, множество скульптур и золота, настенная роспись. Строительство осуществлялось мастерами из разных стран. Некоторые иностранные архитекторы использовали местные чешские традиции, переосмысливая иноземные образцы. Криштоф Динценгофер (ум. 1722), архитектор баварского происхождения, создал «чешское барокко», построив несколько костелов, в том числе и ныне существующий храм Св. Микулаша в Праге[33].

Вершиной барокковой архитектуры в Чехии является творчество Килиана Игнаца Динценгофера, сына Криштофа (1689–1751), строителя костелов в Праге, Карловых Варах и других местах. Выдающимся скульптором того же периода был Матиаш Бернард Браун (1684–1738), по происхождению тиролец. Его экзальтированные фигуры, демонстрирующие игру света и тени, и ныне производят сильнейшее впечатление на зрителей. И в настоящее время в Праге можно видеть скульптуру Св. Луитгарды, установленную Брауном в 1705 г. Не менее, чем Браун, известен Фердинанд Максимилиан Брокофф (1688–1731), украсивший в 1714 г. своей скульптурой Франца Ксаверского Карлов мост в Праге, автор и ряда других известных произведений.

В области живописи выдающимся мастером был Карел Шкрета-Шотновский (1610–1674), творчество которого делится на духовное и светское. Он создал многочисленные алтарные композиции и картины на библейские сюжеты, выполненные по заказам иезуитов, протекцией которых художник пользовался до конца своей жизни. Светская живопись Шкреты – почти исключительно портреты, отличающиеся большой реалистичностью.

Своего расцвета барокковая живопись достигла в творчестве Петра Яна Брандла (1668–1735), писавшего жанровые сцены и композиции на мифологические темы. Наиболее известны его портреты и алтарные образы (например, «Апостол Павел»). Известнейшим портретистом в Центральной Европе в начале XVIII в. был Ян Купецкий (1667–1740), сумевший переосмыслить элементы зарубежной живописи и создать портреты художественной значимости международного уровня, хранящиеся ныне в галереях Праги[34].

В 60-е гг. XVIII в. в Габсбургской монархии и в Чехии прошел интенсивный процесс становления **науки Нового времени**, расширявшей свои познавательные возможности и иногда приобретавшей новую идеологическую функцию. Отдельные ученые, ранее изолированные в своей деятельности, стали объединяться в Ученые общества. Так, в 1746 г. в Оломоуце возникло «Общество Неизвестных ученых», которое с 1753 по 1761 г. собиралось в Праге под председательством И. Штеплинга, обсуждая различные научные проблемы. В 1771–1772 гг. в Праге выходил еженедельник «Пражские ученые известия» на немецком языке, издававшийся Игнацием Антонимом Борном (1742–1791)[35]. Наука вступала в борьбу с отжившим феодальным обществом.

После запрета иезуитского ордена в интеллектуальном развитии чешских земель наметилось несколько направлений. По инициативе И.А. Борна возникло «Частное общество в Чехии для развития математики, естественных наук и отечественной истории». В 1775 г. оно стало издавать «Рассуждения» на немецком языке. С 1784 г. «Частное общество» превратилось в «Чешское общество наук», которое с 1790 г. получило название «Королевское чешское общество наук» и просуществовало вплоть до 1952 г., когда слилось с Чешской академией наук и искусств, основанной в 1890 г. Ученые общества создавались в Чехии в тяжелой борьбе с защитниками феодальной идеологии, что способствовало возникновению союза между представителями естественных и общественных наук, понимавшими, что силы, тормозящие развитие одной группы научных дисциплин, наносят вред и другой группе.

«Чешское общество наук» – прогрессивный элемент в общественной структуре Чехии конца XVIII в. В него принимались лица, имевшие научные заслуги независимо от социального происхождения. Общество придерживалось принципа свободного познания и использования объективных законов природы и социального развития в интересах прогресса.

Новым подходом к национальному прошлому, представлявшемуся Контрреформацией в искаженном виде, стремлением создать основы чешского литературного языка наука повышала национальное и политическое сознание чехов, включая народ в борьбу за новый общественный порядок. Основной задачей в области

[32] См.: Там же. – С. 327.
[33] Там же. – С. 329–330.
[34] Там же. – С. 340.
[35] Там же. – С. 344.

общественных наук было достижение уровня западноевропейских стран. В гуманитарных науках интерес к светской истории чешской государственности перерастал в интерес к образованности, к развитию чешского языка и исследованию прошлого чешской письменности.

В области гуманитарных наук в Чехии выделялось несколько ярких личностей. Одной из них был ***Гелазий Добнер*** (1719–1790), немец, член ордена пиаристов, историк-самоучка. Сын ремесленника, Добнер закончил латинскую иезуитскую школу и вступил в католический монашеский орден пиаристов, основанный в 1607 г. Среди обетов, принимавшихся его членами, было и безвозмездное обучение юношества. С 1752 г. Добнер работал в Пражской пиаристской гимназии и изучал историю. Он обратил внимание на расхождения в изложении фактов чешской истории в сочинениях католических и некатолических авторов. Это наводило на мысль о необходимости сравнительного изучения источников. Первым трудом Добнера по истории был разбор «Святовацлавской легенды так называемого Христиана», но главным стал его шеститомный перевод «Хроники Чешской» Вацлава Гайка из Либочан с чешского на латинский. На основании многих изысканий Добнер снабдил хронику Гайка критическими комментариями. Сочинение Гайка, вышедшее в свет в 1541 г., в течение двух столетий влияло на чешскую историографию, а критика хроники могла способствовать опровержению контрреформационной концепции чешской истории. Первый том добнеровского перевода вышел в 1761 г. Добнер доказал историческую несостоятельность сведений по древнейшей истории чехов, чему был посвящен этот том, и, по существу, вычеркнул сочинение Гайка из числа надежных источников. Добнер стал в Чехии зачинателем нового подхода к историческому исследованию, представителем новой методики, зародившейся в эпоху Просвещения. От Добнера берет свое начало концепция чешской древней истории как общества демократичного, без панов и подданных. В развитии чешской историографии его творчество означало решительный поворот от контрреформационной концепции к новому этапу изучения чешской истории.

Значительный вклад в выработку критического отношения к феодальной идеологии был внесен ***Франтишком Мартином Пелцлом*** (1734–1801). Сын ремесленника, он закончил пиаристскую гимназию в г. Рыхнове и стал учеником высшего философского класса пиаристской гимназии в Праге. В научную жизнь Пелцл самостоятельно вступил в 1774 г. сочинением «Краткая история чехов». В 80-х гг. появились его биографии: «Император Карл IV, король чехов» и «История жизни римского и чешского короля Вацлава». В этих сочинениях выдвигалась новая концепция чешской истории, в частности гуситского движения. При этом оценка гусизма Пелцлом постепенно развивалась. Если в 1774 г. он упоминает о Гусе лишь как об одном из чешских «ученых мужей», то в 1779 г. уже характеризует его как реформатора и бесстрашного героя, не отступающего от своих убеждений даже под страхом смерти. Пелцл критикует также позиции церкви гуситской эпохи. Впрочем, гуситскую революцию он решительно осуждает как проявление фанатизма и бунтарства, приведшие в упадок благосостояние страны и общественный порядок[36].

Подобная точка зрения разделялась и другими историками Просвещения, которые отрицательно относились к Французской революции, крестьянскому восстанию 1775 г. и другим неординарным событиям такого рода. Наиболее значительной личностью в чешской науке периода правления Иосифа II являлся, бесспорно, молодой тогда ***Йозеф Добровский*** (1753–1829)[37]. Он действовал в течение двух важнейших периодов истории чешской культуры и идеологии – Просвещения и романтизма.

Добровский родился в Венгрии, но еще в младенчестве был увезен в Чехию. Отец его – чех, мать, вероятно, немка. Родным языком будущего ученого был немецкий, а чешскому он научился в гимназии города Немецки-Брод, куда поступил в 1762 г. Окончив гимназию высшей ступени, которой руководили иезуиты в Йиндржихувом Градце, он изучал в Пражском университете философию и теологию, а после его окончания стал домашним учителем в доме графа Ф. Ностица. В 1786 г. Добровский принял сан священника и стал вице-ректором, а позднее и ректором Генеральной семинарии в Оломоуце. В 1790 г. после смерти Иосифа II и упразднения генеральных семинарий, он переехал в Прагу к Ностицам, где занимался научной работой, был активным членом «Королевского чешского общества наук», его секретарем и позднее председателем. В 1778 г. Добровский издал на латинском языке сочинение «Пражский фрагмент Святого Евангелия от Марка – ложный автограф», вступив тем самым на путь критического изучения библейских текстов. Вскоре он перешел к изучению истории древней чешской национальной культуры. Многочисленные мелкие работы Добровского этих лет выделяются скрупулезной филологической критикой текста источников и тщательностью историографического микроанализа. Он исследовал те периоды развития чешской культуры, когда наиболее ярко проявляла себя литература на чешском языке, и доказал, что своего наивысшего развития чешская культура достигла в период гуситского движения. Это свидетельствовало об отходе от контрреформационных оценок и пролагало путь к новой концепции чешской истории, сформулированной позднее в творчестве Ф. Палацкого. Добровский подверг сомнению полезность и целесообразность установления о безбрачии католического клира, подорвал веру в святость Яна Непомуцкого, составлявшую один из важнейших тезисов католической историографии. Уже в период Просвещения проявилось чешское национальное самосознание Добровского. Вершиной его патриотических выступлений была речь на торжественном заседании «Чешского общества наук» «О преданности славянских народов австрийскому правящему дому», произнесенная 25 сентября 1791 г. при посещении Общества императором Леопольдом II. Добровский подчеркивал, что из 21 млн человек населения империи 11 млн составляют славяне, и это следовало бы учитывать во всей политике государства.

В 1792 г. Добровский посетил Россию. В Петербург он прибыл 17 августа. Работая в Академии наук, ученый уделил много внимания рукописным сводам. Затем он переехал в Москву, где пробыл до 7 января 1793 г., исследуя в библиотеках памятники древней славянской письменности. Выработанный Добровским критический метод подхода к историческим источникам позволил ему стать основателем научного направления в исследовании славянских языков и литератур, т.е. славянской филологии как науки.

5.3. В изнуренной войнами и междоусобицами **Словакии** XVII и особенно XVIII в. усиливается влияние католической церкви. Утверждению католицизма противодействовали широко распространенное в XVII в. у словаков лютеранства и противостояние всей политике Габсбургов венгерского магнатства, с оружием в руках отстаивавшего свои привилегии. Борьба за вероисповедание оказывала огромное влияние на культурную жизнь в Словакии. Бесспорным успехом политики Контрреформации стало открытие в 1636 г. иезуитского университета в Трнаве, просуществовавшего около полутора веков.

Контрреформация перешла в наступление в конце XVII в., что особенно отразилось на **барочном искусстве**. Господство монументального стиля, пышность интерьеров характерны как для культовых построек, так и для дворцовых комплексов и замков, застройки богатых городских кварталов. Большим разнообразием

[36] См.: Там же. – С. 344–345.
[37] Там же. – С. 346.

отличается **искусство** XVII–XVIII вв. Особенностью его развития в Словакии является то, что значительная часть работ – это произведения анонимных живописцев, резчиков по дереву и скульпторов. Их произведения возникли как реакция на различные художественные веяния, проникавшие на территорию Словакии. В портретной живописи, оформлении алтарей, изделиях мастеров золотых дел, весьма популярном жанре того времени – эпитафиях происходит синтез новых идей с местными традициями, наблюдается слияние разных эстетических тенденций в рамках одного направления. Новые имена появляются среди литераторов, писавших на чешском языке и на латыни.

Широкую известность имело творчество ученого, деятеля словацкой и венгерской культуры ***Матея Бела*** (1684–1749)[38]. Получив образование в Галле, Бел стал священником. Сначала он был директором евангелической школы в Банска-Бистрице, а затем с 1714 г. – ректором лицея в Братиславе. Бел, писавший на латинском, венгерском, немецком и чешском языках, был признан не только в Венгерском королевстве, но и в Европе. Он являлся членом Лондонской, Берлинской, Санкт-Петербургской академий, некоторых других научных обществ. В своем главном труде «Исторические и географические сведения о современной Венгрии», вышедшем в 1735–1742 гг. в четырех томах, ученый предпринял попытку критического анализа источников. Он рассматривал словаков как потомков славян, населявших Великую Моравию. Утверждение этого словацкого патриота об автохтонности словаков, так же, как и высокая оценка им литературных качеств словацкого языка, сыграли заметную роль в становлении словацкого национального самосознания.

Для восприятия идей Просвещения в Словакии немало сделал ***Адам Франтишек Коллар*** (1718–1783). Будучи директором придворной библиотеки в Вене, советником Марии Терезии, он участвовал в проведении и разработке школьной реформы, включавшей в программу изучение родного языка и истории. Издатель научно-популярного журнала, сочинений гуманистов, автор книги «О начале и постоянном использовании законодательной власти» (1764), Коллар приобрел широкую известность тем, что выступил против освобождения от налогов церкви и дворянства. Вся его деятельность способствовала формированию словацкой патриотической традиции.

Призыв Коллара и его современников любить родной язык, быть патриотом своего Отечества был услышан новым поколением. В конце XVIII в. наблюдается подъем национальной культуры, подготовленный йозефинскими реформами. Упразднение ордена иезуитов (1773) и вытеснение их из сферы контроля над культурными процессами, школьная реформа, ориентированная на создание системы всеобщего начального обучения во всей монархии Габсбургов, реформа университетов и другие мероприятия создают условия для развития культуры эпохи национального Возрождения.

5.4. С появлением **болгарского национального государства** началось становление системы **образования**[39]. В соответствии с Тырновской конституцией в 1879 г. в Болгарии было введено всеобщее начальное образование. Средние учебные заведения создавались по типу российских – в форме классических и реальных гимназий. Законом о народном образовании 1891 г. предусматривалось увеличение срока обязательного начального обучения до шести лет, усиление централизации и контроля над содержанием учебного процесса, углубление работы по гражданскому и гуманитарному воспитанию школьников и т.д. Согласно данному закону на государство возлагалось обязательство по компенсированию 2/3 платы учителям, сдавшим квалификационный экзамен. Последнее положение, однако, вызвало недовольство среди большинства учителей, для которых квалификационный экзамен явился труднопреодолимым барьером. В связи с этим в конце 1894 г. в закон о народном образовании были внесены соответствующие поправки.

В 1888 г. были открыты Высшие педагогические курсы при Софийской государственной классической гимназии, преобразованные в 1889 г. в Высшую школу, в 1905 г. – Софийский университет им. Кл. Охридского.

Во второй половине 80-х гг. XIX в. правительство С. Стамболова выдвинуло задачу развития **болгарского национального самосознания**. В связи с этим оно обратило внимание на развитие гуманитарных наук, литературы и искусства. Функции государства были расширены за счет включения в них меценатства. Так, в 1888 г. для «книжных и научных предприятий» было выделено 60 тыс. левов, в 1889 г., несмотря на возражения многих депутатов парламента, на развитие театрального дела – 10 тыс. левов, а в 1893 г. – уже 30 тыс. Такую политику продолжил кабинет К. Стоилова. Осознавая важность гражданского и патриотического воспитания, правительство в 1895 г. приняло решение об издании специальной серии книг «Болгарское отечество».

К концу 90-х гг. XIX в. в болгарском языке установилась единая орфография. Значительно расширился его словарный состав.

В 80–90-х гг. XIX в. происходит становление **болгарского искусства.** В 1883 г. по инициативе И. Вазова и К. Величкова была создана первая профессиональная театральная труппа. В ее репертуар входили исторические драмы И. Вазова, комедии Мольера и др. В 1895 г. при активном участии К. Величкова, который был не только писателем, но и художником, открылась Государственная школа живописи. В 90-х гг. при столичной театральной труппе начало функционировать оперное отделение.

Формировавшееся болгарское искусство являлось в основном эклектичным по своему характеру. Что же касается его содержательной стороны, то с 90-х гг. XIX в. оно все более оказывается под влиянием национальной идеи.

5.5. Народы **Сербии, Воеводины, Черногории, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины** в XIX – начале XX в. объединяли не только этническая и языковая близость, но и общие задачи развития культуры[40]. Ими являлись: изучение национального языка и оформление литературного языка; модернизация образования, создание национальных научных учреждений, средних высших учебных заведений с преподаванием на национальном языке; становление светской национальной художественной культуры – литературы, изобразительного искусства, музыки, театра; изменение обыденной культуры в сторону европеизации и урбанизации. Поэтому в первой половине XIX в. сотрудничество ученых и политиков этих народов было очень плодотворным. Время это характеризуется взаимным влиянием и совместными культурными акциями. Трудно разделить по «национальным квартирам» взаимосвязанный процесс поиска путей оформления литературных языков, реализации идеи о возможности принятия общего литературного югославянского языка и т.д. Однако уже во второй половине XIX в. национальные устремления сербов, хорватов, словенцев дифференцировались, что повлияло и на их культурную жизнь. Разница в политическом положении различных народов также сказывалась на специфике культурных процессов. Культурная жизнь южных славян монархии Габсбургов была неразделима с борьбой за национальное самоопределение, национальную интеграцию, с сопротивлением

[38] Там же. – С. 357.
[39] См.: Там же. – С. 411–412.
[40] См.: Там же. – С. 504–518.

Репозиторий БГУ

процессам германизации и мадьяризации. Вассальные княжества, а после 1878 г. независимые государства Сербия и Черногория решали совсем другие задачи и в других политических условиях. Развитие их культуры было частью государственно-политической программы.

Сербы, хорваты, словенцы в начале XIX в. оказались разделенными как административно, так и в языковом и культурном отношениях. Сербы и хорваты проживали в двух империях и говорили на нескольких диалектах, словенцы жили в разных районах Австрийской империи и также различались диалектами. Именно поэтому кодификация национальных языков была особенно актуальной, язык стал стержнем в процессах национальной интеграции, важнейшим средством пропаганды национальных идей.

Чрезвычайно популярна среди деятелей славянского национального Возрождения была идея универсального общеславянского языка. Предлагался или русский язык, или синтез основных славянских языков. У сербов, черногорцев, хорватов и словенцев эта идея трансформировалась в идею создания общего югославянского языка. Особенно широкое распространение она получила среди словенских просветителей (Станко Враз, Матия Маяр).

Наряду с этой тенденцией укреплялась уверенность в необходимости разработки чисто национальных языков – сербского, хорватского, словенского. По этому поводу развернулись так называемые «алфавитные войны», или языковые реформы. Какой принять алфавит: латинский, кириллический? Или изобретать свой собственный, более отвечающий фонетическим особенностям каждого языка.

В 1808 г. известный словенский славист ***Ерней Копитар*** опубликовал первую словенскую грамматику, призванную унифицировать словенские диалекты в один литературный язык. Его последователи пытались ввести и новый алфавит смесь латинских и кириллических букв, чему решительно воспротивилась большая часть словенских филологов, считавших это отступлением от уже существующих языковых традиций. В результате в 30–40-е гг. победила группа словесников во главе с выдающимся поэтом Ф. Прешерном, взявшая за основу латиницу Л. Гая.

У сербов задачу реформирования литературного языка взялся решить ***Вук Караджич.*** Он стремился сделать язык доступным народу.

В 1814–1818 гг. он издал первую сербскую грамматику и словарь. Караджич разработал сербский литературный язык на базе герцеговинского диалекта, основываясь на сравнении и сопоставлении сербских говоров. Его принцип в грамматике – «пиши, как говоришь, а читай, как написано» – существенно упростил процесс овладения грамотой для широких масс. В основу сербского алфавита он положил кириллическое письмо, несколько его видоизменив с тем, чтобы каждому звуку соответствовала буква. У него были и серьезные противники, считавшие, что отход от славяно-сербского языка свидетельствует об отходе от православных традиций, но победа осталась за Караджичем.

Реформированный Караджичем язык хотя и не сразу, но все же был признан и в Сербском княжестве, где с 60-х гг. XIX в. стал основой для развития образования и литературы. Это новое правописание использовалось сербами в Воеводине, Боснии и Герцеговине, а также и черногорцами. На нем основан и современный литературный сербский язык.

В Хорватии, где существовало семь различных правописаний, за реформу языка взялись иллиры. ***Людевит Гай*** в 1830 г. выпустил «Краткую основу хорватско-славонского правописания», где за основу взял штокавский диалект, близкий к сербскому. Алфавит он создал на основе латиницы и ввел туда чешские надстрочные знаки.

Идея югославизма, охватившая хорватских, словенских и сербских деятелей Возрождения в 40–50-е гг. XIX в., диктовала необходимость и языкового объединения. С этой целью в 1850 г. сербские и хорватские ученые подписали «Литературный договор» об общем литературном сербско-хорватском языке, различающемся только написанием – латиница и кириллица. Но в дальнейшем разница в понимании национальных задач и политическое соперничество хорватских и сербских политических кругов привели к критике самой возможности существования этого единого языка. В последующие десятилетия спор о языке был одной из составляющих национальных конфликтов сербов и хорватов.

Специфика становления и развития **сербской культуры** заключается в том, что ее центром до середины XIX в. являлась Австрийская империя, а точнее Южная Венгрия, территория Воеводины. Именно здесь были сосредоточены культурно-просветительные учреждения сербов. Во второй половине XIX в. центром развития сербской науки и культуры становится Сербское княжество, этот процесс активизируется после получения Сербией независимости в 1878 г.

Уже в период Первого сербского восстания (1804–1813) в Белградском пашалыке – ядре будущего сербского государства – были созданы первые органы просвещения и культуры. Это прежде всего первая на территории Османской империи сербская гимназия – Высшая школа в Белграде (1808–1813) и министерство просвещения в составе правительства Карагеоргия – Правительствующем совете. Инициатива создания этих двух институтов образования и культуры принадлежала прибывшему в Сербию выдающемуся сербскому просветителю ***Досифею Обрадовичу*** (1739–1811). Крестьянский мальчик Дмитрий Обрадович родом из Баната обучился грамоте в монастыре Хопово в Воеводине, где был послушником, а затем и монахом. Он принял постриг под именем Досифея, но неукротимая жажда знаний заставила его бежать из монастыря и искать возможности получить светское образование. Обрадович слушал лекции во многих европейских университетах, проникся идеями рационализма и Просвещения, сам написал ряд антиклерикальных работ, восхваляющих силу человеческого разума. Узнав о начале сербского восстания, он прибыл в Белград, где и основал гимназию. Досифей Обрадович – основоположник не только светского образования в Сербии, но один из основателей сербской исторической и философской школы. Считается, что его автобиографическое сочинение «Жизнь и приключения Дмитрия Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем» положило начало сербской светской литературе периода национального Возрождения.

Учеником и последователем дела Обрадовича стал историк, филолог, фольклорист и писатель ***Вук Караджич*** (1787–1864). Сын крестьян-переселенцев из Герцеговины в Западную Сербию, Караджич с детства стремился к знаниям. Рано овладев грамотой, он в ходе Первого сербского восстания служил писарем в штабе повстанцев и был секретарем Правительствующего совета. Вука Караджича называют гениальным самоучкой, ибо он всего два года (1805–1807) учился в гимназии в г. Сремские-Карловцы, а затем всю жизнь занимался самообразованием. Он стал первым историографом событий сербских восстаний начала века, автором литературных портретов своих современников – Карагеоргия, Милоша Обреновича и других сербских воевод. Его исторические сочинения основаны как на блестящем знании источников, так и на личных впечатлениях. Деятельность Караджича по собиранию и публикации сербского эпоса, исторические труды и лингвистическая работа получили высокую оценку современных ему ученых в Европе и России и принесли все-

Репозиторий БГУ

мирную известность. Большая часть его жизни прошла в Австрийской империи, где он тесно сотрудничал с известными чешскими, словацкими, хорватскими славистами. Караджич был награжден стипендией и орденами русского правительства, поддерживал связи с русскими учеными. Его произведения уже в 20-е гг. XIX в. были переведены на русский язык и послужили материалом для ряда стихотворений цикла А.С. Пушкина «Песни западных славян».

В Сербском княжестве первая типография появилась в 1831 г. Это была Княжеская сербская типография в Белграде. Почти одновременно с ее основанием были приняты и правила цензуры печатного слова.

В 1838 г. в г. Крагуевце было основано первое высшее учебное заведение в Сербии – Лицей. В 1841 г. он был переведен в Белград, а в 1863 г. преобразован в Высшую школу, которая в свою очередь стала основой Белградского университета, открытого в 1905 г. Высшая школа готовила к государственной службе десятки молодых людей ежегодно, но потребность в образованных людях была значительно выше. Уже с 1839 г. правительство отправляло сербскую молодежь для обучения за границей за государственный счет. В западноевропейских университетах из них готовили специалистов, необходимых государству, – юристов, инженеров, агрономов, офицеров. Для получения высшего духовного образования студенты направлялись в семинарии и духовные академии России. Вместе с тем открывались и новые учебные заведения в самой Сербии: в 1842 г. – Военное училище, 1848 г. – Агрономическая школа. Так были заложены основы для создания национальной интеллигенции Сербии.

Система образования складывалась на протяжении всего XIX в. и прежде всего была направлена на распространение начального образования. К началу XX в. в Королевстве Сербия насчитывалось около 1000 начальных школ, в которых обучалось свыше 100 тыс. учеников. Оформление первых национальных институтов сербской науки начинается с создания в 1842 г. Общества сербской словесности. В 1848 г. были открыты Национальная библиотека и Народный музей. В это же время появляются первые научно-популярные сочинения по агротехнике, знакомящие сербских крестьян с достижениями сельскохозяйственного производства западноевропейских стран.

В 60–70-е гг. XIX в. можно говорить о становлении профессиональной **сербской науки**. Она развивается поначалу в области гуманитарных исследований – истории, филологии, философии. Здесь выделяются имена сербских историков Илариона Руварaца (1832–1905), Стояна Новаковича (1828–1915), занимавшихся изучением национальной истории.

Сербская Академия наук была открыта в 1886 г. и способствовала подготовке ученых в разных областях знаний. К началу XX в. в Королевстве Сербия наряду с гуманитарными появились оригинальные фундаментальные исследования в области естествознания и техники. В области географии, социальной психологии, этнографии успешно трудился талантливый ученый Йован Цвиич (1865–1927). Труды математика Михаила Петровича (1868–1943) и астронома Милутина Миланковича (1879–1927) получили европейскую известность.

Сербская литература XIX в. глубоко национальна. Она выполняла задачи не только культурно-просветительные, но и нравственно-воспитательные и национально-политические, способствовала росту национального самосознания, воспитывала патриотические чувства. Литература для XIX в. – самый массовый и широко распространенный вид искусства, позволяющий вести национальную пропаганду в широких слоях населения.

В сербской литературе романтизм почти не проявился как особое направление. Он связан с именами поэтов, которые жили и творили в Воеводине, но были популярны и в Сербии, – Бранко Радичевич (1824–1853), Йован Йованович-Змай (1833–1904), Джура Якшич (1832–1878), Яков Игнатович (1824–1889). Сербская реалистическая литература была уже более обширной и профессиональной. Она находилась под сильным влиянием русской литературы. К числу наиболее талантливых литераторов можно отнести Бранислава Нушича (1864–1938), писателя и драматурга.

В 1892 г. было основано Сербское литературное общество, призванное помогать развитию художественной литературы. Профессор литературы Белградского университета Йован Скерлич (1877–1914) способствовал становлению литературной критики. Он и его единомышленники высоко ценили современную им французскую литературную школу и пропагандировали ее в Сербии. Символизм присущ раннему творчеству известной сербской поэтессы Исидоры Секулич (1887–1958). Влияние французского искусства конца XIX – начала XX в. ощущается не только в литературе, но и в других формах творчества – изобразительном искусстве, музыке. О серьезных профессиональных работах в сербской живописи можно говорить лишь в конце XIX – начале XX в. Джура Якшич, Пайя Йованович – основатели сербской художественной школы.

Создание национального театра, оперы и собственной музыкальной школы связано с началом XX в. Первым профессиональным сербским композитором стал Стеван Мокраняц (1855–1914).

Он не только автор рапсодий и сюит на народные темы, но и многолетний руководитель Белградского певческого общества. В 1901 г. Божидар Йоксимович (1868–1955) создает первую сербскую оперу «Женитьба Милоша Обилича». Становлению Народного театра в Белграде помогал русский режиссер А.В. Андреев.

Города Сербии медленно меняли свой облик. В первой половине XIX в. преобладает **народная балканская архитектура**. Военная академия и Манеж построены в середине века в духе классицизма. На рубеже веков архитекторы А. Бугарский (1835–1891) и Й. Илькич (1857–1917) украсили столицу зданиями в стиле неоклассицизма. Белград к началу XX в. обрел уже вполне европейский вид: многоэтажные дома венского стиля, парки, сады, статуи и памятники, электрическое освещение, трамваи. Горожане лишь к концу XIX в. переходят на европейское платье, сохраняя верность удобной кожаной обуви (опанкам) и народному костюму.

Наиболее существенные изменения в быту претерпела обстановка жилища, где низкая ориентальная мебель заменялась европейскими шкафами, столами и венскими стульями. В городах наряду с традиционными кафанами, играющими роль клубов, где мужчины пили кофе и крепкие спиртные напитки, появились и европеизированные рестораны, куда можно было зайти с дамой. Австрийские сербы открыли кондитерские – здесь можно было выпить кофе по-венски и почитать свежие газеты. Появились новые формы досуга – театры, концерты, пикники, поездки на курорты и воды. В Сербии на базе природных минеральных источников строится несколько бальнеологических курортов.

Специфика развития культурных процессов в Сербии обусловливалась задачами строительства самостоятельного государства, укрепления его экономического и политического положения на Балканах и в Европе в целом. Сербы, проживающие на территории Австрийской империи, составляли особый культурный ареал. Православная традиция, большой монастырский комплекс, широкие контакты с Россией придавали культурным процессам сербов монархии Габсбургов особый колорит. Вместе с тем общая культурная традиция империи, преобразования в области просвещения и научных учреждений, широкое распространение грамотности, газет и журналов способствовали секуляризации сербской культуры. Особое значение в ее становлении играла Воеводина. Нови-Сад и Сремские-Карловцы становятся в первой половине XIX в. культурными центрами не только сербов Австрийской империи, но и сербов, проживающих на территории Османской империи.

Репозиторий БГУ

Наряду с существовавшими церковными школами и семинарией здесь работали и светские учебные заведения. Так, в 1810 г. была открыта гимназия в Нови-Саде, одним из первых директоров которой стал выдающийся ученый-славист П.Й. Шафарик. При гимназии существовала солидная библиотека. Важнейшим событием в деле становления общесербской науки и просвещения становится создание в 1826 г. культурно-просветительской и научной организации – Матицы Сербской. Матица объединила литераторов, ученых, меценатов, стремящихся к просвещению сербского народа. Стал издаваться журнал «Летопись Матицы Сербской». Матица печатала учебники, журналы, художественную и научно-популярную литературу.

Сербский просветитель Досифей Обрадович оказал большое влияние на формирование сербской литературной школы. Именно его призыв к широкому распространению знаний, просвещению народа придал демократический характер развитию сербской литературы. Большинство сербских поэтов и писателей первой половины XIX в., творчество которых вошло в общую сокровищницу сербской и югославянской культуры, были родом из Воеводины – это Й. Йованович-Змай и Б. Радичевич.

Первый у югославян театр был открыт в Нови-Саде в 1861 г. Известный сербский драматург Йован Стерия Попович (1806–1856) родился и получил образование в Воеводине, но много лет провел в Сербском княжестве, где стоял у истоков создания системы школьного образования. Он способствовал открытию в Белграде Общества сербской словесности, Национальной библиотеки и Народного музея. Его драматические произведения были разнообразны, наряду с патриотическими историческими драмами – «Милош Обилич», «Стефан Дечанский», он прославился своими комедиями – «Скупой», «Ворона в павлиньих перьях» и др. Сравнение героического прошлого и суетности настоящего лежит в основе нравственных размышлений Стерия Поповича. Он иронизирует над нравами современного ему чиновничества. Попович считал чрезвычайно важным воспитательное значение искусства, что и нашло отражение в его талантливых пьесах.

Общая экономическая отсталость **Черногории,** скудость природных ресурсов, непрерывная борьба за существование, как в политическом, так и в бытовом смысле, не способствовали развитию черногорской культуры.

Наиболее яркой фигурой **черногорской культуры XIX в.** был поэт митрополит Петр II Петрович Негош (1813–1851). Племянник черногорского митрополита Петра I Петровича Негош в 17 лет стал правителем Черногории. Негош был необыкновенно талантлив, довольно скромное базовое образование постоянно пополнял чтением, изучением языков, общением с выдающимися людьми своего времени. Полиглот, он хорошо знаком с современной ему русской и западноевропейской литературой. При Негоше в Черногории появилась типография, печатались там в основном сочинения самого владыки. Негош – автор нескольких поэм, философских трактатов и начисленных стихотворений. В 1845 г. он опубликовал свою философскую поэму «Лучи микрокосма», реминисценцию на тему «Божественной комедии» Данте. Шедевром его творчества по праву считается поэма «Горный венец» (1847). Используя в качестве фабулы эпизод из средневековой истории Черногории, Негош развивает в этом эпическом сочинении идеи свободы и независимости, братства славянских народов, призывает к борьбе за восстановление былой славы и величия черногорского государства. Эта поэма Негоша сразу же стала чрезвычайно популярна среди южных славян и была переведена на многие языки мира. В 1833 г. в Черногории была открыта первая начальная школа. Некоторые усилия по преодолению культурной отсталости и тотальной неграмотности в Черногории предпринимали и преемники митрополита Негоша – князь Данила и Никола Петровичи. Однако больших сдвигов в деле распространения грамотности в течение почти целого века в Черногории не произошло. В Цетинье работала гимназия и даже было открыто учебное заведение для девочек под покровительством русской императрицы, однако абсолютное большинство жителей Черногории оставались неграмотными.

Процессы модернизации и урбанизации практически не затронули обыденной культуры. Черногорские городки не изменились, лишь в Цетинье – крошечной столице маленького черногорского государства – появился десяток европейских двухэтажных домов. Полученный по решению Берлинского трактата приморский городок Бар стал летней курортной резиденцией королевской семьи, и там был выстроен маленький домдворец. Черногорские жители, за исключением короля и нескольких его приближенных, не изменили ни своего народного костюма, весьма яркого и живописного, ни быта. Это объяснялось как бедностью края в целом, так и верностью традициям, в большей мере присущей горным народам, чем жителям равнин.

Черногорская культура развивалась в контексте и под влиянием общесербской культуры. Для XIX в. вполне естественным был такой культурно-просветительский «экспорт». Все сербы – Австрийской империи, Османской империи, Сербии и Черногории – были объединены не только общностью национальных задач, но и совместными усилиями в деле развития просвещения, искусства и науки. Корифеи сербской культуры Д. Обрадович, В. Караджич, Негош – достояние общесербской, а не локальной истории и культуры.

Важнейшие изменения в культурной жизни **Хорватии** первой половины XIX в. связаны с деятельностью участников иллирийского движения. Складывается специфическая **культура «эпохи иллиризма»**[41]. Она включала в себя и поэтические сочинения, и музыку, и особый иллирский костюм. Иллирский костюм должен был отличаться от венгерского и вообще европейского платья и символизировать хорватский патриотизм. В 30-е гг. XIX в. в Загребе проводились даже особые иллирские балы. Разрабатывались идеалы особой иллирской эстетики. Важнейшими достижениями иллиров в области просвещения и культуры были: реформа языка, развитие журнального и газетного дела, открытие общественных читален. Иллиры поставили задачей широкую пропаганду своей программы и поэтому много внимания уделяли делу просвещения. Реформа языка, осуществленная Людевитом Гаем, способствовала развитию национальной литературы, сближению сербской и хорватской культур.

Наука и просвещение в Хорватии на первом этапе национального Возрождения носили в основном прикладной характер, способствовали национальной интеграции. В это время, приходящееся на первую половину XIX в., основное место в научных исследованиях занимают гуманитарные науки – филология, литературоведение, история, философия. Повышенный, углубленный интерес к прошлому народа принес свои результаты. Были найдены документальные свидетельства «исторического права» на независимость. Важную роль в деле становления хорватского просвещения и науки сыграла созданная в 1842 г. Матица Иллирская. Активное изучение национального языка и истории происходит как на базе Матицы, так и на открытой в Загребской Учебной академии кафедре хорватского языка и литературы. Школьное дело в хорватских землях было поставлено несравненно лучше, чем в Сербии. Здесь уже в начале XIX в. существовали гимназии в Загребе, Осиеке, Пожеге и Вараждине.

[41] Там же. – С. 513–515.

Репозиторий ВГУ

Во второй половине XIX в. наука выходит на теоретический уровень, заметно интернационализируется, она направлена и на решение задач технического прогресса, модернизации. В 1863 г. в Загребе была открыта хорватская Академия наук, которая получила название в духе югославянских идей – Югославянская академия наук и искусств. В 1873 г. начинает работу первый у южных славян Загребский университет. Университет и академия становятся центрами науки и культуры не только для хорватов, но и для других югославянских народов Австро-Венгрии. Здесь обучались и славяне из присоединенной к Габсбургской империи Боснии и Герцеговины.

На рубеже веков трудятся ученые, получившие мировую известность. К их числу принадлежит геофизик Андрия Мохоровичич (1857–1936). Известный филолог Ватрослав Ягич (1838–1923) приглашался для чтения лекций в европейские и российские университеты.

К началу XIX в. на хорватских землях уже сложилась своя литературная традиция. В Далмации она находилась под сильным влиянием итальянской литературы Барокко и Просвещения, а на территории Гражданской Хорватии и Славонии была связана с немецким просветительством и романтизмом. Наличие собственного дворянства, интеллектуальной элиты в нескольких поколениях придавало хорватской литературной традиции классические черты литературы как вида искусства, а не как средства просвещения народа. Ограниченность круга читателей объясняется тем, что произведения хорватской литературы создавались на латинском языке. Тесное переплетение задач национальной интеграции, политического просвещения и пропаганды национальной идеи ставили перед деятелями хорватского национального Возрождения задачу демократизации литературы. Этой просветительской деятельностью в литературе активно занялись участники иллирийского движения. Л. Гай и его сподвижники начали издавать журналы, газеты и брошюры на хорватском языке. Основателем реалистического направления был Август Шеноа (1838–1881). Поэт, прозаик, критик и драматург, он по праву занимал ведущее место в хорватской литературе 60–70-х гг.

Одним из крупнейших хорватских поэтов XIX в. был деятель иллирийского движения и видный политик Иван Мажуранич (1814–1890). Он начал свое литературное творчество еще в иллирских журналах в 30-е гг. Его лучшее произведение, поэма «Смерть Смаил-Аги Ченгича» (1846), написано в традициях романтизма и повествует о противостоянии турок и южных славян в эпоху османского владычества.

Модернизм получил в хорватской литературе наибольшее развитие по сравнению с другими литературными течениями в среде южных славян. Яркими его представителями были поэты Милан Бегович (1876–1948), Владимир Видрич (1875–1909), Драгутин Домянич (1857–1929). Антун Густав Матош (1873–1914) известен не только как необыкновенно талантливый прозаик, но и как литературный критик.

Загреб считался музыкальной столицей южных славян, ибо здесь традиции музыкальных обществ и организаций были сильны еще с XVII в. Хорватское музыкальное общество, возглавленное иллирами, осуществило в 1846 г. постановку первой хорватской национальной оперы Ватрослава Лисинского «Любовь и злоба». В. Лисинский (1819–1854) – автор более ста музыкальных произведений, которые он старался аранжировать в «югославянском» духе.

Французский импрессионизм оказал влияние на творчество хорватских художников Мирослава Кралевича (1885–1913) и Осипа Раячича (1885–1908). Начинает свою творческую деятельность последователь Родена гениальный скульптор Иван Мештрович (1883–1962). Борьбе южных славян с Турцией посвящены его работы кануна и периода Балканских войн – «Видовданский цикл» и «Аллегория».

Хорватские города еще в период иллиризма украсились домами в стиле национальной архитектуры с символикой хорватской истории. Но чем ощутимее решались задачи национального самоопределения, тем меньше внимания уделялось этим внешним атрибутам. В архитектуре второй половины XIX в. доминирует венская школа.

В начале XX в. горожане Хорватии и Славонии по внешнему облику уже не отличаются от других городских жителей Австро-Венгрии. Крестьяне дольше сохраняют приверженность национальному костюму и традиционным предметам обихода.

Приморские города по-прежнему во многом сохраняли итальянское влияние как в архитектуре, так и в быту, в том числе и в кухне. Красочный женский и мужской народный костюм жителей приморья продолжал радовать путешественников и курортников. Курортная специализация Далмации заставляла развивать сеть отелей и другой инфраструктуры для приема отдыхающих, а местных жителей вовлекала в этот новый вид деятельности.

По уровню грамотности **Словения,** где к концу XIX в. число грамотных составляло около 90% населения, опередила все остальные южнославянские народы. На словенских землях уже в 1774 г. действовал закон об обязательном обучении мальчиков и девочек в возрасте от 6 до 12 лет, а в 1816 г. было введено обязательное посещение воскресных школ детьми от 12 до 15 лет. Вместе с тем лишь в начальных школах обучение велось на словенском языке, все последующее образование – на немецком. В конце XIX в. были введены также и утраквистские школы с преподаванием на двух языках.

По числу издаваемых на родном языке книг на душу населения Словения занимала первое место среди всех южнославянских народов. Словенские села снабжались огромным количеством научно-популярной и учебной литературы, что позволяло противостоять процессам германизации и способствовало подъему культурного уровня крестьян. Уже в 1836 г. в Любляне открылась национальная читальня, а с 60-х гг. они появляются практически во всех городах и городках Словении. В этих центрах культуры работали певческие и драматические кружки, читались лекции, велась пропаганда национального языка и литературы.

Газеты до 1848 г. в основном выходили на немецком языке, словенские периодические издания были нерегулярны. Лишь в 1843 г. появилась общесловенская газета на национальном языке «Кметийске ин рокоделске новице» («Крестьянские и ремесленные новости»), которую редактировал словенский просветитель, врач Янез Блейвейз (1808–1881). Тираж газеты к 1848 г. составлял 1800 экз. С 1863 г. существенную конкуренцию этому изданию составил журнал «Напрей» («Вперед»), главными авторами которого стали поэт Мирослав Вилхар (1818–1871) и писатель Фран Левстик (1831–1887). В 1864 г. была основана Матица Словенская, которая явилась центром издания книг на словенском языке.

Словенская литература первой половины XIX в. связана с именами Франца Прешерна (1800–1849) и его соратников по начавшему выходить в 1830 г. литературному альманаху «Краньска чбелица» («Пчелка Крайны»). Они поставили целью писать свои произведения высоким художественным языком, избегая просторечия, и тем самым сделать словенский язык подлинно литературным. Ф. Прешерн – автор поистине талантливых произведений «Здравица» и «Венок сонетов».

В 50–70-е гг. наряду с дальнейшим развитием поэтической школы Словении (С. Енко, И. Стритар) начинается становление художественной прозы в словенской литературе. Писатели Ф. Левстик и Й. Юрчич заложили основы словенской реалистической литературы, а продолжил ее развитие И. Цанкар. Его перу принадлежат произведения как реалистического, так и модернистского направлений.

Репозиторий ВГУ

В конце XIX в. драматическое и музыкальное искусство Словении выходит на профессиональный уровень. Это связано с деятельностью Музыкальной матицы, Словенской филармонии и Словенского народного театра.

Словенские города развивались в рамках общих процессов ускоренной модернизации Цислейтании конца XIX – начала XX в. Здесь строились новые административные здания и соборы, широко развивался модерн в архитектуре. После землетрясения 1896 г. в Любляне в ходе перестройки разрушенных зданий широко использовался в архитектуре венский стиль сецессии.

Культурные процессы в Словении в XIX – начале XX в. тесно связаны с противостоянием процессам германизации, со стремлением к национальной интеграции. На первое место выходят задачи распространения национального языка и национальной литературы. В этом словенским просветителям удалось добиться чрезвычайно больших успехов.

В первой половине XIX в. **боснийско-герцеговинская культура** развивалась в рамках культурных процессов Османской империи. Реформы, которые пыталась проводить Порта, с большим опозданием достигали и этих провинций. Исламские традиции дольше всего сохраняли свое положение в сфере просвещения, искусства, обыденной культуры. Произведения искусства, ювелирные изделия, ковры, архитектура являлись составной частью общетурецкой культуры, хотя и имели свой локальный колорит. Доктрина османизма, утвердившаяся во второй половине XIX в. в Турции, способствовала усилению общеисламских норм и критериев в культуре и искусстве. Христианское население Боснии и Герцеговины в сфере образования и культуры полностью зависело от церкви и миссионерской деятельности духовенства. Для получения среднего образования, обучения ремеслу православное население стремилось попасть в Сербию или Воеводину, а католики учились в Хорватии.

Милетская система способствовала этноконфессиональному размежеванию населения **Боснии и Герцеговины**. Вместе с тем вполне естественным был процесс взаимовлияния и взаимопроникновения мусульманской и христианской культур. В сфере языка это выразилось в проникновении турецких слов в сербско-хорватский язык, где турцизмы составляли пятую часть. Особенно заметно это переплетение культур в фольклоре, народных танцах и песнях, а также в костюме и устройстве жилища. Ориентальная кухня быстро становится популярной и у христиан, которые сейчас считают кебаб, пахлаву, сарму своей национальной едой.

В Боснии и Герцеговине после оккупации их Австро-Венгрией процессы европеизации во многом были сопряжены с государственной политикой. Перестраиваются города края, и венские архитекторы разрабатывают новые урбанистические критерии. Железные дороги и станции привносят свою эстетику в архитектуру и быт. Вместе с тем в Боснии и Герцеговине остаются очень сильными традиционалистские настроения в быту, обрядах и нравах. Унификации быта мешает конфессиональный сепаратизм, который на протяжении веков помогал сохранить национальную идентификацию мусульман и христиан. Австро-венгерское правительство в этом отношении ведет очень толерантную политику. Фотографии мусульман, например, запрещалось помещать в газетах, так как изображение лица человека противоречило традициям ислама.

В конце XIX – начале XX в. на фоне общего процесса этноконфессиональной дифференциации оформляются самостоятельные культурно-просветительные институты сербов, хорватов и боснийских мусульман. Это и литературные журналы, драматические и певческие общества. Властям не удалось полностью изолировать сербов Боснии и Герцеговины от культурного влияния сербского государства.

5.6. В 30–40-х годах XIX в. в литературе и искусстве Польши основным художественным направлением стал **романтизм**, выросший на почве национально-освободительного движения и в борьбе с шляхетским «классицизмом» начала века. Виднейшие революционные романтики отражали в своих произведениях настроения широких народных масс и их борьбу против социального и национального гнета. Во второй половине XIX в. в литературе и искусстве Польши получают развитие **реалистические тенденции**.

Вождем романтиков по праву считается великий польский поэт Адам Мицкевич (1798–18855), воспевший в своих сонетах, эпических поэмах «Гражина» и «Конрад Валленрод», в драме «Деды» («Дзяды») борьбу польского народа за свою свободу, идеи солидарности народов. Для творческого метода Мицкевича, как и для многих польских романтиков этого времени (Ю. Словацкого, С. Чищиньского и др.), характерно совмещение романтических и реалистических тенденций часто в рамках одного и того же произведения, как, например, в «Дзядах», «Пане Тадеуше»[42].

Зарождение реалистического направления в Польше связано в первую очередь с именами Юзефа Коженевского (1797–1863) и Юзефа Игнация Крашевского (1812–1887)[43]. Наиболее значительным произведением Коженевского является повесть «Колокация» (1847 г.), в которой обличается хищническая мораль буржуазно-шляхетского общества. Большую известность приобрели его драма «Карпатские горцы», показывающая угнетение крестьян австрийскими властями, и комедия «Евреи» (1843 г.). Творчество Крашевского, писателя, публициста, литературного критика, – важное звено в становлении польского реализма. Его лучшая повесть «История колышка в заборе» (1860 г.) показывает, как несправедливый социальный строй губит людей, калечит их души, убивает все человеческие чувства. Событиям 60-х годов посвящены романы Крашевского «Шпион» (1864 г.) и «Красная пара» (1865 г.). Из польских поэтов 40–50-х годов выделяется Людвик Кондратович (1822–1862), явившийся продолжателем демократических традиций в польской поэзии. Большинство своих произведений (лучшие из них – «Кукла», «Иллюминация», «Кусок хлеба») Кондратович посвятил польскому крестьянству. Многие его стихотворения переложены на музыку и стали популярными народными песнями не только в Польше, но и в России, например песня «Когда я на почте служил ямщиком».

В польской живописи также развивались романтические и реалистические тенденции[44]. Наиболее крупные успехи достигнуты в портретной живописи А. Бродовским (1784–1832) и в жанровой живописи А. Орловским (1777–1832). В «Портрете брата» (1815 г.) и других портретах Бродовский с большой одухотворенностью и романтическим порывом стремился раскрыть внутренний мир человека. Орловский в картинах «У костра», «Всадник», а также в жанровых сценах «В корчме», «Возвращение из леса» остро схватывал типы и характеры простых людей из народа, освещая их романтическим восприятием правды жизни.

40–60-е годы явились временем крутого подъема польской живописи. В 1860 г. было основано Общество поощрения изящных искусств в Варшаве, оказывавшее помощь художникам и устраивавшее художественные выставки. Многие польские живописцы, например Генрик Родаковский (1823–1894), получают европейскую известность. Портрет Родаковского («Генерал Г. Дембиньский», 1852 г.), а также его исторические и бытовые картины – крупный вклад в развитие польской живописи. Живые сценки из окружающей жизни и особенно

[42] Всемирная история. – М., 1958. – Т. VI. – С. 686.
[43] Там же. – С. 686–687.
[44] Там же. – С. 687.

крестьянские портреты прославили их автора Петра Михайловского (1800–1855) своей оригинальностью, яркостью и живописной свободой.

Один из лучших художников крестьянской темы в Польше – Александр Котсис (1836–1877) положил в основу своего творчества повседневную жизнь народа. Котсис создавал произведения, отличающиеся правдивостью, поэтичностью и художественной убедительностью. Лучшие их них – «Последнее добро» (1870 г.), «Крестьянский дворник» (1873 г.).

Художником, в творчестве которого нашло прямое отражение восстание 1863 г., был Артур Гротгер (1837–1867). Его графические серии «Варшава», «Польша», «Литва», «Сибиряки» посвящены различным этапам национально-освободительного движения. Тонкое понимание внутреннего мира человека отразилось в целом ряде написанных им портретов.

В архитектуре Польши в начале века крепнут черты зрелого ампира, приобретающие все большую монументальность и строгую простоту. Это проявилось в комплексе зданий Польского банка, а также в строительстве Бельведерского дворца и Большого театра в Варшаве. Для архитектуры 40–60-х годов характерно разрушение стилевого единства. Все шире внедряется эклектизм, типичный для эпохи капитализма. Особой популярностью пользуется «неоренессанс», представителем которого является архитектор Генрих Маркони (1792–1863), построивший здание Земского кредитного общества и «Европейскую» гостиницу в Варшаве.

В XIX в. польская музыка, опиравшаяся на народное искусство и имевшая уже прочные традиции, приобретает мировое значение, выдвигая национального гения – **Фредерика Шопена** (1810–1849)[45]. В юные годы Шопен впитал все богатство польской народной музыки, и оно стало источником своеобразия его творчества. Оказавшись на положении эмигранта в связи с польским восстанием 1831 г., композитор ни на мгновение не прерывал крепкой духовной связи с родиной, историческую трагедию которой он тяжело переживал.

Шопен писал почти исключительно фортепианную музыку, значительно раздвинув круг ее образов и жанров. В его произведениях отражены и живые сценки народной жизни (мазурки), и картины истории Польши (полонезы), и фантастика народных преданий (баллады). У Шопена имеются страницы лирических высказываний (прелюдии, ноктюрны) и наряду с этим широко развернутые произведения драматического плана (сонаты, фантазии).

Неослабевающая сила музыки Шопена – прежде всего в красоте и разнообразии ее мелодики. Композитор значительно обогатил и все другие элементы музыкального языка, придав образность, выразительность самой манеры фортепианного изложения (фактуре), что особенно заметно в его этюдах.

Польша выдвинула талантливого оперного композитора **Станислава Монюшко** (1819–1872), особенно прославившегося своей оперой «Галька». Гуманистическая, антикрепостническая направленность сюжета (гибель крестьянской девушки, соблазненной барином), задушевность и непосредственность музыки сделали эту оперу широко популярной.

5.7. Развитие **чешской культуры** в первой половине XIX в. ознаменовалось возрождением национального языка и литературы, успехами национального театра и изобразительного искусства, появлением научных и литературных периодических изданий на чешском языке, прогрессом науки о прошлом чешского народа[46].

Начало культурному возрождению было положено усилиями патриотической интеллигенции по развитию чешского языка. Издавались так называемые «защиты» его, представлявшие собой рассуждения на тему о том, что чешские язык и литература достойны занимать более почетное место в интеллектуальной жизни чешских земель. Уже в 1783 г. с такой «защитой» выступил хранитель Оломоуцкой утраквистской библиотеки Ян Алоис Ганке, издав на немецком языке «Рекомендацию по использованию чешского языка и литературы», в которой была предложена программа их возрождения и развития. В том же году вышла «Защита чешского языка против злобных его хулителей» Карла Игнаца Тама. Книга осуждала шляхту, отошедшую от народа и родной речи. Научная разработка чешского языка осуществлялась в трудах И. Добровского и Й. Юнгманна.

По форме и содержанию художественные произведения, написанные на чешском языке в первой половине XIX в., отвечали требованиям романтизма, понимавшего искусство как одно из средств изменения мира и изображавшего идеальную среду, далекую от действительности. Особенно распространены были сочинения о славном прошлом чешского народа, славянском гуманизме, фольклоре. Народ понимался как хранитель основных духовных ценностей и языка.

Больших успехов в развитии чешского языка и литературы добился Франтишек Ладислав Челаковский (1799–1852), выпускник Пражского университета. В 1834 г. он стал редактором газеты «Пражске новины», с 1835 г. преподавал чешский язык в Пражском университете. В 1842 г. Челаковский получил должность профессора в университете Вроцлава (Бреслау), а с 1849 г. был профессором славянских языков и литератур Пражского университета.

В чешскую литературу Челаковский внес большой вклад как поэт-романтик. Его поэтический сборник «Отголоски русских песен» (1829) состоит из произведений, написанных в духе русской поэзии. После польского восстания 1830–1831 гг. Челаковский от русофильства отошел. Последним его поэтическим произведением стал сборник «Столистая роза» (1840). Возникла также целая школа подражателей поэта, сочинявших стихи и песни, менее удачные в художественном отношении, чем у Челаковского, но очень популярные в народе.

Новую эпоху в чешской поэзии открыла лирико-эпическая поэма «Май» ***Карела Гинека Махи*** (1810–1836). Это произведение проникнуто пессимизмом, что не отвечало чувствам большинства активных участников национального движения. По достоинству творчество Махи было оценено лишь во второй половине XIX в.

Карел Яромир Эрбен (1811–1870) в своей эпической поэзии оригинально использовал народные песни, повести и рассказы. После окончания юридического факультета Пражского университета он работал в уголовном суде, а в 1850 г. стал секретарем и архивариусом Чешского Национального музея, позднее – архивариусом Главного городского архива Праги. В составе комиссии по розыску дипломатических документов об историческом чешском государственном праве Эрбен в 1843–1847 гг. объездил все чешские архивы и нашел многие документы, опубликованные затем в серии «Архив Чески», издававшейся Ф. Палацким. Эрбен был этнографом, литератором и историком, переводчиком. Еще в начале 30-х гг. он написал несколько пьес. Его перу принадлежат также баллады романтического характера, проникнутые патриотическим духом. По политическим убеждениям он был в 30-е гг. приверженцем поляков, восставших против России, но позднее стал активным русофилом, изучал русскую литературу, имел контакты с русскими учеными.

Особое место в чешской литературе занимает творчество ***Карела Гавличка-Боровского,*** зачинателя новых жанров, в частности репортажа; живя в России, он писал о ее жизни и науке. Гавличек был также авто-

[45] Там же. – С. 687–688.
[46] См.: Там же. – С. 601–606.

Репозиторий БГПУ

ром многих сатирических стихов, направленных против церкви и бюрократии. К крупнейшим поэтическим произведениям относится его незаконченная эпическая и сатирическая поэма «Крещение Св. Владимира», состоящая из 10 песен.

На страницах чешских журналов и газет первой половины XIX в. появлялись стихи и проза чешских литераторов. Первая газета на чешском языке вышла еще в 1719 г. Ее издавал К.Ф. Розенмюллер (1675–1727), а позднее выпускали его наследники. В 1784 г. газета перешла во владение Я.Ф. Шенфельда, а ее редактором стал Вацлав Матей Крамериус. В 1791 г. он основал собственную газету «Крамериусовы властенецке новины» («Патриотическая газета Крамериуса»), где печаталась самая различная информация, но особое место отводилось чешской культуре. На ее страницах велась кампания в защиту чешского языка, за расширение сферы его употребления. Газета пользовалась среди чехов огромной популярностью, она издавалась и после смерти Крамериуса, вплоть до 1825 г.

В 20-е гг. XIX в. появилась первая чешская политическая газета «Пражске новины». С 1829 по 1833 г. ее редактировал Йозеф Линда, автор популярного исторического романа «Свет над язычеством», не лишенного литературных достоинств. В 1834 г. редактором этой газеты стал Ф.Л. Челаковский, организовавший систему сбора и обработки политической информации. Приложение к газете – «Ческа вчела» – стало литературно-критическим печатным органом.

В 1846 г. возникла газета «Пражски посел». Ее редактор – драматург, актер и журналист ***Йозеф Каетан Тыл*** пропагандировал новые общественные и экономические учения, помещал в газете научно-популярные статьи по истории, этнографии, географии и другим наукам, по воспитанию детей, а также об учебе в промышленных школах. Много газет возникло в Чехии во время революции 1848–1849 гг., все они носили преимущественно политический характер.

В первой половине XIX в. научные исследования в чешских землях проводились в основном в области гуманитарных дисциплин, отвечавших в наибольшей мере задачам воспитания национального самосознания народа. Требовалась научная аргументация для подкрепления идеи о культурном равенстве чехов с другими народами Европы. Представители чешской науки часто сочетали научную деятельность с политической и общественной. Наиболее ярким представителем науки этого периода в Чехии был ***Ян Эвангелиста Пуркине*** (1787–1869) – физиолог, сделавший в своей области ряд эпохальных открытий.

Он окончил философский и медицинский факультеты Пражского университета. В 1823 г. Пуркине принял предложение занять место профессора физиологии в университете Вроцлава (Бреслау) в Пруссии. С 1823 по 1850 г. ученый организовал по новой для того времени методике изучение физиологии и обучение ей студентов и открыл первый в Европе физиологический институт, что оказалось возможным лишь благодаря огромному авторитету профессора.

Пуркине был ревностным чешским патриотом. Он популяризировал научные знания в журнале «Крок», выступал и как публицист, литературный критик, поэт, переводил Ф. Шиллера, Торквато Тассо. В 1842 г. им была опубликована в журнале «Денница», издававшемся в Варшаве на польском и русском языках, статья «О литературном единстве между славянскими племенами», где проводилась мысль о стремлении славян к литературной взаимности в духе романтических мечтаний начала XIX в. Пуркине являлся членом многих академий и ученых обществ, почетным доктором ряда университетов (в том числе Московского и Харьковского). В 1850 г. он возвратился в Чехию, стал профессором Пражского университета, организовал здесь институт физиологии, издавал научный журнал «Жива» и активно участвовал в национальной жизни.

Крупнейшим ученым европейского масштаба был представитель новой отрасли гуманитарных наук – славяноведения – ***Павел Йозеф Шафарик*** (1795–1861). Он родился в Словакии, в семье евангелического священника, учился в протестантском университете немецкого города Йена, где изучал теологию, философию, филологию, историю, естествознание. В это время в германских княжествах ширилось движение немецкой молодежи за свободную объединенную Германию, что повлияло и на Шафарика. Он испытал на себе также воздействие трудов патриотически настроенных славянских ученых. Вернувшись из Йены в 1817 г., Шафарик с 1819 по 1833 г. был профессором и директором гимназии в Нови-Саде (Воеводина) и активно занимался научной работой: собирал памятники югославянской письменности, изучал старые рукописи. В 1826 г. вышла его книга «История славянского языка и литературы по всем наречиям» (на немецком языке), а в 1832 г. – «О происхождении славян по Л. Суровецкому».

В 1833 г. Шафарик переехал в Прагу, где стал усердно работать над трудом «Славянские древности» и опубликовал его в 1836–1837 гг. С 1838 г. ученый стал редактором «Журнала Чешского музея», а с 1841 г. – хранителем Пражской университетской библиотеки. В 1848 г. он создал проект изучения в школах Чехии чешского языка и преподавания на нем, участвовал в Славянском съезде, работал над рядом его документов. Он разделял либерально-демократические идеи преобразования австрийской монархии в духе теории австрославизма. Но впоследствии Шафарик сторонился всякой политической деятельности, считая главной целью жизни научное исследование истории славянства и вообще всех сторон материальной и духовной жизни и деятельности славянских народов.

Как славист Шафарик принадлежит к числу самых выдающихся ученых. В труде «Славянские древности» доказывается как автохтонность славян в Европе, так и то, что они с древнейших времен являлись составной частью европейской истории и цивилизации. Еще одна эпохальная работа Шафарика – «Славянская этнография» (1842) – явилась первым опытом разграничения славянских территорий на основании данных языка и этнографических признаков. Создал Шафарик и первую этнографическую карту славян. И хотя в его исследованиях и выводах было немало несовершенного (о чем знали и современники), все же труды чешского корифея стали краеугольным камнем славяноведения.

Научная литература и беллетристика адресовались прежде всего чешской патриотической интеллигенции, а для национальной и культурной активизации народных масс особенно большое значение имел чешский театр, не требовавший ни знания языков, ни большой образованности. Театральные представления на чешском языке практиковались уже в конце XVIII в. В 1786 г. было построено специальное здание, напоминавшее обычный сарай (по-чешски «боуда»), где четыре раза в неделю давались спектакли на чешском языке. Это были оригинальные и переводные пьесы, отображавшие местные нравы, а также рыцарские трагедии и мелодрамы. По распоряжению муниципалитета Праги «Боуда» был снесен, но именно он положил начало чешскому театру. В дальнейшем стали ставиться пьесы возрожденческого содержания, произведения мировой драматургии.

Большие заслуги в становлении чешского театра снискал **Вацлав Там** (1765–1816), который, будучи руководителем театра, заботился о репертуаре, переводил много пьес с немецкого языка и сам писал драмы на историко-патриотические сюжеты. Более 60 драм и комедий написал Клицпера (1792–1869). А крупнейшим драматургом и театральным деятелем второй четверти XIX в. был Йозеф Каетан Тыл – актер, организатор

Репозиторий БГУ

странствующей театральной группы, драматург. Огромным успехом пользовалась комедия Тыла «Фидловачка», отражавшая жизнь различных слоев чешского общества.

Ему принадлежат также пьеса-сказка «Волынщик из Стракониц», актуальные исторические драмы «Кутногорские рудокопы», «Бранденбуржцы в Чехии», «Ян Гус». Премьера последней 26 декабря 1848 г. превратилась в гигантскую общественную манифестацию. Тыла по праву называют отцом чешского театра. Кульминация его активности приходится на период, предшествующий революции 1848–1849 гг.

Чешское национальное Возрождение было направлено против засилья немецкой культуры. В то же время процесс Возрождения не мог проходить изолированно от европейского общества, а чешские будители искали моральную опору в культуре близких чехам по языку и происхождению славянских народов. Однако положение последних в Центральной и Юго-Восточной Европе было не лучше, чем у чехов. Единственной национально независимой страной с огромным славянским населением и господствующим славянским языком была Россия, и к ней обращали взоры чешские будители. Несмотря на разочарования в связи с подавлением польского восстания 1830–1831 гг., большинство представителей чешской культуры не мыслили своей деятельности без знакомства с богатой национальной культурой России. Так, древняя и современная русская письменность служила источником обогащения лексического состава возрождавшегося чешского языка. Древнерусская литература переводилась на чешский язык. Русские народные песни являлись образцом для создания поэтических произведений чешскими авторами. При переложениях произведений мировой классики на чешский язык использовались и их русские переводы.

Деятели чешского Возрождения поддерживали контакты с русскими филологами, историками, этнографами и т.д.[47] Вместе с возрождением языка развивалась и наука о славянах, в которой представители чешской культуры искали аргументы для своей будительской деятельности. Для развития науки о славянах требовалась источниковая база, сохранившаяся в большой мере в России. В частности, памятники древнеславянского языка находились в фондах российских библиотек и архивов. Именно это обстоятельство побудило И. Добровского предпринять поездку в эту страну, где он описал около тысячи рукописей и сотни первопечатных книг, хранившихся в различных собраниях и оказавших серьезное влияние на его последующую чрезвычайно плодотворную деятельность в области славяноведения.

Сохранившаяся и в значительной мере изданная переписка между чешскими и российскими учеными свидетельствует о том, что такие крупные деятели чешской культуры, как Юнгманн, Ганка, Челаковский, Винаржицкий, Шафарик, Эрбен и многие другие, создавали свои произведения под влиянием русской культуры, используя ее богатства как источник для своих исследований и поэтического вдохновения. Чешские ученые следили за успехами российской науки в области филологии и славяноведения и использовали их достижения. Так, И. Добровский признал работу русского ученого А.Х. Востокова «Рассуждение о славянском языке...» (1820) превосходящей его собственные исследования в области славянского языкознания. П.Й. Шафарику большую помощь в исследовании древнеславянской письменности и славянских языков оказал труд русского ученого К.Ф. Калайдовича «Иоанн Экзарх Болгарский» (1824). Вопрос о времени возникновения славянской письменности, которым Шафарик занимался много лет, получил у него свое окончательное разрешение с открытием русским ученым В.И. Григоровичем глаголических памятников и высказанной на основе их изучения мыслью о большей древности глаголицы в сравнении с кириллицей. Вообще научные успехи Шафарика в изучении славянских проблем в большой мере зависели от контактов с русскими учеными, снабжавшими его материалами из российских архивов и библиотек, делившимися с ним своими научными находками и открытиями, осуществленными благодаря доскональному изучению славянской старины во время ученых путешествий по славянским странам. Кроме того, русские ученые оказывали всегда нуждавшемуся в средствах Шафарику материальную помощь, организуя для него сбор денег в своей среде, у меценатов или просто богатых людей.

Показателем интереса Шафарика к русской культуре является наличие в его библиотеке около 200 книг и периодических изданий на русском языке, среди которых преобладающее место занимают работы русских авторов по языкознанию, литературе и фольклору, а также публикации памятников русской письменности, работы историков и труды по библиографии. Много русских изданий хранилось и в библиотеке И. Юнгманна, приобретенной после смерти ученого у его наследников Публичной библиотекой Санкт-Петербурга (ныне – Российская национальная библиотека). Русская часть собрания Юнгманна включала 106 названий книг и периодических изданий, среди которых основное место занимали труды по истории и филологии, а также художественные произведения.

Более 100 книг на русском языке содержала библиотека К. Гавличка-Боровского. Здесь преобладали брошюры: исторические этюды, полемические выступления, оттиски статей ученых, – а также Собрание сочинений А.С. Пушкина в 11 томах, сочинения М.Ю. Лермонтова, И.А. Крылова, Н.И. Гнедича, Е.А Боратынского, Н.В. Гоголя.

Русская литература переводилась на чешский язык, о ней подробно информировали читателей «Часопис Ческего музеа», журналы «Кветы», «Ческа вчела», «Крок», «Властимил» и др. Со своей стороны чешские деятели национального Возрождения оказали существенную помощь в становлении в России новой для того времени науки – славяноведения. Шафарик, Ганка и другие ученые обучали чешскому языку первых российских славистов, предоставляли в их распоряжение рукописи и книги из своих библиотек, организовывали им доступ в библиотеку Национального музея. В этом последнем учреждении также были представлены русские книги, и в их комплектовании большую роль играл библиотекарь музея Вацлав Ганка, имевший широкие связи с приезжавшими в Прагу учеными и осуществлявший обмен литературой с различными научными учреждениями России.

Чешские ученые предоставляли экземпляры своих работ для перевода на русский язык и публикации в русских журналах. Так, на русском языке вышли две главные работы П.И. Шафарика – «Славянские древности» (полный перевод – в 1848 г.) и «Славянская этнография», некоторые сочинения Ф. Палацкого и т.д. В преподавании славистических дисциплин в российских университетах активно использовались труды чешских ученых на чешском и немецком языках.

Таким образом, контакты с русской культурой и ее носителями были неотъемлемой составной частью чешского национального Возрождения.

5.8. Во второй половине XIX – начале XX в. в качестве инструмента для придания **чешской культуре** национального характера рассматривалось образование[48]. К концу XIX в. система образования в чешских землях представляла собой многоступенчатую структуру, сложившуюся в результате многочисленных преобразований. Наиболее значительными были реформы школы в 1849 г. и в конце 60-х гг. Они ввели, а затем

[47] См.: Там же. – С. 606–608.
[48] См.: Там же. – С. 639–641.

Репозиторий БГПУ

закрепили принцип всеобщего и обязательного школьного обучения для детей с шести лет. Конституция 1867 г. провозглашала свободу и равноправие наций в школе, подтвердила право контроля государства за деятельностью школ. Закон 1868 г. ликвидировал конкордат государства и церкви от 1855 г., отменил контроль последней над содержанием учебников, поведением учеников и преподавателей. Школьный закон 1869 г. существенно увеличил объем обязательного школьного курса. В результате принятых мер в 90-е гг. XIX в. чехи по уровню генерационной грамотности обгоняют немцев, на рубеже веков они занимают первое место в империи по уровню общей грамотности.

С середины XIX в. одной из целей работы школы становится повышение уровня всеобщего образования. Так, классические гимназии готовили выпускников к поступлению в университеты, реальные гимназии и торговые академии давали глубокие профессиональные знания. Новое поколение, кроме того, было ориентировано на проведение активной чешской политики. В этот период издаются на чешском языке монографии чешских ученых, переводы учебной литературы и произведений классики с других языков, научные словари, специальные журналы, учебники, книги для детей. Особенно активно проводит эту деятельность Матица Чешская.

В результате большой и плодотворной работы была значительно пополнена лексика чешского языка. Причем при подготовке большинства книг по различным отраслям знаний их авторы явно отошли от пуристских взглядов Юнгманна, широко используя общепринятые европейские научные термины, кодифицировали ряд новообразований. В середине XIX в. были созданы предпосылки для овладения чехами основами всех отраслей знания на чешском языке.

В 80-е гг. XIX в. чешский язык становится языком обучения на всех ступенях системы образования. Просвещение, нравственное развитие народа рассматриваются как главная задача культуры. Разделение в 1882 г. Пражского университета на чешский и немецкий стало основой процесса консолидации национальной интеллигенции. Появление самостоятельного чешского высшего учебного заведения способствовало притоку в науку новых сил, превращению Карлова университета в крупный научный центр. Придать отечественной науке европейский уровень стремились языковед Я. Гебауэр, историк Я. Голл, социолог Т.Г. Масарик, искусствовед и эстетик О. Гостинский и др. В 1890 г. была образована Чешская Академия наук, словесности и искусств. Она взяла на себя публикацию источников и историографических работ. На рубеже веков началась борьба за основание второго чешского университета в Брно, за увеличение числа чешских учебных заведений в Моравии.

В конце XIX в. ведущие позиции в исторической науке заняла позитивистская школа, представленная тремя поколениями учеников выдающегося чешского историка Я. Голла и ориентированная на фундаментальные аналитические исследования. В этот период шло становление историко-социологического направления, на развитие которого определяющее влияние оказал Т.Г. Масарик. В начале XX в. развернулась научная деятельность Л. Нидерле, характеризовавшаяся творческим подходом к изучению прошлого славянских народов. Широкую известность получили работы Я. Влчека по истории чешской литературы.

Значительным вкладом в развитие естествознания явилось открытие биологом Я.Е. Пуркине клеточного ядра и создание кинескопа. Г. Мендель стал первооткрывателем законов наследственности. Высокий уровень развития промышленности, быстрая модернизация производства способствовали тому, что чешские ученые и инженеры явились новаторами во многих отраслях техники и технологии производства. Большую известность получили паровые машины инженеров «пражской школы».

В середине XIX в. о чешской национальной культуре можно говорить как о системе. В художественных произведениях, образах на первый план выдвигается тема народа. Общенациональным делом стало строительство Национального театра. Его торжественная закладка в 1868 г. превратилась в грандиозную манифестацию десятков тысяч людей. К проектированию и оформлению здания, выработке репертуара после открытия театра в 1883 г. (в 1881 г. здание сгорело) была привлечена плеяда чешских мастеров – художники М. Алеш, Ф. Женишек, скульптор И.В. Мыслбек и др.

60-е гг. – период национального подъема – стали эпохой расцвета **национального искусства**[49]. В своих произведениях чешские писатели-реалисты выступали против национального и социального неравенства. Так, Ян Неруда (1834–1891) в «Песнях страстной пятницы» (1882–1887) призывал к борьбе за счастливое будущее. В поэтических циклах «Сельские песни», «Чешские сонеты», «Чешские песни» воспевал жизнь деревни С. Чех (1846–1908). Истории борьбы чехов за сохранение своей независимости посвящены романы-эпопеи А. Ирасека (1851–1930). Его исторические романы о гуситах «Между течениями», «Против всех», написанные с использованием древних рукописей и документов, имели открытую патриотическую направленность.

Поэтизация мифов, легенд и деревенской жизни характерна для большинства произведений художника и иллюстратора И. Манеса (1820–1871). Его кисти принадлежат цикл картин «Времена года» для башенных часов Пражской ратуши, иллюстрации к народным сказкам и преданиям, Краледворской рукописи и др. Творчество Манеса, многогранное по жанровой направленности, открыло новый период в развитии чешской исторической, бытовой и пейзажной школы живописи.

Традиции Манеса продолжил М. Алеш (1852–1913), художник-карикатурист и иллюстратор, воссоздавший в своих образах гуситских героев. Его циклы «Родина», «Жизнь старых славян» пронизаны национальным духом. Творчество этого художника оказало серьезное влияние на утверждение принципов реализма в живописи.

Известным представителем реализма XIX в. стал скульптор и педагог И.В. Мыслбек (1848–1922). Его творческая манера формировалась под влиянием романтизма Манеса, произведений поздней античности, французских монументалистов того времени и эволюционировала в сторону неоклассики. Создатель знаменитой конной статуи Св. Вацлава в Праге (1888–1913), он ваял также декоративные скульптуры, портреты знаменитых чешских современников (Б. Сметаны).

Основоположником чешской оперы стал композитор, дирижер, пианист, музыкальный общественный деятель и критик Б. Сметана (1824–1884). Оперы композитора «Бранденбуржцы в Чехии» (1863), «Проданная невеста» (1866), «Далибор», шесть программных симфонических поэм «Моя Родина», «Чешские танцы» служили патриотическому и музыкальному воспитанию народа на близких и понятных ему образах, отличаясь народным характером музыки. Основателем чешской национальной музыки вместе со Сметаной был А. Дворжак (1841–1904). Особенностью его сочинений являлось широкое использование народных мотивов. Наиболее известны «Славянские танцы» Дворжака.

Вместе с тем в середине 60-х гг. прозвучало (например, в альманахе «Лада Ниола») требование обогатить чешскую литературу общечеловеческими идеалами. Мысль о тесной связи чешской литературы с литературой мировой не означала отказа от национальной тематики и от сохранения национального своеобразия. Идея

[49] Там же. – С. 641–644.

Репозиторий ВГУ

о том, что чешский народ должен оставаться патриотом и в то же время принадлежать к мировому сообществу, становится программной у многих представителей чешской культуры. Острые дискуссии в чешских землях о признаках современности искусства, о слабых и сильных сторонах его реалистической концепции характерны для всей второй половины XIX в.

В конце 1880-х – 1914 гг. в литературной жизни Европы наблюдалось несколько течений. Реализм уступил место новым тенденциям. Причем в чешских землях общеевропейские процессы получили свою национальную интерпретацию. На уровне политических программ была сформулирована цель культуры – развивать гармоническую, всесторонне образованную личность, способную к самостоятельным суждениям об искусстве. Прямолинейные попытки свести все богатство функций искусства к этическим или же политическим принципам, когда литература и искусство в целом были призваны служить в первую очередь нравственности, рассматривать литературу как выразительницу общественных интересов, вызвали у поколения 90-х гг. стремление найти новые идеалы.

Индивидуалистическая идеология нашла выражение в символизме и декадентстве. Опубликованный в 1895 г. манифест «Чешской модерны», провозгласивший в качестве источника и критерия литературной деятельности внутреннюю правду творческой индивидуальности, свидетельствовал, что модернизм в Чехии имел яркую национальную окраску. Манифест резко осуждал эклектизм, дилетантизм, иллюстративность и утилитарность таких авторов, как драматург, прозаик, переводчик Я. Врхлицкий, поэт, редактор журнала «Люмир» Й. Сладек, а также модные течения «искусства для искусства».

Новое направление в искусстве связано с творчеством художника и графика, мастера портретной живописи М. Швабинского (1873–1962). В пейзажах, росписях, графических работах он сочетал жизнеутверждающий реализм с символикой и аллегорией. Чувственный импрессионизм был основой живописи известнейшего чешского художника А. Славичека (1870–1910), воспевавшего красоту пражских улиц, набережных и садов. После поездки в Париж он написал известнейшие полотна «Вид Праги с Летны», «Собор святого Вита» и др. Наиболее крупным чешским скульптором этого периода был Я. Штурса (1880–1925) – основатель чешской современной скульптуры, последователь реалистической традиции, учитывавший импрессионистические тенденции эпохи.

На рубеже веков начал творить музыкант и педагог В. Новак (1870–1949), один из основателей чешской музыкальной педагогики, профессор Пражской консерватории, ученик Дворжака. Синтезировав национальные музыкальные традиции и элементы импрессионизма, он выработал свой собственный стиль. Им написаны произведения для фортепьяно (цикл «Пан»), камерных оркестров, симфонии и сюиты, оперы и др. Наиболее известным за границей чешским композитором наряду со Сметаной и Дворжаком был Л. Яначек (1854–1928), долгое время работавший в Брно, изучавший моравский фольклор. Яначек – автор девяти опер, балета, рапсодии «Тарас Бульба» и многих других сочинений.

5.9. К началу XIX в. **словацкий народ** накопил уже достаточно сил, чтобы начать борьбу за возрождение национальной культуры. Однако ее формирование в силу крайне тяжелых условий проходило весьма медленно и неравномерно даже по сравнению с соседними землями Австрийской империи. Это в значительной степени обусловливалось динамикой национального движения словаков. Так, на протяжении всей первой половины XIX в. главными были борьба за литературный язык, пробуждение национального самосознания, распространение идеи об автохтонности словаков и отстаивание национальной самобытности. Ее хранителем представлялся прежде всего фольклор. Он же рассматривался как естественная основа национальной литературы. В этом русле начинает свою творческую деятельность Ян Коллар. Он издает двухтомник национальных песен, обосновав их эстетическую ценность. Поэма Коллара «Дочь Славы», ставшая крупным явлением словацкой культуры этого периода, переиздавалась при жизни поэта четыре раза. Она построена как аллегория страданий, но в то же время направлена на возрождение славянства и призывала к единству в целях будущего процветания.

Острая необходимость борьбы за национальные права словаков выдвигала на первый план в литературе и драматургии тему родины, тему героического подвига во имя свободы своего народа. В этом ключе трактовались история Великой Моравии, наиболее славные страницы прошлого, на это же была устремлена и концепция славянской взаимности Яна Коллара.

Словацкие патриоты понимали, что лишь кодификация и внедрение единого словацкого литературного языка, создание национальной периодической печати, прежде всего ежедневной газеты, учреждение культурно-просветительских центров, организация начального образования могут обеспечить рост национального самосознания, объединить национальные силы словаков. Как уже отмечалось, первыми шагами в этом направлении стали культурно-просветительские организации. Следует упомянуть о созданном в 1834 г. в Буде Обществе любителей словацкого языка и литературы. Четыре тома литературного альманаха «Зора» («Заря»), редактором которых был бернолаковец М. Гомуляк, включали произведения наиболее известных словацких литераторов: самого М. Гомуляка, а также Я. Голлого, К. Кузмани. Однако и на этот раз представители евангелической и католической интеллигенции не смогли преодолеть разногласий и прийти к единой норме словацкого литературного языка.

В 40-е гг. XIX в. во главе движения словаков за национальную культуру встал **Людовит Штур**[50]. Представитель нового поколения литераторов, он очень широко трактовал понятие «культура», не ограничивая ее лишь развитием науки и искусств, а подразумевая под ней и подъем материального уровня народа. Поиски Штура нашли выражение в его книге «О народных повестях и песнях племен славянских» (1833), в других сочинениях, а также в многочисленных статьях, публиковавшихся в периодических изданиях. Главным инструментом просветительской деятельности словацких будителей становится первая словацкая политическая газета, основанная Штуром в 1845 г., «Словенске народни новины» («Словацкая национальная газета»).

В 1844 г. было образовано надконфессиональное литературное общество Татрин, которое поставило своей непосредственной целью содействовать развитию словацкой культуры. В его задачи входило внедрение литературного языка, на котором писали талантливые литераторы А. Сладкович, Я. Краль и Я. Калинчак, издание и распространение книг, оказание материальной помощи словацкой учащейся молодежи. Члены общества проявили интерес к словацким древностям. При их финансовой поддержке вышли в свет «Грамматика» Л. Штура (1846), труды М. Годжи о словацком литературном языке и другие книги.

Что касается сферы образования, то словацкие общественные деятели на протяжении всего XIX в. осознавали острую необходимость расширения слоя образованных людей. Однако создать систему национального образования словакам так и не удалось. В начале XIX в. словацкие будители в своей просветительской деятельности ратовали за организацию воскресных школ и читален (в 70-е гг. действовало 150 читален), за

[50] Там же. – С. 662.

усиление нравственных начал в жизни общества, вели борьбу за повышение культурного уровня населения, в том числе и путем пропаганды обществ трезвости. Вопрос о начальном образовании на родном языке в масштабах всего королевства был поставлен Л. Штуром на последнем перед революцией 1848–1849 гг. заседании Государственного собрания в Пресбурге (Братислава). Однако и во второй половине XIX в. развитие школьного образования проходило в трудных условиях. Так, реформы, проводимые во всей империи (1848, 1861 и др.), не привели в Словакии к созданию системы национального просвещения.

Наиболее характерной чертой политики в области школьного дела после 1849 г. была германизация, а начиная с конца 60-х гг. определяющими стали мадьяризаторские тенденции. Государственная идеология, выраженная понятием «венгерский политический народ», фактически объявляла приоритетным воспитание населения без различия национальностей, исключительно как граждан Венгерского королевства. На этом фоне особенно серьезной победой словацких национальных сил стало открытие (согласно указу 1861 г. австрийских властей) трех словацких гимназий. Однако в 1875 г. они были закрыты, а число начальных школ, в которых обучение велось на словацком языке, неизменно сокращалось.

XIX в. занимает особое место в процессе становления **словацкого искусства**[51]. Внимание художников, отказавшихся от системы возвышенной культуры Барокко, направляется на повседневную жизнь, трудности и радости бытия, на связь человека с природой.

Во время длительного пребывания в России развил мастерство Ян Ромбауер (1782–1849). Его портреты являются наиболее значительным достижением в этом жанре в первой половине XIX в. Заметным явлением в изображении пейзажа стали работы Карола Марко (1791–1860), получившего образование в Вене и работавшего в Италии.

В 40-е гг. XIX в. в словацкую художественную жизнь приходит новое поколение творцов. Из них наибольшей известности достигли Клеменс и Богунь, воспитанники пражской Академии искусств. Свою творческую программу они последовательно и сознательно связали с народной основой.

Йозеф Божетех Клеменс (1817–1883) – автор ряда портретов чешских патриотов и словацких будителей (например, Милана Годжи, 1846). Петер Михал Богунь (1822–1879) писал портреты, изображал народные типы в национальных костюмах, создавал исторические многофигурные композиции. Наиболее известен его портрет Яна Францисци как повстанца-добровольца. В 50-е гг. в своих поисках он склоняется к реализму. В центре внимания Богуня оказываются люди из окружения его семьи, представители словацкой интеллигенции.

Развитие культуры и науки в Словакии во второй половине XIX в. было связано с деятельностью **Матицы Словацкой**. За короткий период существования за счет ее средств помимо ежегодника было опубликовано множество книг на словацком языке, хрестоматий, разного рода учебников, литературных альманахов. Кроме того, велся сбор исторических документов, гравюр, архивов выдающихся деятелей словацкого национального Возрождения, нумизматической коллекции, коллекций минералов, национальных костюмов, предметов обихода и, что особенно ценно, – библиотеки. К моменту роспуска Матицы она насчитывала более 10 тыс. томов. Создав несколько секций (филологическую, литературную, философско-юридическую, математико-природоведческую, истории музея), она заложила основы многих направлений современной науки.

Словацкая литература в последней трети XIX в. вплоть до Первой мировой войны развивалась под знаком реализма. С призывом отражать реальную жизнь, быть верными действительности выступило поколение Светозара Гурбана-Ваянского, Йозефа Шкультеты, Ярослава Влчека, Павола Орсага-Гвездослава и др.

Почти всеми жанрами пытался овладеть поэт, прозаик, литературный критик и журналист, представитель реалистической тенденции в словацкой поэзии Светозар Гурбан-Ваянский (1847–1916). Его повести и романы многосюжетны, отличаются сложной композицией, насыщены национально-патриотической и морально-этической проблематикой. Несмотря на то, что творческий путь Гурбана-Ваянского был подвержен взлетам и падениям, он внес значительный вклад в словацкую литературу.

Певцом родного края стал поэт, переводчик, ведущий представитель словацкого литературного реализма Гвездослав (1849–1921), творивший в словацкой провинции и прославлявший словацкую деревню, яркую обрядовость народных празднеств. В его больших эпических циклах 90-х гг. преобладала общественная и религиозная тематика, а в лирике сделана попытка раскрыть глубокий и противоречивый мир человека.

В начале XX в. новое поколение писателей, излюбленным жанром которых был рассказ, стало видеть в литературе инструмент познания человека, его духовной жизни. Сторонники словацкой литературной модерны во главе с поэтами Я. Есенским и И. Краско стремились преодолеть отсталость, изолированность словацкой культуры, поднять ее на европейский уровень. Важной чертой литературной, да и всей общественной жизни этого периода стали контакты с чешскими интеллектуалами.

Долгие годы массовой оставалась религиозная литература. По-прежнему популярным чтивом словацкого обывателя были календари. Следует особо упомянуть о календарях, издававшихся В. Лихардом и Матицей Словацкой в конце 60-х – начале 70-х гг. В них печатались и литературные произведения, и статьи о музыке, и научно-популярные очерки, практические рекомендации и советы по самым разным вопросам. Эта традиция продолжалась и в более поздний период. На рубеже веков появились новые литературные альманахи и периодические издания.

Широкое распространение имели в Словакии **любительский театр** и народные певческие коллективы. Известным композитором, в своих лучших произведениях поднимавшимся до уровня европейской школы, стал Ян Левослав Белла (1843–1936). Правда, большинство его значительных работ появилось после 1884 г. в эмиграции.

Словацкое искусство в последней трети XIX в. в период жесточайшего преследования всего национального переживает трудные времена[52]. Политика денационализации культуры, проводившаяся венгерскими властями, дает свои результаты. Меняется и идейная ориентация художественного творчества. Большинство живописцев и скульпторов направляется в Пешт, Вену и другие европейские центры. В самой Словакии усиливается влияние мюнхенской школы. Вернувшийся из Венеции модный там художник Доминик Скутецкий обращается к фольклору, социальному портрету. Его привлекают цветовые контрасты горящего огня печей по выплавке меди, за что он стал называться «Огненный Скутецкий».

Большую коллекцию работ высокого профессионального уровня оставил Ладислав Меднянский (1852–1919), учившийся в Мюнхене и Париже. Художник воспевал словацкого крестьянина на фоне живописной природы. В своем творчестве он использовал принципы барбизонской школы и находки импрессионистов, соединив их с собственным мастерством в воспроизведении красоты родных просторов, особенно окрестностей Татр.

[51] См.: Там же. – С. 663–664.
[52] Там же. – С. 665.

Репозиторий ВГУ

Обновление национальной жизни, тесная связь с Прагой и Мюнхеном создают в 90-е гг. XIX в. условия для появления новых художественных направлений. В этот период заявил о себе крупный талант Йозефа Ганулы, выросшего в мюнхенской среде, но имевшего постоянный контакт с чешскими живописцами. Ученик пражской школы Людовит Чордак нашел свежие мотивы в изображении родного края.

Свою интерпретацию традиционных жанров в начале XX в. привнесли Карол М. Легоцкий (1879–1929), Милан Митровский (1875–1943), Густав Маллы и Петер Керн. Для их работ характерен синтез традиций академизма конца XIX в. и собственных поисков в изображении цвета и формы. Раннее творчество известного словацкого художника Мартина Бенки (1888–1971) также находилось под влиянием импрессионистических веяний эпохи.

Менее значительным является наследие словацких скульпторов, прежде всего потому, что богатые заказчики находились в крупных культурных центрах. Так, династия Дунайских (отец и сын) работала в Пеште, Виктор Тилгнер – в Вене.

Научная работа оставалась делом самоотверженных одиночек[53]. Лишь в 1893 г. удалось создать Музейное словацкое общество. В крайне неблагоприятной политической обстановке его члены могли собирать памятники старины, заниматься поиском и изучением исторических источников, пополнять фонды библиотек. Интересы словацкой интеллигенции по-прежнему были обращены к истории, языкознанию, истории литературы и этнографии. Словацкая историческая наука видела свою задачу в том, чтобы найти аргументы в защиту самобытности словаков, способствовать борьбе за признание их прав.

С позиций романтизма трактовал прошлое своего народа **Франтишек Сасинек,** автор многочисленных трудов по истории Венгерского королевства. В своих работах «История словаков» (1895), «Великоморавская держава» (1896) он отстаивал тезис об автохтонности славян, в том числе и словаков в Карпатской долине. Во многом романтическому направлению следовал и наиболее известный словацкий историк этого времени Юлиус Ботто, разработавший целостную концепцию словацкой истории. В двухтомной работе, посвященной изучению развития национального самосознания словаков, он уделил внимание лишь наиболее ярким страницам политической истории Словакии.

В этот период начинаются исследования в области естественных наук (И. Голуб), ботаники и геологии. Так, ботаник Густав Реус написал обобщающую работу «Цветущая Словакия». Директор геологического института в Вене Дионис Штур составил географическую карту Словакии. Значительное внимание в начале XX в. уделялось астрономии (Ян А. Вагнер, Милан Р. Штефанек). В области техники словацкие умельцы достигли успехов за границей (например, Штефан Банич первым сконструировал и испытал в США парашют).

§ 6. Роль церкви в культурной жизни колониального общества **Латинской Америки** была противоречивой. Католическая церковь являлась важным элементом колониального аппарата, а также оказывала сильное влияние на всю духовную жизнь колоний. Духовному завоеванию Нового Света Испания и Португалия придавали большое значение. Уже в первой экспедиции Колумба, в составе которой был священник Педро де Аренас, была отслужена месса на одном из островов. С этого момента можно отсчитывать историю христианства в Латинской Америке.

Обращение индейцев в христианскую веру проводилось на основании королевских законов, обнародованных в Бургосе в 1512 г. Практическим же руководством к процессу христианизации стало так называемое «Требование», документ, написанный в то же время советником Фердинанда Х. Л. де Виверо. Согласно ему конкиста основывалась на якобы божественном праве, поэтому индейцы должны были признать духовную власть католической церкви и светскую власть испанской короны. При добровольном признании этого и посвящении в христианскую веру индейцам была обещана полная свобода и сохранение имущества. В ином случае колониальные власти прибегали к жестоким мерам: индейцы лишались своих жен и детей, имущества, их обращали в рабство, а затем насильственно – в христиан. В случае оказания индейцами сопротивления, им объявлялась война. Текст «Требования» обязательно зачитывался индейцам и большинство коренного населения предпочитало вариант добровольного крещения.

На начальном этапе конкисты католическая церковь выступала и в качестве колониста. Необходимостью обращения индейцев в католическую веру объяснялось агрессивное отношение к ним. Для борьбы с «еретиками» была привлечена испанская инквизиция. На начальном этапе монахи, сопровождавшие отряды конкистадоров совмещали и функции инквизиторов. 7 января 1519 г. генеральный инквизитор Испании **Алонсо Манрике** официально уполномочил испанского епископа в Америке **Алонсо Монсо** и вице-провинциала доминиканского ордена **Педро де Кордобу** выполнять по совместительству обязанности инквизиторов на всей колонизированной территории. Им было поручено назначение нотариусов, приставов, следователей и иных чиновников, необходимых для распространения христианства и усиления влияния Испании. Постепенно создавались «священные» трибуналы во главе с особо назначенными короной и церковными властями инквизиторами, которые были уполномочены вершить суд и расправляться с «еретиками». Церковью были одобрены убийства и казни правителей ацтеков, инков и пр. Под видом заботы о «спасении душ» индейцев духовенство насильно навязывало им христианскую религию, используя ее как средство порабощения коренного населения. Священники и монахи заставляли индейцев работать на себя, облагали их всевозможными поборами, сгоняли на строительство церквей и монастырей. Со временем церковь стала располагать огромными материальными ценностями: она была крупнейшим землевладельцем и ростовщиком, имела множество других источников дохода. Духовенство обладало важными привилегиями: освобождалось от уплаты налогов и пользовалось правом особой юрисдикции по судебным делам (*фуэро*). Однако богатство и власть находились в руках представителей высшей иерархии. Большей же части низшего духовенства приходилось довольствоваться скудным жалованьем и весьма скромными даяниями верующих.

Среди церковников длительное время велись споры о статусе индейцев. В самых крайних заявлениях утверждалось, что индейцы не имеют души, и, возможно, они вовсе не люди. В 1530-е гг. была обнародована булла папы Павла III, согласно которой церковь признавала индейцев «настоящими людьми», то есть подтверждала наличие у них души и, следовательно, утверждала их способность воспринять христианскую религию. Это позволило более активно вести процесс христианизации среди покоренного населения. Однако длительное время в индейской среде сохранялись дохристианские верования. Так, францисканский монах **Херонимо де Мендиета** в своем труде «Церковная история индейцев» отмечал, что индейцы сохраняли изображения своих богов, а также прятали их под возведенными католиками крестами и таким образом, поклоняясь кресту, поклонялись языческим божествам.

[53] Там же. – С. 666.

Деятельность инквизиции, направленная на борьбу с «ересью» и на искоренение местных верований, сдерживала проникновение передовых идей в Америку и вела к утрате богатого творческого наследия индейцев. Вместе с тем, на территориях колоний начался процесс *метисации* (постепенный синтез элементов индейской культуры с элементами культуры испанской) в области религиозного сознания. Наиболее ярко это прослеживается на примере зарождения в XVI в. и официального признания церковью в конце следующего столетия культа Девы Гваделупской. Образ Девы Марии также представляет собой интерпретацию общехристианского образа с характерными местными особенностями, в первую очередь тем, что она изображается смуглой. Индейская символика четко прослеживается во всей легенде о явлении Гваделупской Богоматери. Аналогичная ситуация складывалась в Перу и с культом Девы Копакабанской.

В борьбе с языческими представлениями активную позицию проявлял первый епископ и по совместительству инквизитор Новой Испании доминиканец **Хуан де Сумаррага**. Им был издан указ от имени испанского короля, в котором индейцу, вне зависимости от пола и возраста, отступившему от католической веры, полагалось жестокое наказание, вплоть до смертной казни. Особенно суровое отношение было к тем индейцам, которые, приняв христианство, затем от него отказались. Хуан де Сумаррага проявил такое рвение в искоренении местной культуры, что сам Карл V советовал ему избегать излишеств, а завоеватель ацтеков Кортес советовал ему сохранить что-нибудь для памяти.

Среди инквизиторов особыми зверствами отличился францисканец **Диего де Ланда** (1524–1579), который в Юкатане и Гватемале в 60-х гг. XVI в. уничтожил тысячи индейцев, по его приказу обвиненные в отступничестве индейцы подвергались жесточайшим пыткам. 12 июля 1562 г. в одной из древних столиц, г. Мани, Ланда в присутствии испанских властей и индейских вождей были уничтожены 27 кодексов – иероглифических рукописей, а также 5 тысяч статуй богов, 13 алтарей, 197 сосудов. Вместе с тем Диего де Ланда оставил после себя свод сведений «Сообщение о делах в Юкатане», который подробно описывает образ жизни майя и является одним из основных источников информации об этом народе. Тем самым Ланда сохранил образ гибнущего мира майя, свидетелем и непосредственным участником которого был он сам. В дальнейшем этот труд создал предпосылки для возрождения исторической памяти культуры майя. Несколько позже, в 80-е годы XVI в., аналогичные процессы происходили на территории Перу под руководством епископа **Торибио де Магровехо.**

С началом контрреформации преследование сохранившихся элементов культур коренных народов резко усилилось. Поскольку в отступничестве от католической веры, в несоблюдении церковных обрядов и в поклонении идолам инквизиторы могли обвинить большинство индейцев, это влекло за собой массовые репрессии и почти полное уничтожение дешевой рабочей силы. Для изменения сложившейся ситуации Филипп II 23 февраля 1576 г. лишил инквизицию права привлекать индейцев к суду и ответственности за преступления против веры.

С другой стороны, были и такие иерархи церкви, как **Бартоломе де Лас Касас** (1474–1566) и немалое число его последователей, носителей ренессансного мироощущения, которые активно выступали в защиту индейцев. Они изучали культуру ацтеков, инков и майя, занимались переводами их письменных памятников, составляли грамматики и словари местных языков. Это наследие впоследствии вошло составной частью в латиноамериканскую культуру. Именно выдающийся испанский писатель-гуманист Лас Касас одним из первых решительно возвысил голос в защиту индейцев. Отстаивая их интересы и человеческие права, он неоднократно обращался в Верховный Совет по делам Индии, к королю, папе римскому и другим высокопоставленным особам. В 1516 г. он был назначен «протектором индейцев», то есть представителем мадридского двора, уполномоченным наблюдать за тем, чтобы конкистадоры не обращались с индейцами излишне жестоко. По его рекомендациям был принят ряд передовых для своего времени законов в защиту местного населения, которые, однако, постоянно нарушались. За полвека «правоохранительной» и творческой деятельности Лас Касас создал более 80 трудов историографического, богословского, философско-юридического и эпистолярного характера.

В 1552 г. вышел в свет его трактат «Краткое сообщение о разорении Индий». Это был обвинительный акт против колонизаторов, перечень их кровавых преступлений, совершенных за полвека на американской земле. Более подробная картина завоевания и колонизации Нового Света была отражена в фундаментальном труде Лас Касаса «История Индий», опубликованном впервые через три с лишним столетия после смерти автора. Это произведение считается едва ли не самым серьезным, полным и достоверным источником сведений о раннем периоде колонизации. В нем Лас Касас, в отличие от других «хронистов» своего времени, правдиво описал конкисту как экономическое «предприятие», показал завоевателей не как бескорыстных крестоносцев, а как рыцарей наживы, жаждавших лишь обогащения. В историю зарождавшейся латиноамериканской культуры вошел публичный диспут епископа-гуманиста с главным идеологом имперской антииндейской партии, придворным историком и богословом **Хинесом де Сепульведой** (1490–1573), который считал индейцев «гомункулами», человекоподобными животными, самим Богом предназначенными служить испанцам.

Лас Касас, напротив, облагораживал и героизировал туземцев, наделяя их чертами «природных» христиан, естественных людей «золотого века» и даже сравнивая их с античными персонажами. Перед смертью он писал о необходимости ухода испанцев с завоеванных земель, восстановления независимости индейцев и власти их прежних правителей и вождей. После смерти Лас Касаса некоторые его сочинения были официально осуждены и запрещены инквизицией. Для последующих поколений он стал первым борцом за равноправие индейцев и белых, что ярко проявилось в годы войны за независимость, когда Боливар намеревался назвать именем Лас Касаса будущую столицу единого государства на землях Америки.

Последователем гуманистических идей Лас Касаса в Бразилии являлся португальский философ-утопист, политический деятель и писатель **Антониу Виэйра** (1608–1697), ставший, подобно испанцу Лас Касасу, духовным провозвестником независимости Бразилии. Он был привезен в Америку ребенком, блестяще закончил иезуитский колледж в г. Баия, изучил индейские языки, как проповедник, он заслужил доверие короля Жоана IV. Разоблачая злоупотребления плантаторов, Виэйра выступал за создание более либеральной коммерческой экономики, и ему удалось убедить монарха передать индейцев под власть иезуитского ордена. Виэйра пошел дальше Лас Касаса, защищая всех эксплуатируемых и обездоленных: индейцев, негров-рабов, ставших к тому времени важным этническим элементом страны, белых бедняков, которые в поисках лучшей доли массами покидали метрополию и отправлялись за океан. Бразильский иезуит грозил своим соотечественникам-плантаторам Божьей карой и осуждал сам институт рабовладения, с которым они связывали сохранение и развитие здешнего государства. Для него то, что опирается на несправедливость, не может быть прочным и постоянным, а угнетенного негра-раба он сравнивал с распятым Христом. Подобная деятельность и взгляды священника-гуманиста привели к его опале. Он был арестован инквизицией, два года провел в заточении, был лишен права проповедовать и выступать в печати. Позже он добился отмены приговора, и с 1681 г. до конца жизни в родном Баия работал над многотомным собранием своих проповедей.

Репозиторий БГУ

Большую роль в колониальном обществе играла **миссионерская деятельность монашеских орденов.** Ее проводили францисканцы, доминиканцы и иезуиты, действуя обычно вне больших городов и способствуя продвижению католической религии и бытовой культуры в самые отдаленные уголки континента. Необходимо отметить, что, поощряя евангелизаторскую деятельность духовенства, церковь установила правило, согласно которому священники могли получить приход только при условии владения местным языком. В практике христианизации активно использовались элементы индейской обрядности, местные жанры (в первую очередь коллективные песенно-танцевальные действия, а также театр и поэзия). При выполнении своей миссии испанские священнослужители встречали множество трудностей: огромные расстояния, плохое знание языка аборигенов, малочисленность самих миссионеров и пр. Для их решения со второй половины XVI в. стала использоваться так называемая система *редукций* (мест обращения). Отцы-иезуиты строили специальные поселки для обращения индейцев в христианскую веру, организации хозяйственной деятельности и приобщения их к цивилизованной жизни. Редукции являлись индейскими поселениями городского типа. Они были направлены на разрыв с племенными традициями и уход индейцев с прежних мест обитания. Урбанизация коренного населения способствовала территориальному и административному укреплению государства. Она позволяла более эффективно контролировать индейцев, получать с них налоги, использовать их как рабочую силу и обращать в христианскую веру.

Для обращения воинственных племен гуарани 15 таких миссионерских поселков находилось на территории современных Аргентины, 7 – Бразилии, 8 – Парагвая. К середине XVII в. в них насчитывалось около 100 тыс. человек. Эти иезуитские миссии в Латинской Америке являли собой политически и религиозно автономную индейско-миссионерскую республику, или государство иезуитов. Миссии предназначались для общинной жизни. Отцы-иезуиты создавали для индейцев такое окружение, в котором они сохраняли бы свое культурное и этническое единство. Поселки были обнесены высокой оградой и окружены рвами для защиты от нападения авантюристов и золотоискателей, которые захватывали индейцев и продавали их в рабство.

Строительство редукций велось по общему барочному плану. В центре находилась окруженная крытой галереей большая прямоугольная площадь, от которой отходили четыре центральные улицы с их ориентацией на стороны света, что было характерно для доколумбовых цивилизаций. На ее главной стороне размещались дом священника, церковь и иезуитский колледж, мастерские и склады, зал собраний, госпиталь и тюрьма, группировавшиеся вокруг нескольких дворов по сторонам церкви. На площади также могли располагаться акведук или какой-то другой водный источник и виселица. Три других стороны площади и примыкавшие к ним улицы были застроены одинаковыми домами для индейцев. Позади располагались сады и кладбище. За чертой поселка находились промышленные предприятия и полевые угодья.

В миссиях существовало самоуправление под духовным руководством священника, сохранялись власть индейских вождей (касиков) и советы знати. Новообращенные индейцы, поселявшиеся вокруг миссий, соблюдали религиозные обряды, изучали испанский и португальский языки, овладевали под руководством монахов различными ремеслами. Индейцы обрабатывали землю, пасли стада, прокладывали оросительные каналы, заготовляли древесину для строительства и т.п. В результате было налажено производство многих сельскохозяйственных продуктов и изделий, необходимых для развития колониальной экономики в целом. Каждый поселок специализировался в определенном виде хозяйственной деятельности. Вся произведенная продукция принадлежала общине. Каждая семья получала все необходимое для жизни. Община содержала вдов, больных, церковь, платила налоги испанскому королю. Культурный досуг включал танцы, театральные представления, музыку, красочные процессии и военные маневры.

Самыми большими и пышными постройками миссий были **церкви.** Их интерьеры украшались деревянной резьбой и гравюрами, богатыми иконостасами. В миссии Сан-Игнасио-Мини (Аргентина) сохранились богато украшенные стены церкви и порталов, высокие дома для индейцев (состояли из 6–7 помещений и предназначались для такого же числа семей), иезуитский колледж с полами, покрытыми керамической плиткой. В миссии Сан-Мигель-дас-Миссоес (Бразилия) особенно выделяется церковь с барочным фасадом и крыльцом, каменными облицованными стенами и каменными колоннами.

Под умелым и достаточно гуманным руководством иезуитов это государство, опираясь на общинно-родовые традиции индейцев-гуарани, просуществовало около 150 лет. Оно было уничтожено объединенной испано-португальской армией после того, как иезуиты совместно с индейцами поднялись на вооруженную борьбу против Испании и Португалии, решивших разделить между собой их территорию. В результате поражения в четырехлетней войне декретом испанского короля Карла III иезуиты в 1767 г. были изгнаны из Испании и всех ее заморских территорий, на долгое время оказавшись в оппозиции ко всесильной королевской власти. Многие находившиеся в изгнании иезуиты оказались врагами колониализма и связали себя с борьбой за независимость латиноамериканских стран. После запрещения деятельности иезуитов и высылки их из испанских и португальских колоний во второй половине XVIII в. миссии обезлюдели и подверглись постепенному разрушению.

Как отмечает О.И. Посконина, «роль церкви в конкисте и освоении Америки неоднозначна – одни историки считают ее преступной, другие полагают, что только благодаря вмешательству священнослужителей индейцы были спасены сначала от массового уничтожения, а затем от полной потери общинных земель. Важно и то, что деятельность Святого престола, церковных корпораций и отдельных священнослужителей была многогранна – арбитраж, миссионерство, предпринимательство, в том числе торговые и финансовые операции, включая ростовщичество»[54].

Завоевание и первоначальное освоение земель Латинской Америки Испанией и Португалией необходимо рассматривать как один из поворотных моментов в истории мировой культуры, поскольку это был сложный и неоднозначный процесс взаимодействия абсолютно разных культур и разных миров. Он привел к культурному смешению, а затем к зарождению и развитию новой цивилизации. Именно в ***колониальной культуре*** мы можем проследить генезис межэтнического существования и его дальнейшее развитие. Это наиболее ярко проявляется в эпистолярном, мемуарном и летописном творчестве, в архитектуре и скульптуре, в изобразительном и театральном искусстве, в музыке, а также в системе образования. Культурная жизнь была теснейшим образом связана с церковью и в то же время в своих выразительных средствах подвергалась заметному влиянию местной природной и социокультурной среды.

Наиболее распространенным жанром раннеколониальной **литературы** были так называемые хроники, или летописи, которые иногда выполнялись даже в стихотворной форме. В них описывались открытие и завоевание новых земель, незнакомая европейцам природа, нравы и обычаи туземцев, их общественная организация, фольклор и мифология. Начало произведениям такого рода положили выразительные письма-

[54] Посконина О.И. История Латинской Америки (до XX века) / О.И. Посконина. – М.: Издательство «Весь Мир», 2005. – С. 71.

Репозиторий ВГУ

донесения испанской короне Колумба, а позднее – завоевателя Мексики Эрнана Кортеса. Франсиско Писарро также пытался описывать свою деятельность в стихотворной форме, а ее прозаическое изложение осуществлялось более образованным секретарем. Уже в хрониках и летописях проявился один из доминирующих вопросов, разделивших колонизаторов на два лагеря, – отношение белых к индейцам и к их культуре.

Одним из наиболее известных хронистов начального периода завоевания является **Альваро Нуньес Кабеса де Вака** (1490–1559). Направляясь на покорение Флориды, он потерпел кораблекрушение и долгие годы прожил среди принявших его индейцев. Его записки имеют не только историко-этнографическое значение. Они проникнуты уважением к местным обычаям и симпатией к индейцам.

В противоположность Нуньесу конкистадор и первый официальный историограф Нового Света **Гонсало Фернандес де Овьедо** (1478–1557), автор «Всеобщей и естественной истории Индий», описывал индейцев как ленивых, нетрудолюбивых, трусливых людей, порочных и с дурными наклонностями, со слабой памятью и не знающие никакого постоянства ни в чем.

Труд конкистадора-монаха **Гаспара де Карвахаля** (1504–1548) «Повествование о новооткрытии достославной великой реки Амазонки» является примером хроники полуфантастического типа с гиперболизированным описанием тропической природы и жизни туземцев. Автор довольно красочно изображает сомнительную встречу с воинственным женским племенем «белокожих» и «высоких» амазонок, существование которых в Америке было отвергнуто историками еще в XVI в.

«Подлинная история завоевания Новой Испании» **Берналя Диаса дель Кастильо** (1495–1584) может считаться оригинальным трудом XVI столетия. Будучи выходцем из народа, автор взвешенно относился как к индейцам, так и к колонизаторам. Он, выступая от имени солдат, приписывал успехи конкисты скорее не ее руководителям, а прямым исполнителям. В восприятии индейского мира Берналь Диас был в равной степени далек и от его критиков, и от его идеализаторов.

В более поздний период завоевания создается первое собственно художественное произведение XVI в. о завоевании Нового Света – эпическая поэма «Араукана» **Алонсо Эрсильи-и-Суньиги** (1533–1594). Будучи представителем аристократии, он писал большую часть своей поэмы, выдержанной в античной эпической традиции, во время военных действий. Данное произведение было обращено к королю Филиппу II, и все события в нем были изложены в строгой хронологической последовательности. Поэма стала гимном имперскому величию Испании, однако при этом коренное население (мапуче), оказавшее в Чили наиболее ожесточенное сопротивление завоевателям, представлены в ней не как малоразвитые дикари, а как жертвы и герои, защитники своей земли и своей свободы. Длительное время велись споры о том, кто является истинным героем «Арауканы» – испанцы или индейцы. Позднее эта поэма за ее симпатии к коренному населению была признана первым произведением уже не колониальной, а чилийской национальной литературы.

XVII век во многих отношениях может считаться временем расцвета колониальной культуры, в недрах которой вызревали посеянные Лас Касасом семена будущего духовного и политического освобождения. Его труды повлияли на творчество представителя испано-индейской знати **Инки Гарсиласо де ла Вега** (1539–1616) и служительницы церкви – сестры **Хуаны Инес де ла Крус** (1651–1695). Они внесли большой вклад в культурное наследие Испанской Америки. Их труды стали первыми вестниками грядущей независимости.

Инка Гарсиласо стал самым ярким примером слияния в Новом Свете двух рас и двух культур, будучи сыном испанского конкистадора-аристократа и инкской принцессы (такие браки между представителями высших слоев белых и индейцев не возбранялись). Его творчество завершает эволюцию колониального летописного жанра, в основе которого лежат испанская и индейская семейные традиции автора. Вместе с тем оно становится провозвестником грядущего этнокультурного синтеза. Существует мнение, что Инка Гарсиласо де ла Вега спас от забвения инкское духовное наследие. Поскольку инки не имели письменности, сведения об их величественной империи сохранились на основе устного предания, впечатлений и записей отдельных конкистадоров и монахов, ставших свидетелями ее разрушения. Поэтому Инку Гарсиласо принято считать первым и наиболее авторитетным историографом андских стран. Основными произведениями являются «Подлинные комментарии» (1609) и «Всеобщая история Перу» (вышла после его смерти, в 1617). В них автор живо и выразительно, с равной симпатией сначала подробно описывает древнюю культуру своих предков-индейцев, а затем их покорение испанцами и последующую междоусобную борьбу между ними. Он стремился с одинаковым уважением оценивать своих предков как по отцовской, так и материнской линии. Его тщательно документированные труды исследователи склонны считать подлинной энциклопедией доколониальной и колониальной жизни народов Андского нагорья. В них описывались природный мир, нравы и обычаи, мифология, особенности языка, драматическая история, давались яркие портреты наиболее известных деятелей.

Сестра Хуана Инес де ла Крус была креолкой, т.е. чистокровной испанкой, родившейся в Америке. Ее образ окутан множеством легенд и кажущихся невероятными фактов. Хуана Инес де ла Крус посвятила себя поэзии и науке. Исследователи ее жизненного пути отмечают, что в колониальной Мексике она была тем, кем был Ломоносов в России. В 3 года она научилась читать; в 6 – овладела письмом; в 8 – говорила и писала по латыни и получила свою первую литературную премию; в 14 – блестяще выдержала публичный экзамен, где ее по всем отраслям тогдашнего знания проверяли 40 лучших умов вице-королевства. В это же время она становится первой дамой при дворе вице-короля Новой Испании, поражая всех поэтическим талантом, образованностью и красотой. Она широко прославилась по обе стороны Атлантики. Однако в 19 лет Инесс ушла в монастырь для того, чтобы заниматься поэзией, философией, историей, физикой, математикой, литературой, риторикой и иными науками. Там она прожила 26 лет. Во время эпидемии чумы, ухаживая за больными, она заразилась сама и умерла. На протяжении своей жизни она вела переписку с виднейшими деятелями науки и культуры как метрополии, так и колоний, снискав у них высочайший духовный авторитет. Однако незадолго до кончины она разочаровалась в силе научного знания, продала библиотеку, насчитывавшую около 4 тысяч томов, посвятив себя благотворительности и молитвам. Может показаться, что ее творческое наследие невелико, поскольку состоит из одного тома поэзии и трех томов театральных произведений и прозы. Ее творчество способствовало обогащению книжного испанского языка за счет разговорной речи простого народа, поскольку хорошо владела местными наречиями, знала нравы и обычаи страны. В ее трудах были заложены основы так называемого мексиканизма, т.е. зарождавшегося национального духа Мексики. Также прослеживаются гуманистические идеи, поскольку она выступала в защиту не только индейцев, но и негров-рабов.

Репозиторий БГУ

Сестра Хуана Инес де ла Крус стала первой и единственной женщиной, получившей столь высокое признание, и открыто отстаивавшей свое право на творчество и человеческое достоинство.

В XVIII в. литература Латинской Америки не отмечена столь значимыми именами. Для художественной литературы характерно послушное следование испанским образцам. Вместе с тем именно в XVIII в. начинается интенсивное проникновение прогрессивных европейских идей. Произведения Вольтера, Руссо, Дидро, Монтескье послужили своеобразным толчком для развития национально-освободительных идей. Приобщение к передовым европейским идеям, исходившим преимущественно из Франции, вело к расширению мировоззрения, стимулировало творчество наиболее выдающихся деятелей культуры. В этот период начался подъем общественной мысли и набирал силу сепаратизм. Его главной идейной силой выступили креолы, которые занимали в колониальном обществе серединное положение. По сути, они представляли интеллектуальный слой, интеллигенцию, и стали вдохновителями освободительной борьбы. Именно креольской элите принадлежит основная роль в идейной подготовке и последующем руководстве развернувшимся освободительным процессом. В последней четверти XVIII в. на всей территории колониальных империй Испании и Португалии среди креолов распространяются полулегальные и нелегальные «салоны» и «общества». Основной темой дискуссий являлся вопрос о характере и судьбах народов Латиноамериканского континента, об их «полноценности» или «неполноценности» по сравнению с европейцами. В этот период доминировала идея европоцентризма, согласно которой все не-европейские народы считались «слабыми» и «незрелыми». Однако существовали и иные точки зрения. Некоторые видные деятели латиноамериканского Просвещения, такие как **Франсиско Хавьер Эухенио де Санта-Крус-и-Эспехо, Инасио Жозе да Алваренга Пейшото, Клаудиу Мануэл да Каста,** рассматривали в качестве успешной линии развития для Латинской Америки путь по примеру реформ Петра I в России. Обращение к образу далекого русского правителя было своеобразной критикой колониальных порядков, а обращение к опыту России было вызвано «пограничностью» ее территорий с европейской цивилизацией, как и у Латинской Америки. Ряд мыслителей, опиравшихся на труды Лас Касаса, Инки Гарсиласо или Хуаны Инесс де ла Крус, подчеркивали если не превосходство латиноамериканцев в вопросах культуры, то их культурное равноправие с европейцами. Большую роль в возвышении латиноамериканцев сыграл немецкий естествоиспытатель Александр фон Гумбольдт (1769–1859). Он совершил длительную научную экспедицию по Центральной и Южной Америке, дал систематическое описание географии, естественных богатств, флоры и фауны данного региона. Благодаря ему европейцы познакомились с наиболее значимыми моментами латиноамериканской истории, в том числе и с культурным наследием гуманистов XVI–XVIII вв.

Креольская духовная элита, выступая против колониализма, ориентировалась на идеологию европейского Просвещения. Одним из наиболее ярких деятелей являлся **Франсиско Миранда** (1750–1816), о котором мы писали выше. В 1794 г. колумбиец **Антонио Нариньо** (1765–1823) первым перевел на испанский язык и издал в Боготе «Декларацию прав человека и гражданина». Венесуэлец **Симон Родригес** (1771–1854) – философ и педагог, был ярчайшим пропагандистом руссоизма и утопического социализма в Латинской Америке, а также идейным наставником и другом борца за независимость С. Боливара. Аргентинец **Мариано Морено** (1778–1811) являлся историком, издателем и первым переводчиком «Общественного договора» Ж.-Ж. Руссо. Также как и А. Нариньо, он издал «Декларацию прав человека и гражданина», но уже в Буэнос-Айресе. Позже он являлся одним из руководителей первого правительства независимой Аргентины – Патриотической хунты (1810 г.). Эквадорец **Франсиско Хавьер Санта-Крус-и-Эспехо** (1747–1795) являлся просветителем, публицистом, врачом и издателем первой национальной газеты.

К началу XIX в. идеи сепаратизма стали проникать и в среду колониального духовенства. Яркие примеры религиозного бунтарства связаны с именами служителей культа и национальных героев, руководителей борьбы за независимость. Это **Мигель Идальго** и **Хосе Мария Морелос,** священник-поэт **Мариано Мельгар**, которого считают основоположником национальной поэзии Перу, – все они были схвачены во время военных действий и казнены испанцами.

В Бразилии примером иезуитского диссидентства может служить жизнь **Антониу Виэйры** (1608–1697), ставшего, подобно испанцу Лас Касасу, духовным провозвестником независимости Бразилии. Как отмечалось выше, он всячески боролся с неравноправием, защищая всех эксплуатируемых и обездоленных, за что понес довольно суровое наказание. После отмены приговора, с 1681 г. он проживал в г. Баия, где трудился над многотомным собранием своих проповедей. Каждая из них являлась литературным шедевром и, по выражению одного из современных поэтов, заслужила ему титул «императора португальского языка». В XVII в. в пределах португалоязычного мира фигуры, подобно А. Виэйры не было. В своей деятельности он смог воплотить основные проблемы исторического и культурного процесса своего времени.

Накануне борьбы за независимость среди наиболее заметных фигур Бразилии можно назвать казненного португальцами руководителя неудавшегося заговора «инконфидентов» (1789 г.) прапорщика **Жоакина Жозе да Силва Шавьера** (1748–1792), провозглашенного впоследствии национальным героем, и, также участника этого заговора, поэта и общественного деятеля **Томаса Антониу Гонзага** (1744–1810).

В конце XIX в. в наиболее развитых странах Латинской Америки – Аргентине, Мексике, Чили, Бразилии – происходило формирование национальных литератур. На этот процесс оказал большое влияние романтизм, приобретший в Латинской Америке своеобразные черты, и тесно связанное с ним течение так называемого «*костумбризма*» (бытописательства), которое явилось начальным этапом художественного самопознания новых наций. Также на развитие литературы в Латинской Америке повлиял реализм, первым представителем которого стал чилийский романист **Блест Гана** – поклонник и последователь Бальзака. В последние годы XIX в. литература почти всех латиноамериканских стран начала испытывать сильное воздействие французского натурализма. Литература Латинской Америки испытала воздействие и иных поэтических школ Европы конца XIX в., в том числе и декадентства.

В процессе становления латиноамериканских литератур особое место занимает «литература гаучо», которая возникла в Аргентине во второй половине XIX в. Для нее были характерны реалистические принципы изображения и народность. Наиболее крупным произведением, написанным в этом направлении, является поэма **Хосе Эрнандеса** «Мартин Фиерро» в 1872 г. В XX в. она развивалась и видоизменялась в Уругвае.

На Кубе литература, как в поэзии, так и в прозе, наиболее ярко отражала надежды народа об освобождении от колониального господства, поскольку здесь борьба длилась вплоть до конца XIX в. В поэзии эти идеи

Репозиторий ВГУ

наиболее ярко воплотились в творчестве **Хосе Марти** – вождя и идеолога антииспанской войны, крупнейшего поэта Кубы и всей Латинской Америки.

С середины 80-х гг. XIX в. в латиноамериканских странах, кроме Бразилии, начинает развиваться новое направление в литературе, получившее название *модернизм*. Следует отметить, что это понятие не совпадает в аналогичным понятием, используемым для характеристики литературных явлений в Европе. Латиноамериканский модернизм был первой попыткой изменить традиционные каноны испанского стиха, внести в него новую форму. В поэзии модернистов соединялись элементы аристократизма, патриотические мотивы, описание уникальных картин жизни континента. Для него также характерна глубокая противоречивость, которая проявилась в творчестве основателя и главного идеолога этого литературного течения – **Рубена Дарио**. Он является первым поэтом Нового Света, оказавшим воздействие на развитие поэзии Испании. Наиболее крупным представителем модернизма в прозе является уругвайский писатель **Хосе Энрике Родо**, автор памфлета «Ариэль» (1900 г.), который был направлен против влияния североамериканских стран на Латинскую Америку.

В начале XX в. в литературах Чили, Бразилии, Мексики возникли первые произведения, отразившие борьбу народных масс. Наиболее яркими произведениями являются следующие: сборник рассказов «Под землей» (1904 г.) чилийца **Бальдомеро Лильо**, в которых была отражена эксплуатации народа крупными собственниками; документальная повесть о борьбе восставшего крестьянства «Сертаны» (1902 г.) бразильца **Эуклидеса Да Кунья**. Участником мексиканской революции **Мариано Асуэла** в 1915 г. был написан роман «Те, кто внизу», который на десятилетия заложил основы нового течения мексиканской литературы – мексиканский социальный роман.

Развитие **архитектуры и скульптуры** исследуемого нами периода мы можем проследить на примере наиболее ярких памятников всемирного наследия. Одним из них является город *Мехико* – столица Мексики, основанный в 1521 г. на месте г. Теночтитлан – столицы государства индейцев-ацтеков, существовавшего с 1325 г. и разрушенного испанскими завоевателями. На протяжении 300 лет, до завоевания Мексикой независимости, Мехико был столицей вице-королевства Новая Испания.

Историческим центром Мехико является площадь Плаца Майор де ла Конститусьон (Сокало) с постройками испанской архитектуры колониального стиля. В застройке центра выявилась идея торжества победителей испанцев над ацтеками. Главная площадь города была построена на месте бывшей храмовой площади индейцев, католический собор занял место главного храма Теокальи. В архитектурном облике площади доминирует крупнейший в Латинской Америке кафедральный собор (1563 –1667 гг., арх. К. де Арсиньега, А. Перес де Кастаньеда и другие), сочетающий в себе стили барокко и классицизма. Интерьер собора выполнен в духе испанского Ренессанса с учетом местных традиций. К южному фасаду собора пристроена ризница – барочная церковь Саграрио Метрополитано (1749–1768 гг., арх. Л. Родригес) с богатейшей декоративной скульптурой фасадов.

На одной из сторон площади находится Национальный дворец – бывшая резиденция вице-короля (1692–1699 гг., арх. Д. де Вальверде, достроен в 1929 г.), одно из самых значительных сооружений, с толстыми крепостными стенами и фасадом, который украшает портал с фигурными колоннами и скульптурным декором. Ценным архитектурным памятником (XVI–XVIII вв.) является также городская ратуша.

Ярчайшим примером начинавшегося синтеза испанской колонии и индейского наследия являлась созданная по проекту крупнейшего деятеля культуры XVII в. **К. де Сигуэнсы-и-Гонгоры** триумфальная арка, посвященная прибытию в Мехико очередного вице-короля. В назидание ему Сигуэнса-и-Гонгора украсил арку образами добродетельных монархов древности, но не из античной, а из ацтекской истории. Среди основных персонажей фигурировал герой сопротивления испанским конкистадорам молодой вождь Куаутемок, казненный Кортесом. При этом вся процессия ацтекских вождей возглавлялась верховным божеством ацтеков Уицилопочтли.

В *Пуэбле* много памятников архитектуры испанского колониального периода. Сохранилась прямоугольная сеть улиц (план арх. А. Камачо, XVI в.), жилые дома, дворцы, парки и фонтаны, а также 60 церквей. Купола многих из них покрыты глазурованной черепицей. Здания исторического центра города богато украшены резьбой («Дом того, кто убил зверя», XVI в.) и изразцами (дом каноника Д. Пелаэса, 1687 г., «Каса де Альфеньике», ныне Музей штата, около 1760–1790 гг. и другие жилые дома XVI–XVIII вв.). Особенностью архитектурной школы Пуэблы является полихромия, отличающаяся необыкновенной яркостью и многокрасочностью. Для облицовки фасадов зданий использовался розовый кирпич различной формы и кладки. Рисунок кладки обогащен вкраплениями в нее разноцветных изразцов, создающих яркий орнаментальный узор. Традиция облицовки наружных стен зданий изразцами и изразцовыми панно сохранялась в Пуэбле до 30-х гг. XIX в. Среди наиболее известных архитектурных памятников исторического центра города – ренессансные, с чертами готики и барокко, кафедральный собор XVI–XVII вв., грандиозный по архитектурным объемам, с огромными, квадратными в плане башнями, ясными формами интерьера; монастыри Санто-Доминго (1571–1611 гг.) и Сан-Франциско (1538–1767 гг.); а также барочные церкви Гуадалупе (1694–1714 гг.), Ла Компания (1746–1767 гг.), Нуэстра Сеньора де ла Сус (1761–820 гг.). Ценными в историко-архитектурном отношении являются дворец архиепископа (XVI в.), Театро Принсипаль (1790 г.) и другие сооружения.

Город *Оахака*, или Оахака-де-Хуарес, расположенный на юге Мексики, был основан в 1486 г. как укрепление ацтеков, в 1521 г. завоеван испанцами, которые заложили здесь город под названием Антекера. Оахака известен памятниками искусства и архитектуры XVI–XVIII вв. Среди исторических достопримечательностей выделяются роскошные здания собора XVIII в. и более ранних церквей периода испанской колониальной архитектуры: церкви Ла Соледад (1682–1690 гг.), Санто-Доминго (1575–1608 гг.). Памятники города построены особенно массивно во избежание разрушений от частых здесь землетрясений.

Ряд современных латиноамериканских городов изначально возникали как центры добычи металлов, рудники. Среди них *Гуанахуато* – город в центральной части Мексики, административный центр штата Гуанахуато. Поселение было основано испанцами как центр добычи благородных металлов в 1548 г., а в 1741 г. получило статус города. Наряду с г. Сакатекас в Мексике и г. Потоси в Боливии Гуанахуато в XVI в. стал одним из крупнейших центров добычи серебра в Америке. Его знаменитая Вета Мадре («Мать Жила») считалась богатейшей в мире. Добыча серебра и золота обеспечивала благополучие и расцвет города до начала XIX в. Свидетельствами былого богатства остаются многочисленные впечатляющие памятники испанской колониальной архитектуры XVII–XVIII вв. Среди них выделяются тщательно спланированные и богато украшенные церкви Сан Франсиско (1671–1695 гг.), Ла Кампания (1746–1765 гг.), Ла Валенсиана (1765–

Репозиторий ВГУ

1788 гг.), Ла Ката (1788 г.), дом графа де Руль (конец 18 в.) и другие. Среди известных построек здание университета Гуанахуато (1732 г.) и музей университета (1870 г.).

В Центральной Мексике город *Сакатекас* был основан в 1546–1548 гг. как горнорудный поселок на богатых серебряных рудниках. С ростом добычи драгоценного металла Сакатекас переживал подъем. Строились и перестраивались его великолепные церкви, среди которых выделяются наиболее замечательные сооружения – собор (1612–1625 гг., арх. Ф. Хименес) и капелла Ла Буфа (XVIII в.) с богатейшей резьбой на фасадах. В XVIII в. в Сакатекасе развивался вариант необычайно пышного барокко. Наиболее ярко это проявилось в декоративном оформлении западного фасада городского собора. Вся плоскость и детали огромного портала-панно покрыты богатейшим, симметрично расположенным скульптурным декором с обилием индейских мотивов. Собор поражает гигантскими размерами, мощностью архитектурного образа, а также чрезмерной насыщенностью украшениями, что характерно для «ультрабарокко» испанской колониальной архитектуры XVIII в.

В Боливии город *Потоси* был основан испанцами в 1545 г. рядом с открытым богатым месторождением серебра. В XVII – п.п. XVIII в. это был большой серебродобывающий и наиболее важный город в Южной Америке. Рудники Потоси давали около 50% мировой добычи серебра, а население насчитывало 160 тыс. поселенцев и 13,5 тыс. индейцев, несших трудовую повинность. С истощением месторождения во второй половине XVIII в. начался упадок города. С тех времен сохранились плотины и стоявшие на них камнедробилки, а также бывший королевский рудник, крупнейший из почти 5 тыс. шахт, разбросанных в окрестностях города. Со времен испанского владычества Потоси был застроен преимущественно двухэтажными домами колониальной архитектуры, среди которых выделяется дом маркизов де Отави с богато украшенным входом. Уникальным памятником гражданской архитектуры является Монетный двор (Каса Реаль де Монеда, 1759–1773 гг.). Это огромное сооружение с несколькими внутренними дворами имеет пышный портал, замечательные фасады из тесаного камня, величавые аркады и галереи дворов, украшено изящными решетками. В его внутренних помещениях плавили серебро и чеканили монеты. Перестроенный в 1759 г. Монетный двор сейчас является Национальным музеем.

В Потоси сохранились дворцы и около 20 церквей различной архитектуры. Некоторые храмы построены индейскими мастерами из адобы в стиле метисо. Доиспанские архитектурные традиции проявляются в них в мощной пластике объемов, геометрических крупных формах, образующих выразительные композиции, незначительном декоре (церковь Сан-Бенито, нач. XVIII в.). Храмы испанской колониальной архитектуры, выстроенные из прочного коричневого камня, отличаются обилием украшений. Сохранились барочные церкви XVI в. – Сан-Лоренсо с замечательно украшенным пышным порталом, Сан-Франсиско, Ла-Кампания и другие с фасадами и колокольнями XVIII в. В стиле классицизма сооружен кафедральный собор XIX в.

Официальная столица Боливии – город *Сукре* – был основан в 1538 г. испанским конкистадором Педро де Ансуресом на месте поселения индейцев аймара Чаркас и вначале назывался Ла-Плата (от исп. «серебро», т.к. в этой местности были найдены серебряные залежи). Затем город получил название – Чукисака (местн. индейск. «серебряная гора»). В 1839 г. город был назван Сукре – в честь президента страны А.Х. де Сукре. В центре города расположена площадь 25 Мая треугольной формы, с парком, кафедральным собором (заложен в 1571 г., построен около 1686–97 гг.), Дворцом правительства (1892 г.), Дворцом законодательного собрания, где была подписана Декларация Независимости, Дворцом юстиции и другими общественными зданиями. В числе известных архитектурных памятников колониальной архитектуры церкви Сан-Лазаро и Сан-Франциско (обе XVI в.), Сан-Августин (XVI–XVII вв.), Санто-Доминго, Ла Мерсед и Сан-Мигель (все XVII в.), жилые дома (XVI–XVIII вв.). В Сукре находится Боливийский главный университет (1624 г.) – один из старейших в Латинской Америке, католический университет Сан-Франсиско Хавьер, Национальная библиотека и архив Боливии (1836 г.), колониальный музей «Чаркас». В северной части города расположена площадь Свободы.

В колониальный период Латинской Америки города возникали как торговые центры и фортификационные укрепления. Среди них колумбийский город Картахена и Панамский Портобело. *Картахена* – город-крепость – был основан в 1533 г. испанским конкистадором Педро де Эредия на месте индейского поселения и назывался Картахена-де-лас-Индиас (Картахена Индий). Он особенно возвысился и приобрел широкую известность во второй половине XVI в. Здесь находилась стоянка испанских галеонов, принимавших золото и другие колониальные товары с севера Южной Америки для конвоя их в Испанию. Картахена был также центрам инквизиции и имел большой невольничий рынок. От колониальных времен сохранились образцы фортификационного искусства – мощные городские стены и укрепления (1532–1796 гг.). В первозданном виде до наших дней сохранилась крепость Сан-Фернандо. Оригинальной архитектурой отличаются также форты Сан-Фелипе-де-Барахас и Сан-Фернандо-де-Бокачика), охранявшие вход в гавань. Среди важнейших архитектурных памятников выделяются богато украшенный кафедральный собор (1538–1586 гг., перестроенный в 1796 г.), монастыри XVI в. Санто-Доминго, Сан-Франциско, церковь Сан-Педро Клавер (1603 г.), а также другие церкви, изысканные дворцы и жилые дома XVI–XVIII вв. преимущественно в стиле барокко. Сохранились Монетный двор (XVII в.), Дворец инквизиции (1706–1770 гг.), главная площадь города (плаза) и университет (1824 г.).

Название *Портобело*, обозначающее «Прекрасная гавань», было дано бухте Х. Колумбом в 1502 г., а само поселение основано в 1597 г. Когда-то это был самый оживленный город Нового Света и являлся мостом между двумя океанами. Здесь останавливались испанские галеоны, перевозившие золотые сокровища, находился важнейший пункт торговли и ежегодных ярмарок купечества Испании и Южной Америки. Среди памятников испанской колониальной архитектуры наиболее впечатляющи форты Сан-Фелипе-де-Тодофьерро, Сан-Херонимо, Сантьяго-де-ла-Глория, охраняющие вход в гавань, и другие фортификационные сооружения конца XVI в. Среди культовых памятников – крепостного типа церкви Ла Мерсед, Сан-Хуан-де-Дьос, Сан-Фелипе (1803–1814 гг.), украшенные внутри барочной золоченой резьбой. Из гражданских сооружений сохранилось здание таможни (XVII в.), поврежденное в результате землетрясения 1882 г. В окрестностях Портобело, в устье реки Чагрес, возвышается крупный форт колониального периода – Сан-Лоренсо, защищавший подступы к городу.

В Перу наиболее ярко архитектура колониального периода представлена в городе *Куско*. Легенда относит его основание к XI в. и связывает с именем первого мифического правителя инков Манко Копака, однако здесь имеются руины более раннего периода. Позже город, став столицей обширного государства инков – Тауантинсуйу, служил церемониальным центром и узлом дорожной сети, составлявшей 40 тыс. км. В 1533 г. испанские конкистадоры во главе с Ф. Писарро захватили и разграбили город. Затем серия землетрясений

Репозиторий БГУ

(крупнейшее в 1650 г.) почти полностью разрушила Куско. В XVII–XVIII вв. он был отстроен вновь в стиле испанского колониального барокко. Куско известен также как важный центр искусства (живописи, скульптуры) и художественных ремесел, особенно изготовления драгоценных украшений и обработки дерева. Город замечателен сооружениями времен колониальной архитектуры, а также обширными руинами строений инков. С тех времен сохранились следы прямоугольной планировки и направление улиц города. Остатки каменных инкских зданий – дворец Колькампата и главный храм Солнца Кориканча – были использованы испанцами как основания для новых построек (на одном из них возведен кафедральный собор, 1560–1654 гг.). В XVI–XVIII вв. сложился архитектурный ансамбль центральной площади Пласа де Армас, построены в стиле барокко мощные каменные церкви и монастыри – Ла Компания, Санто-Доминго, Ла-Мерсед и другие сооружения, поражающие пышностью архитектуры и богатством убранства. С 1692 г. существует Национальный университет Сан-Антонио. Сохранились памятники гражданской испанской колониальной архитектуры, представленные 1–2-этажными домами с аркадами во дворах.

Основным памятником архитектурной школы *Лимы*, сформировавшейся к середине XVII в., является Монастырский ансамбль Сан-Франсиско, включающий в себя ряд зданий и дворов. Он представляет собой классический образец местного барокко, отличающегося пышностью и жизнерадостностью. В ансамбле монастыря выделяется трехнефная кирпичная церковь Сан-Франсиско (1657–1674 гг.), построенная после землетрясения зодчим Константином Васконсельесом. Особенный интерес представляет ее колокольня, ставшая первым в Лиме образцом антисейсмических легких, гибких, устойчивых и дешевых каркасных конструкций из «кинча», из которого возводились стены, купола и своды. Арматурой для своеобразной бетонной массы, составленной из глины, гальки, дробленой пемзы и известкового раствора, служили деревянные балки для стен и каркас из плетеного тростника для сводов. Удачный эксперимент стал основой новой строительной технологии, оказавшей влияние на облик сооружений Лимы, которая требовала штукатурки зданий.

Главный фасад церкви Сан-Франсиско сплошь покрыт рустовкой, что создает сложные светотеневые эффекты. Богатый портал храма воспроизводит композицию деревянных ретабло. Он выполнен из серого камня и украшен колоннами, скульптурами, разнообразными барочными деталями. Оштукатуренные и побеленные стены фасадов и башен подобно кружеву окаймляют поверху балюстрады из черного кедра. Интерьеры церковных нефов также украшены рустовкой, ромбовидными узорами, плетенкой и другими орнаментальными мотивами, заимствованными из арабской архитектуры. Изобретательная компоновка архитектурных форм, обилие декора, фактур, цвета сливаются в монастырском ансамбле в характерную для зодчества Лимы пеструю и жизнерадостную картину.

В Бразилии город-памятник *Ору-Прету* («Черное золото») был основан в 1711 г. под названием Вила-Рика («Богатый город») и в колониальный период являлся центром добычи золота (XVIII в.). В XIX в. его золотые рудники были исчерпаны и значение города уменьшилось. О былом величии Ору-Прету напоминает его богатое архитектурное наследие. Ору-Прету имеет регулярную планировку с прямоугольной площадью Индепенденс в центре. Стены домов старых кварталов выкрашены в разнообразные яркие и светлые тона, что придает им нарядный вид. Архитектурные памятники относятся преимущественно к XVIII в. и отражают стиль позднего бразильского барокко, отличающийся особой пластичностью объемов, богатством цвета, пышностью лепного и резного декора.

Облик города отмечен творчеством многих известных архитекторов и скульпторов, в особенности величайшего скульптора и зодчего Бразилии колониального периода Антониу Франсиску Лисбоа (Алейжадиньо). Среди множества памятников выделяется шедевр бразильского барочного зодчества – церковь Сан-Франсиску де Асис (XVIII в., архитектор Алейжадиньо), поражающая великолепием и изысканностью форм, с тонкой резьбой порталов. В убранстве интерьера на фоне гладких белых стен выделяются позолоченные украшенные резьбой крупные образа боковых алтарей и апсиды. Замечательной пластичностью и изяществом отличается церковь Богоматери кармелитов (XVIII в.) с круглыми башнями и сложными криволинейными очертаниями деталей фасада; выделяются церкви того же времени Носа сеньора ду Розариу, Носа сеньора ду Пилар. Среди барочных памятников гражданской архитектуры XVIII в. – дворец губернатора, здание трибунала, представляющие собой гармоничные постройки с рядами больших окон, украшенные железными решетками балконов; фонтаны «Дус контус» и другие сооружения.

На северо-востоке Бразилии в 1537 г. португальцем Дуарте Коэльхо Перейра был основан город *Олинда* как центр капитанства Пернамбуку. Позже, до 1827 г., Олинда являлся административным центром штата Пернамбуку. В XVII в. основой экономики города было производство сахара. Сахарный тростник выращивался в укрепленных феодальных и церковных поместьях с использованием труда негров-рабов. Исторический центр Олинды примечателен прежде всего регулярной планировкой с домами в два или более этажа из кирпича и камня с двумя–тремя большими окнами по фасаду здания. В нем выделяются архитектурные памятники культового зодчества XVI–XVIII вв. Наиболее впечатляющими сооружениями являются богато украшенные церкви и монастыри, форт (XVI в.) и другие здания колониального периода. Одно из характерных сооружений – монастырь Сан-Франсиску, известный своим богатым клуатром (XVII в.) и церковью (архитектор Ф. Перейра дус Сантус и др.). Наружные стены церкви и ее интерьер украшены изразцовыми панно, изображающими жития святых.

Город и порт *Салвадор,* расположенный на северо-востоке Бразилии, был основан португальцами в 1549 г. и до 1763 г. был административным центром Бразилии. В нем сохранились интересные и разнообразные памятники архитектуры: португальские форты Монтсеррат (1586 г.), Сан-Марселу (1623), Санта-Мария (1696), маяк Барра на атлантической оконечности полуострова, монастыри, церкви, общественные и жилые здания разных веков.

Во второй половине XVII в. планировка Салвадора стала регулярной, а облик стал близким к португальским городам того времени. С тех пор Салвадор славится красотой многих барочных архитектурных ансамблей колониального периода. Одним из важнейших архитектурных комплексов XVII в. является иезуитская коллегия (1657–1694 гг.), в плане напоминающая испанский королевский дворец Эскориал. Здание монастырской церкви, строгое снаружи, внутри богато украшено плоскорельефной резьбой. Замечателен алтарь главной капеллы, где два яруса стройных, украшенных филигранной резьбой колонн образуют композицию наподобие триумфальной арки.

Библиотека БГУ

Наиболее выдающимся памятником города является церковь Сан-Франсиску (1710 г., архитектор М. ди Хуарама), интерьер которой один из самых замечательных в Латинской Америке. Позолоченные резные изображения листьев аканта, херувимов и ангелов украшают алтари, стены, своды, столбы и другие элементы здания. Каждой части интерьера соответствует определенная декоративная композиция. Все внутреннее пространство церкви кажется наполненным золотой пеной, ярко сияющей на красном и белом фоне, в сочетании с многоцветными росписями и сине-белыми изразцами нижней части стен. Примыкающие к церкви стены домонастырского двора по португальскому обычаю украшены изразцами с изображениями религиозных сцен и представляют собой грандиозный декоративный ансамбль. Среди других памятников XVIII–XIX вв. выделяются дворец Салданья (ок. 1720 г.), архиепископский дворец (1701–1722 гг.)[55].

Живопись и скульптура занимали значительное место в культурной жизни испанских колоний и Бразилии. Прекрасными образцами испано-индейского религиозного синтеза служат скульптурные изображения Христа с явными индейскими чертами, девы Гваделупской и Девы Копакабанской, а также каменные кресты с элементами ацтекской символики. Наиболее крупными художниками, творившими в XVII в., являлись **Грегорио Васкес** (1638–1711) в Боготе; **Мигель де Сантьяго** (? – 1673) в Кито; **Хуан Эспиноса де лос Монтерос-Куско**, среди скульпторов – эквадорский священник **Карлос** и гватемалец **Алонсо де ла Пас** (1605–1676). В XVIII в. снискали популярность работы бразильского скульптора и архитектора **Антониу Франсишку Лишбоа** (1730–1814), мексиканца **Хосе Луиса Родригеса Альконеды** и новогранадца **Франсиско Хавьера Матиса** (1774–1851).

Театр того времени и в Европе, и в Западном полушарии имел мало общих черт с современным. Этот вид искусства был распространен у индейцев Мезоамерики, Перу и других регионов и стал широко использоваться испанскими миссионерами в качестве важнейшего средства обращения индейцев в христианскую веру. Как правило, такого рода представления включали в себя и черты индейских театральных традиций, и элементы европейского театра. Вместе с тем важно отметить, что многие пьесы создавались на индейских языках и существовал сугубо индейский театр, испытавший тем не менее существенное влияние европейской культуры. В качестве примера такого влияния можно назвать знаменитую кечуанскую поэму «Ольянтай», написанную в XVIII в. неизвестным автором на манер произведений Лопе де Вега и Кальдерона и переведенную впоследствии на латинский, английский, французский, немецкий и чешский языки.

На развитие **музыки** в Латинской Америки колониального периода оказывал непосредственное воздействие синтез европейских мелодий и индейских музыкальных ритмов, который породил новые для Западного полушария формы песен и танцев, такие как гайумба, замбахало, чакона, куэка и др. Процесс евангелизации индейцев стал для местного населения одновременно и этапом приобщения к христианской церковной музыке. С 1527 г. в Новом Свете начали отливать колокола и создавать органы, а позднее и другие музыкальные инструменты.

В Новой Испании и Перу с начала XVIII в. появляются оперные произведения. В 1750 г. в Каракасе был организован первый симфонический оркестр. В генерал-капитанстве Венесуэла в XVIII в. сложилась группа композиторов**: П. Паласиос Сохо, Лино Гальярдо, Хосе Анхель Ламас**. В Бразилии возник так называемый музыкальный *мулатизм* – исполнение церковной и светской музыки оркестрами, состоявшими в основном из мулатов. На рубеже XIX–XX вв. в Латинской Америке пробуждается интерес к национальной музыке, но наиболее интересные творческие достижения композиторов относятся уже к периоду после Первой мировой войны.

Изменения, происходившие в социокультурной жизни Латинской Америки, не могли не оказывать влияния и на **систему образования.** С 1505 г. в Новом Свете начала функционировать система школьного обучения. Первый колледж был основан монахом **Эрнаном Суаресом** в г. Санто-Доминго. Позже наряду с монастырскими появились и светские школы. Как правило, учебные заведения создавались в городах. Ученики постигали Закон божий, испанский язык и математику. В крупных колледжах преподавали латинский язык, музыку, живопись, скульптуру и индейскую народную медицину. В сельской местности преподавание ограничивалось только основами религии. Однако были и исключения. Например, священник Васко де Кирога, вдохновленный «Утопией» Т. Мора, создавал в Мичиокане (Новая Испания) поселения, в школах которых наряду с религией большое внимание уделялось другим предметам. Аналогичный характер носило преподавание и в иезуитских миссиях Парагвая. В Бразилии первые школы были созданы в 1549 г. монахами-иезуитами.

Моделью, образцом для университетов Нового Света служили университеты испанских городов Саламанки и Алькалы. Пользовались известностью университет Святого Фомы Аквинского в г. Санто-Доминго (где обучались также студенты с Кубы, из Венесуэлы и Пуэрто-Рико), университет в Мехико и университет Сан-Маркоса в Лиме. Университеты имели четыре кафедры (права, теологии, медицины, искусств). Обязательным языком был латинский. В колониях, где изобиловало индейское население (Мексика, Гватемала, Перу), преподавались индейские языки. Кроме университетов, теология изучалась в специальных семинариях.

Среди специальных учебных заведений необходимо выделить колледж Сан-Андрее в г. Кито, созданный в 1553 г. Здесь получали образование будущие архитекторы, скульпторы и художники. В 1792 г. в Мехико была основана геологическая школа, в которой преподавали испанцы **Фаусто де Эльуйяр**, открывший вольфрам, и **Андрее дель Рио**, первооткрыватель ванадия. В 1783 г. в Мехико, а в 1797 г. в Гватемале открылись академии изящных искусств.

В XVIII в. в испанских колониях открылись первые публичные **библиотеки**. Конец века был отмечен появлением целого ряда других центров культурной жизни: Ботанического сада в Мехико (1788 г.), Музея натуральной истории и Ботанического сада в Гватемале (1796 г.), Астрономической обсерватории в Боготе (1799 г.) и Навигационной школы в Буэнос-Айресе в том же году.

Развитие культуры в Бразилии в XVI–XVIII вв. не достигло такого размаха, как в испанских колониях. В этот период в стране не было основано ни одного университета. Однако, иезуитский колледж в Баие приравнивался метрополией к университету, но, после того как в 1759 г. иезуиты были изгнаны из Бразилии, он потерял свое значение. Бразильцы, имевшие такую возможность, получали образование в Европе, прежде всего в университете португальского г. Коимбра. Из примечательных явлений культурной жизни Бразилии следует отметить создание в 1784 г. в Рио-де-Жанейро кабинета для изучения естественных наук.

[55] См. подробнее: Кисель В.П. Памятники всемирного наследия: Попул. энцикл. Справочник. – 2-е изд. – Мн.: БелЭн, 2001. – 288 с.: ил.

Репозиторий ВГУ

Большое значение для культурной жизни колоний Нового Света имело издание газет. Первая из них «Гасета де Мехико», вышла в 1667 г., однако выходила она крайне нерегулярно. В Гватемале выход первой газеты датируется 1729 г., в Перу – 1743 г., в Гаване – 1764 г., в Боготе – 1785 г., в Буэнос-Айресе – 1801 г., в Монтевидео – 1807 г., в Санто-Доминго – 1821 г. Значительно позже, чем в испанских колониях, только в 1706 г., в Бразилии была создана первая типография.

Таким образом, в эпоху Нового времени на территории колоний Испании и Португалии происходил уникальный процесс столкновения двух культурных миров и синтеза различных культурно-этнических элементов, результатом которого стало само возникновение Латинской Америки как сложной качественно новой социокультурной исторической общности.

§ 7. В XVI в. власть в **Алжире** была захвачена корсарами, объявившими себя вассалами турецкого султана. Завоеватели принесли чужеземные художественные вкусы и строительные приемы. Награбленные в странах Средиземноморья изразцы и мрамор меняют характер убранства зданий. Архитектура этого времени эклектична: купольные мечети строятся по типу османских, но минареты сохраняют местные формы. В гг. Алжире, Константине и их окрестностях возводятся богатые дворцы и виллы: дворцы Дар Азиза (1551), Мустафы-паши (1799–1800), вилла Бардо (XVIII в.) – в Алжире, дворец Ахмед-бея (1826–1835) в Константине и др.

Турецкое господство, продолжавшееся вплоть до XVIII в., наложило отпечаток и на декоративно-прикладное искусство Алжира, особенно городского населения. У кочевых племен художественное творчество сохранило старые местные традиции в технике и орнаменте. Для узора ковров, тканей, вышивок горожан характерны сложно извивающиеся побеги и цветы, для изделий кочевников – чисто геометрические узоры. В керамике горожан, так же как и в изделиях из металла (бронзы, латуни) с гравированным и чеканным, иногда инкрустированным серебром узором, продолжаются традиции средневековья, сближающие эти предметы с изделиями других арабских стран. Керамика кочевых племен сохраняет своеобразие геометрических орнаментальных мотивов, характерную расцветку – желтое с красным. Узоры их резьбы по дереву и ювелирных изделий более живы и свободны.

В 1830 началось завоевание Алжира французами. Опорными пунктами французских колонизаторов были создаваемые ими укрепленные форты, большей частью регулярной планировки, впоследствии развившиеся в сельскохозяйственные и административные центры. Так возникли Сиди-бель-Аббес (1849), Орлеанвиль (1843) и другие города.

Архитектура и искусство **Египта** XVI– XIX вв. переживали период застоя. Страна находилась под гнетом турок (с 1517), а затем европейских колонизаторов (французов в конце XVIII в. и англичан со 2-й половины XIX в.). Лишь в периоды, когда страна обретала некоторую самостоятельность, начиналось крупное строительство, носившее, однако, следы влияния архитектуры других стран. Так, в 1-й половине XIX в. старинную цитадель Каира украсила величественная мечеть Мухеммеда-Али, выполненная в духе константинопольских образцов.

Народная архитектура Египта отличается многообразием форм, в зависимости от района, в котором расположены постройки. Для Нижнего и Среднего Египта характерны жилые дома с глухими стенами крепостного характера, покрытые ветками, сухой травой или глиной; в городах преобладают каменные 3–4-этажные дома с нависающими балконами, закрытыми деревянными решетками (Суэц, Каир). Встречаются также 2–3-этажные дома башенного типа (в Файюме), дома с полуцилиндрическими сводами в Верхнем Египте (Асуан) и др. Интересны наполовину крытые дома-«колыбели» в Среднем Египте: дом разделен двором на две половины, объединенные продольными стенами и крышей, имеющей над двором овальное отверстие.

Архитектура городов Египта с конца XIX – нач. XX в. развивается под сильным воздействием архитектуры Западной Европы. В Каире, Александрии и др. крупных городах строятся правительственные учреждения, банки, гостиницы, доходные дома и виллы. В некоторых случаях вводятся элементы национального средневекового зодчества – купола, решетки, орнаментальный декор.

Большое участие в строительстве Египта принимали французские и итальянские архитекторы (например, новое здание Египетского музея в Каире, 1902, архитектор М. Дурньон).

Феодальная раздробленность и экономический упадок в XV – 1-й половине XVI в., обостренные вторжением португальцев и испанцев, захвативших многие порты **Марокко** (в том числе Сеуту и Мелилью, до сих пор находящиеся под властью Испании), сменяются во 2-й половине XVI– XVII вв. периодами относительного спокойствия. Архитектура, застывшая на достижениях прошлого, отличается чрезмерной пышностью, но обильный декор сух и монотонен. Среди построек XVI– XVII вв. – ансамбль мавзолеев правителей, мечетей и завия в Марракеше, Большие мечети в Танжере и Тетуане, медресе Филала в Мекнесе и др.

В XVIII–XIX вв. феодальные распри, дворцовые перевороты, усиливающаяся экспансия европейских держав все больше ослабляют страну. Из памятников XVIII в. выделяются мечеть эс-Сунна в Рабате, ворота Баб-эль-Мансур в Мекнесе. В XIX в. сооружаются роскошные дворцы в Фесе рядом внутренних дворов и залов под черепичными кровлями. Разбиваются обширные сады – «агведаль» – с прямоугольной сетью аллей, бассейнами, фонтанами и павильонами. Возводятся укрепления, мосты.

С 1574 по 1881 гг. **Тунис** входил в состав Османской империи. В страну проникает влияние турецкой и частично европейской культуры. Строительство сосредоточено главным образом в г. Тунисе, где появляются мечети турецкого типа (зал которых окружен двором с трех сторон, а минареты имеют 8-гранную форму), мавзолеи, комплексы завия, общественные фонтаны – «себили». В XVIII–XIX вв. при местной династии Хусейнидов возобновляется энергичная строительная деятельность. Восстанавливаются городские укрепления в Кайруане, Тунисе, Монастире, Сусе, Сфаксе, строятся форты, казармы, рынки, мосты, много мечетей, медресе. Сохраняются местные традиции: крестовые покрытия нефов, подковообразные арки, купола перед михрабом. Но появляются свойственные османскому зодчеству сухость деталей, контрастное чередование в кладке темного и белого камня. В Тунисе и его окрестностях возводятся и перестраиваются дворцы (Бардо, восходящий к хафсидскому времени, Манубия, Дар Бен-Абдалла и др.) со сводами и фигурными деревянными потолками, богатым, но эклектичным декором (резной стук, росписи, изразцы и т.д.), часто на европейский лад; обнесенный аркадой внутренний дворик иногда покрыт остекленной решеткой.

В народном жилище Туниса последних столетий при большом разнообразии форм и конструкций преобладает план дома с помещениями, расположенными вокруг двора. Внешние стены глухие. Узкие, вытянутые

Репозиторий БГУ

вдоль границы участка помещения покрыты плоской балочной крышей или сводами из камня. По торцам комнат – возвышения для сна и хранения утвари. Различаются самостоятельные типы жилища г. Туниса (с Т-образными в плане залами), Таузара (Тозер; с кирпичным орнаментом на фасадах), Гафсы и Джербы (со сводчатыми покрытиями). Своеобразным типом сооружения, отчасти жилого, но главным образом предназначенного для хранения зерна, являются «горфа» в Меденине и Эль-Метамире с небрежно сложенными из камня многоярусными сводчатыми камерами вокруг двора. На юге Туниса целые селения в районе Матматы состоят из вырытых в грунте жилищ с помещениями вокруг небольшого дворика (в этих селах были также подземные мечети).

С 1883 г. Тунис был объявлен протекторатом Франции. Проведены работы по прорытию судоходных каналов в Бизерте и г. Тунисе, построено несколько зданий в г. Тунисе (вокзал, почтамт, резиденция губернатора и т.п.). В конце XIX – нач. XX в. рядом со старыми городами возникают новые, современные города. Французские архитекторы при постройке жилых домов и общественных зданий применяли привычные для них формы европейской архитектуры.

В конце XVI в., после изгнания из **Эфиопии** турок-османов, в краткий период возрождения страны при царе Фасилидасе (1632–1667) к северу от озера Тана была построена новая столица – Гондар (Гондэр). Каменные двухэтажные замки-дворцы с круглыми угловыми башнями, аркадами, арочными проемами, зубчатыми парапетами, богатым скульптурным убранством причудливо сочетали местные традиции с воздействием европейского (главным образом португальского) зодчества (разорванные барочные фронтоны дворца Фасилидаса в Гондаре; пилястры и ложные арки над проемами в аббатстве Кускуам близ Гондара). Караванный путь, проходивший через Эфиопию в Египет, требовал улучшения дорог, строительства новых мостов (4-арочные мосты на р. Ангэрэб, к северу от Гондара, и «Мост дьявола» у слияния Ангэрэба и Кахи). В XVIII–XIX вв. сооружения утратили монументальность форм и богатство отделки, но в архитектуре бережно сохранялся опыт прошлого, и она не теряла своей самобытности. Строились прямоугольные в плане храмы, по типу храмов Дэбрэ-Дамо и Лалибэлы, в которых выделялись нартекс и алтарная часть (новая церковь в Йехе, церковь во Фремоне, провинция Бэгемдыр и Сымен, обе – XVIII в.), а также круглые в плане храмы, окруженные галереями, под конической соломенной или камышовой крышей с нарядным бронзовым или керамическим завершением; внутри обычно помещалось квадратное святилище (церкви «Четырех зверей» в Аксуме, Ында-Сылласе и Мэдхане-Алем в Адуа, провинции Тигре, все – сер. XIX в.). На протяжении средних веков главными объектами строительства оставались церкви и монастыри. В городах (Гондар, Адуа и др.) строились жилые усадьбы, обнесенные круглыми или полуциркулярными оградами, с внешними и внутренними дворами. На внешнем дворе находились помещение главы семьи, гостиная, иногда мастерские, на внутреннем – жилища для женщин, кухня, хозяйственные постройки. Жилые дома – круглые в плане (диаметр не более 6 м), под конической соломенной кровлей. Вторая внутренняя стена имела форму креста, с четырьмя глубокими нишами с окнами; в нишах размещались постели и утварь. Гостиные были квадратными в плене и также с крестообразно расположенными помещениями. Дома строились из камня на глиняном растворе, иногда с деревянным ростверком, но без торчащих наружу деревянным концов. Глиняный пол застилался соломой или матами. Двери и маленькие оконца делились надвое деревянным импостом. Дощатые створки дверей и ставни в верхней части пробивались отверстиями, образующими узорную решетку. Основа крыши круглых построек часто состояла из жердей, подшитых снизу матами с красочным узором, накладными соломенными валиками и жгутами. Иногда доски крепились верхним концом к деревянной шайбе на столбике, образующем шпиль над крышей. Травяная крыша прикреплялась к шпилю фигурным бронзовым или керамическим навершием. В домах четырехнишевого плана коническая крыша укладывалась в середине на дополнительную кольцевую стенку, выведенную над центральным квадратом, углы которого перекрыты брусьями. Ниши покрывались плоским балочным потолком. Квадратные постройки имели земляную кровлю с легким уклоном на два ската, уложенную на балки с обрешеткой из досок или брусчатую конструкцию.

Традиционное сельское жилище Эфиопии – круглые в плане, плетневые, обмазанные глиной дома («тукуль») с конической кровлей, прямоугольные дома («хедме») из камня с щебнем и глиной с плоской крышей и навесом, на юге – также куполообразные дома, крытые травой и шкурами.

Во 2-й пол. XIX в. начала складываться национальная школа живописи Эфиопии, на формирование которой заметное влияние оказали миниатюра и искусство народной картинки. Появилась светская тематика, прежде всего исторические и батальные сюжеты, затем жанровые сцены, позднее портрет («Портрет императора Менелика II с супругой, сыновьями и приближенными», неизвестный художник 2-й половины XIX в., Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, Ленинград) и пейзаж – первоначально в виде играющих подчиненную роль «сопровождений» и фонов сюжетных композиций. Воздействие традиций средневековой культуры проявлялось в использовании устойчивых иконографических типов, в сохранении многих формальных приемов, техники и даже материалов (большинство произведений исполнено на пергаменте), а также в некоторых особенностях колорита, как правило, тяготеющего к локальным тонам и общему декоративному решению цветовой гаммы («Эфиопская и итальянская армии перед битвой», неизвестный художник XIX в., Национальный музей, Аддис-Абеба). Нередко сохраняются лубочные принципы композиции – ковровый принцип сплошного заполнения поверхности картины, изображения, включающие разновременные события, многочисленных реальных действующих лиц и наряду с ними религиозно-мифологических персонажей, особенно часто – св. Георгия на коне. Встречаются также большие композиции, разделенные на несколько регистров и построенные на основе подробного повествования, складывающегося из множества последовательных сцен или кадров («История царя Соломона и царицы Савской», «Битва при Адуа», «Легенда о Мэкэде», все – известные мастера конца XIX – нач. XX вв., Национальный музей, Аддис-Абеба).

Репозиторий РГУ

ТЕМА 4. КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ В XVIII – НАЧАЛЕ XX В.

§ 1. Реформы Петра I в области науки и культуры.
§ 2. XVIII век в российской науке и культуре.
2.1. Публицистика и литература.
2.2. Просвещение и наука.
2.3. Театр, архитектура, живопись, прикладное искусство.
2.4. Быт и нравы великороссов.
§ 3. Культура и культурная жизнь России в первой половине XIX в. Европа и Россия с точки зрения славянофилов. Теоретическое оформление оппозиции «культура – цивилизация».
§ 4. Российская наука и культура во второй половине XIX – начале XX в. Начало «серебряного века».
§ 5. Декадентские и модернистские течения в культурной жизни России. Духовные искания российской интеллигенции.

§ 1. XVIII век – век перемен не только в экономике, социальных отношениях, но и в общественной мысли и культуре России. **Реформы Петра I**, направленные на модернизацию и европеизацию России, определили особенности историко-культурного процесса России в начале XVIII в.: дальнейшее обмирщение культуры и утверждение нового взгляда на человеческую личность, преодоление замкнутости культурного развития. Эти процессы развиваются очень быстро, но, несмотря на глобальную европеизацию, русская культура наследовала лучшие национальные традиции.

Коренные изменения, произошедшие в стране: создание регулярной армии и флота, бурный рост промышленности, оформление абсолютизма с его огромным чиновничье-бюрократическим аппаратом потребовали появления специалистов, которых могла подготовить только новая, **светская школа**. В России, как известно, отсутствовали специальные учебные заведения (все вопросы образования решались церковью). Поэтому Петр I уже в конце XVIII века отправлял дворянскую молодежь учиться за границу, где они обучались навигационным наукам, механике, инженерству, артиллерии и т.д.

Начало светскому образованию было положено в 1701 г. созданием «Школы математических и навигационный наук» и Пушкарской (артиллерийской) школы в Москве[1]. За короткий срок появились профессиональные школы (инженерная, медицинская, горная). Развитие начальной общеобразовательной школы происходит с 1714 г., когда более чем в 40 городах были открыты «цифирные школы», просуществовавшие до 20-х гг. XVIII в. Затем они преобразованы в солдатские школы.

Практические потребности Российского государства порождали интерес к науками, преимущественно естественным. Правительством и частными лицами были организованы ряд крупных **экспедиций**: экспедиция В. Атласова – исследование и описание Камчатки, 1697–1699 гг.; экспедиция Ф. Саймонова и К. Вердена – исследование Каспия, 1720-е гг.; экспедиция В.И. Беринга, Л.А. Чиркова 1733–1743 гг. Это время ознаменовалось появлением крупных технических новшеств и изобретений: в горном деле и металлургии Г.В. де Ренин, В.Н. Татищев; в военном деле – Я.В. Брюс, А.К. Нартов.

В это время возник интерес к **русской истории**. Начинается сбор материалов по отечественной истории, были написаны первые сочинения, отразившие события современности: «История Свейской войны», «Ядро российской истории» А.И. Манкиева, «История о царе Петре Алексеевиче» князя Б.И. Куракина; в этот период начинает свою работу над «Историей российской с древнейших времен» В.Н. Татищев.

Итогом петровских преобразований в области просвещения можно считать открытие **Академии наук в Петербурге** (1725). Ее особенностью являлось объединение научно-исследовательских и педагогических функций (в составе Академии учреждались академический университет и гимназия). Академия имела также свою библиотеку, музей, типографию, физическую и химическую лаборатории.

В связи с потребностями новой учебной литературы были созданы новые **типографии** в Москве и Петербурге[2]. За четверть века ими было выпущено более 600 книг, ведомостей, манифестов и т.д. (среди них: «Первое учение отрокам» Ф. Прокоповича, «Арифметика» Л. Магницкого). В 1708 г. Петр I ввел новый гражданский шрифт, что привело к разделению сферы светской и церковной книжности, к распространению грамотности. Это событие также повлекло за собой возникновение **периодической печати**: с 1702 г. систематически выходила первая печатная газета «Ведомости», в которой публиковалась внутренняя и иностранная хроника. В 1703–1704 гг. вышло 39 номеров[3].

Центральной проблемой **публицистики и общественно-политической мысли** являлся вопрос идеологии абсолютизма. Наиболее полно основные принципы абсолютизма были разработаны соратником Петра I Феофаном Прокоповичем («Правда воли монаршей», «Духовный регламент»). В своих трудах он теоретически обобщил законодательную и практическую деятельность Петра I. Выразителями идеологии абсолютизма являлись также В.Н. Татищев, А.Д. Кантемир, А.М. Черкасский, А.Ю. Трубецкой. Не менее важной проблемой, затрагиваемой в публицистике, является вопрос о просвещении. Мысль о необходимости просвещения все более проникала в общественное сознание. Именно в распространении просветительских идей виделась возможность превращения России в могущественную державу (Ф.С. Салтыков «Пропозиции», «Изъявления, прибыточные государству»). Распространение светской культуры и просвещения становится темой ряда произведений Ф. Прокоповича. В то же время появляется довольно значительное количество сочинений, направленных против Петра I и его преобразований. В первую очередь это произведения старообрядцев. В годы восстания К. Булавина появился целый ряд «прелестных писем», обличающих социальные проблемы. Одно из самых ярких произведений этого жанра – письма атамана Никиты Голого.

В **литературе** I четверти XVIII в. сохраняются старые формы литературных произведений, но они наполняются совершенно новым содержанием. В центре «гисторий» (один из самых популярных жанров этого времени) – молодые люди нового времени, с новой системой ценностей: они верят в могущество разума, науки и прежде всего в собственные силы («История о российском матросе Василии Кариотском», «История о храбром российском кавалере Александре»). Появление этих повестей означало освобождение от тесных

[1] Культурология. История мировой культуры: учебник для вузов / под ред. А.Н. Марковой. – М., 1998. – С. 450.
[2] Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. – М., 1990. – С. 130–134.
[3] Культурология / под ред. А.Н. Марковой. – С. 451.

Репозиторий БГУ

рамок религиозного сознания. Большое распространение в литературе I четверти XVIII в. получили любовные стихи. В это же время популярными стали сатиры, оды, басни, эпиграммы русского поэта и просветителя Антиоха Кантемира (1708–1744).

Большие изменения произошли во всех отраслях **искусства**[4]**.** В **архитектуре** появляются новые формы, новый художественный язык. Важнейшим атрибутом архитектуры становится ордер. Основные принципы нового зодчества воплотились с наибольшей силой при строительстве новой столицы – Петербурга: переход к градостроительству и регулярной планировке, к рационально спланированному ансамблю.

Для разработки плана застройки Петербурга Петр I пригласил в Россию выдающегося французского архитектора Жана Леблона. Но к тому времени, как «Генеральный план» Леблона был готов, строительство города уже началось, поэтому план остался не реализован. Над планировкой города работали также П.М. Еропкин и И.К. Коробов. В 1709 г. была учреждена Канцелярия строений во главе с У.А. Сенявиным. Она руководила всеми строительными работами в городе. При Канцелярии была открыта школа для обучения архитекторов. Наряду с русскими, в Петербурге работали и многие иностранные архитекторы.

Важнейшие архитектурные памятники Петербурга того времени – Летний дворец Петра I, Петропавловский собор (арх. Д. Трезини), здание Двенадцати коллегий (Д. Трезини, М.Г. Земцов), Меньшиков дворец на Васильевском острове (арх. Дж.-М. Фонтана и Г. Шедель). Именно с именами этих архитекторов связано формирование барочного направления в русской архитектуре начала XVIII в. **Барокко** – основное направление в искусстве (архитектуре, скульптуре, живописи), которому свойственны контрастность, динамичность, стремление к пышности и величию.

Большое внимание уделялось также строительству пригородов Петербурга, таких как Петергоф (Петродворец), Ораниенбаум (Ломоносов), Царское Село (Пушкин). В Москве также возводятся новые здания: здания Арсенала в Кремле (арх. Д. Иванов, Х. Конрад, М. Чоглоков), Лефортовский дворец (арх. Д.В. Аксамитов) и др.

В **живописи** утверждаются новые жанры и техники. Ведущее место занимают картины на светские сюжеты, написанные маслом; появляется прямая перспектива. Наибольших успехов достигло искусство портрета. Появляются портреты камерные, главной чертой которых становится стремление художника проникнуть во внутренний мир человека, и портреты парадные, подчеркивающие социально-политический ранг изображаемого человека. Становление этого жанра связано с именем И.Н. Никитина («Портрет царевны Натальи Алексеевны», «Потрет канцлера Г.И. Головкина», «Напольный гетман»). Другой известный художник петровского времени – Андрей Матвеев. Он обучался в Голландии, а затем руководил группой живописцев при Канцелярии строений.

В I четверти XVIII в. появляется **гравюра**. Первые гравюры художника А.Ф. Зубова изображали батальные сцены из истории Северной войны и панорамы Петербурга.

Скульптура много веков в России была фактически под запретом, поэтому традиций и мастеров в этой области искусства не было. Первые скульпторы, появившиеся в Летнем саду, были привезены из Италии. Большое количество скульптур было изготовлено в России под руководством К. Растрелли для пригородов Петербурга, в первую очередь для Петергофа.

Петровские указы не ограничивались сферой политики и экономики, многие из них регламентировали общественную, частную жизнь: вводились новые правила хозяйствования, покрой одежды, внешний облик (знаменитый запрет на ношение бороды), вводились новые формы общения (ассамблеи, маскарады, светские праздники с фейерверками) и правила хорошего тона. В 1717 г. в России вышла книга под названием «Юности честное зерцало», авторство которой приписывают самому Петру I. Книга предназначалась для воспитания хороших манер у детей (отроков) дома и в кругу других людей. Петр I считал, что не только знания, но и **«политес»** – этикет, культура поведения должны быть присущи русскому человеку, чтобы он мог с успехом соперничать с европейской учтивостью[5]. В петровское время устраивается **первый публичный театр** на Красной площади в Москве («Комедийная хоромина»). С 1 января 1700 г. было введено новое летосчисление – от Рождества Христова. В 1719 г. был создан первый естественно-исторический музей в России – Кунсткамера[6].

Особенностью политики в области культуры при Петре I было прежде всего то, что государь поощрял сферы, необходимые для государства: создание новой системы просвещения, развития науки, формирование светского искусства, внедрение бытовых новшеств. Все это позволило России в первой четверти XVIII в. вырваться из тисков средневековья, обратиться к культуре передовых западноевропейских стран, не теряя при этом своей самобытности. Но вместе с тем изменения в быту и культуре еще более подчеркнули выделение дворянства в привилегированное сословие, сделав все эти достижения его прерогативой.

§ 2. ***2.1.*** Развитие **русской литературы** в **XVIII веке**, как культуры вообще, было обусловлено социально-экономическими сдвигами, происходившими в российском обществе в результате петровской модернизации. Преобразования оказали существенное влияние на содержание художественных произведений. Все важнейшие явления эпохи – Азовские походы, Лесная, Полтава, измена Мазепы, тяжкий труд, рекрутские наборы и налоговое бремя – нашли отражение в народных **песнях**, **былинах** и **сказках.**

Плодами преобразований в области культуры воспользовались в первую очередь дворянство и купечество. В их среде возникли произведения, выразительно характеризующие новые явления в литературе. К ним относится **«Гистория о российском матросе Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии Флорентийской земли»**. Сюжет повести не нов – это похождения сына, покинувшего отчий дом. Если в XVII в. личность, пытающаяся вырваться из оков семейных традиций, терпит крах, то здесь личностное начало одерживает верх и герой повести, куда бы его ни забросила судьба, добивается успеха. Сын мелкого дворянина Василий Кариотский, получив родительское благословение, отправляется на модную в то время службу матросом, быстро овладевает знаниями в Кронштадте и едет в Голландию «для наук арихметических и разных языков». Острый ум и знания позволяют Василию добиться успеха в любом деле. Он выступал в роли и «молодца удалого» и галантного кавалера, знающего правила светского обхождения, сумевшего покорить сердце флорентийской королевны. В конечном счете Василий преодолевает множество препятствий, становится названым братом австрийского императора, женится на королеве и живет «в великой славе». Василий Кариотский – литературный герой петровского времени – символизирует эпоху, открывшую доступ людям незнатного происхождения, но «острого ума» и «достойного разума» к высшим должностям в государстве.

[4] См.: Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. Указ. соч. – С. 140–142.
[5] Быстрова А.Н. Мир культуры (основы культурологии). – М., 2000. – С. 558.
[6] См.: Борзова Е.П. История мировой культуры. – СПб., 2001. – С. 570, 577.

В отличие от литературы XVII в., проникнутой сильным влиянием церковной идеологии, **литература петровского времени** освобождалась от оков религиозного сознания. Герои повестей образованны и ведут успешную деятельность в обстановке, порожденной преобразованиями: овладевают наукой, светскими манерами, торгуют с западноевропейскими государствами. Они отмечены нравственными качествами, присущими эпохе: отвагой, умом, верностью долгу. Народная песня, сказка звучали во второй четверти XVIII в. от крестьянской избы до царского двора. Наряду с бытованием былин, исторических песен, плачей, сказок, пословиц, устной народной драмы в эти годы создаются новые разнообразные песни, лирические и сатирические пословицы и др. В развитии фольклора этого периода характерно усиление элементов сатиры и мотивов протеста.

Исторические песни второй четверти XVIII в. запечатлели немало конкретных исторических событий, тяжело легших на плечи трудового населения: постройка Ладожского канала (1731), поход под Азов (1736), русско-шведская война (1741–1743 гг.) и др. **Лиро-эпические песни** о смерти Петра I сохранили отголоски настроений солдатской массы 1720–1730-х годов. Они полны горестных жалоб солдат на возросшую в 30-х годах XVIII века непосильную тяжесть военной службы, голод, отсутствие теплой одежды. В них говорится об участившихся побегах солдат из армии, звучит негодование на большие людские потери. Гнев против «злого тирана» Бирона и готовность «весь сор метлой вымести» звучат в плаче молодого сержанта на смерть Петра I, отражая общее негодование против «бироновщины».

В связи с этим в фольклоре наблюдается развитие так называемой **«разбойничьей» лирической песни**, насыщенной социальным протестом. С явным сочувствием рисуется в лирической песне образ бесприютного бродяги, «доброго молодца» со «своеручным» паспортом «на тоненькой, на белой на бумажке». Аналогичные мотивы звучат в немногих дошедших до нас анонимных произведениях народной рукописной публицистики второй четверти XVIII века.

Во второй четверти XVIII века являются единичными примеры создания новых авантюрно-галантных романов, но в то же время продолжается широкое включение мотивов русского фольклора в новые списки старинных переводных и сатирических повестей. Все чаще появляются записи и книжные обработки былинных сюжетов, которые во второй половине XVIII века становятся достоянием лубка. Борьба старого и нового, укрепление демократических тенденций, постепенное вызревание русского классицизма отчетливо обнаруживаются в разных видах литературных произведений, в том числе – в русской лирике второй четверти XVIII в.

Основной отличительной чертой развития русской литературы с 20-х годов XVIII века стало появление нового литературного направления – **классицизма**. Русский классицизм XVIII века, восприняв некоторые черты, свойственные общеевропейскому классицизму, отмечался глубоким своеобразием русской национальной культуры. Связь русского классицизма с национальной литературной традицией не исключала многих черт, роднивших его с общеевропейским классицизмом XVII–XVIII вв.: дворянство как социальная база идеологии; рационализм как философская основа; идея «общего блага», характерная для «просвещенного» абсолютизма; строго разработанная классификация родов и жанров в литературе; дидактизм; поиски образцов в античности. Будучи в основе своей дворянским направлением, русский классицизм отличался своеобразием. В русском классицизме, начиная с его предшественника – **А.Д. Кантемира**, особенно же у **М.В. Ломоносова** и отчасти у **А.П. Сумарокова**, отчетливо звучат обличительные, сатирические, гражданские мотивы, столь типичные для русской литературы. Знаменателен и состав ведущих писателей второй четверти XVIII века. Наряду с дворянами (Кантемир, Сумароков) в литературе выступают выходец из среды духовенства **Тредиаковский** и крестьянин-помор Ломоносов. Показательно и то, что русская народная песня, сказка, пословица привлекают все большее внимание. В русском литературном классицизме, при всей оторванности его от народных масс, обнаруживаются близость к народной речи, интерес к фольклору. Это было самой отличительной чертой русского классицизма по сравнению с классицизмом других европейских стран.

Русский классицизм складывался в то время, когда эстетика классицизма была четко сформулирована на Западе такими теоретиками, как **Буало**, **Готшед** и др. Не ограничиваясь изучением теоретиков и писателей европейского классицизма, русские писатели обращались непосредственно к античным авторам. Следует подчеркнуть стремление к творческому освоению литературного наследия, большую свободу от авторитета – также характерные черты русского классицизма с самого его возникновения.

Сложностью отличается философская основа эстетики русского классицизма. На Западе основой эстетики классицизма была философия **Декарта**. В России же наряду с рационализмом имела существенное влияние **сенсуалистическая философия** и особенно материалистическое понимание явлений природы, идущее от Ломоносова. Это нашло выражение и в вопросе о чувственном восприятии поэтических произведений.

Наконец, важнейшей отличительной чертой русского классицизма являются рано обнаруживающиеся реалистические тенденции. Они выражались в обличительном, гражданственном направлении русского классицизма, становлении русской, национальной темы в лирике и драматургии, в борьбе передовых писателей за создание национального литературного языка. К концу 40-х годов XVIII века в рамках русского классицизма оформляются два течения: **просветительское** и **дворянское.**

Первым проявлением русского классицизма в литературе можно считать **«Оду на взятие Хотина»** М.В. Ломоносова (1739 г.), затем его же своеобразный литературный манифест **«Риторику»** (1744–1748 гг.). «Русскую литературу начинают с Ломоносова, – и справедливо»,– писал В.Г. Белинский. Кантемир и Тредиаковский, по его мнению, не имели «достаточных средств для выполнения предлежащего им дела». Завершение реформы русского стихосложения, сближение литературного языка с народной речью, бесспорный приоритет в разносторонней разработке вопросов эстетики и поэтики классицизма дают именно М.В. Ломоносову неоспоримое право считаться основоположником русского классицизма.

В 30-е годы XVIII века завершается творческий путь крупнейшего представителя схоластического классицизма, поэта-силлабика, драматурга и публициста **Ф. Прокоповича** (1681–1736 гг.). Им созданы в последнее десятилетие жизни драма **«Милость божия»** (1728 г.), многочисленные силлабические **«Приветства»** – панегирики императрице Анне, различные стихотворения «на случай», эпиграммы, эпитафии и пр. В творчестве Ф. Прокоповича особенно ясно чувствуется разрыв между архаической художественной формой схоластического классицизма и новыми идейными тенденциями – возвеличением разума, призывом разрушать сатирой «всяк обычай злонравный», прославлением абсолютизма. Сторонник реформ Ф. Прокопович в это время участвует в «ученой дружине», поддерживает сатирическое направление в творчестве А.Д. Кантемира, интересуется нарождавшейся журналистикой.

Завершением **схоластического классицизма в** 1730–1740-х годах было также творчество писателей-силлабиков **П. Буслаева** и **М. Собакина.** Последний писал в традиционных жанрах силлабической поэзии придворные «приветства» и панегирические акростихи. Ближайшими предшественниками русского классицизма были **А.Д. Кантемир** и **В.К. Тредиаковский**. Образованность, широта научных и литературных инте-

Репозиторий БГУ

ресов – характерные черты А.Д. Кантемира (1709–1744). Талантливый дипломат, переводчик Монтескье, Фонтеяеля, Горация и Анакреона, автор сатир, эпиграмм, басен, любовных песен, посланий Кантемир был достойным предшественником М.В. Ломоносова. В одном из своих произведений Кантемир перечисляет своих предшественников в жанре сатиры (**Горация**, **Персия**, **Ювенала**, **Буало**), но одновременно указывает на отсутствие простого подражания им в его сатирах.

Мысль о естественном равенстве людей, культ разума и уверенность в том, что сатира помогает исправлять нравы, обличения невежества и паразитизма «злонравных» представителей господствующего класса, сознательное стремление к разговорной интонации стиха, включение пословичных речений – все это дает право говорить о Кантемире как о предшественнике классицизма, а также о наличии в его произведениях демократических тенденций.

Иной вклад в процесс становления и развития русского классицизма внес старший современник Кантемира **В.К. Тредиаковский** (1703–1769 гг.). Именно В.К. Тредиаковский заложил теоретический фундамент русского классицизма. Отдельные черты учения об особенностях жанров, типичных для классицизма, имеются в его **«Рассуждении об оде вообще»**, где дано определение жанра оды, подчеркнуто отличие оды от эпической поэмы, установлены разновидности од, отмечен так называемый «лирический» (по терминологии Тредиаковского – «красный») беспорядок как один из основных приемов композиции и т.д.

Большое значение для развития русской поэзии имел теоретический трактат Тредиаковского **«Новый и краткий способ к сложению российских стихов»** (1735 г.), в основу которого была положена плодотворная мысль о необходимости соответствия между системой стихосложения и фонетическим строем русского языка. Следом за этим трактатом Тредиаковского, в конце 30-х годов XVIII века, появляются разнообразные опыты тонизации силлабического стиха. Важно также отметить, что Тредиаковский много сделал как переводчик.

О своем намерении писать «почти самым простым русским словом, т.е. каковым мы меж собою говорим», в противовес «глубокословной словеншизне», Тредиаковский заявил еще в 1730 г. в предисловии к переводу **«Езды в остров любви»**. Но Тредиаковскому не удалось избавиться от пестроты словаря, в котором сочетались славянизмы с вульгаризмами и канцеляризмами. Он искусственно пытался ввести латинизацию русского синтаксиса.

Глубокое единство практики и теории, просветительские, гражданские тенденции и демократизм характеризуют наследие **М.В. Ломоносова** как поэта и теоретика русского классицизма. Его студенческий трактат **«Письмо о правилах российского стихотворства»** (1739 г.) обосновал теоретически и довел до конца переход от силлабического к силлабо-тоническому стихосложению, начатый Тредиаковским. Воплощая новые принципы, Ломоносов приложил к «Письму» в качестве образца первую русскую ямбическую **«Оду на взятие Хотина»**.

Другой не менее важной работой М.В. Ломоносова по вопросам языка и литературы является его **«Риторика».** В предисловии к «Риторике» в 1748 г. он указывал на огромное природное богатство русского языка и поэтому задача «Риторики» – служить руководством к проведению «российского слова в совершенство». Ломоносов ставит в этом произведении также важные вопросы о взаимоотношении искусства и действительности, формы и содержания и правильно разрешает их. Он считает, что материалом для художественного изображения является жизнь во всем ее многоообразии – «все вещи, зримые в свете». Он полагает, что тема, идея, словом содержание («материал») произведения определяют его художественную форму, жанр и стиль.

Чрезвычайно интересны и самостоятельны его воззрения на восприятие художественного произведения. Считая важным воздействие на разум читателя, Ломоносов не забывал об эмоциональном восприятии и развивал в своей «Риторике» мысль «о возбуждении и утолении страстей». От рационалистической основы поэтики рождаются у Ломоносова такие художественные приемы, как перечисление, членение понятия, логические определения в качестве эпитетов, метафор и т.п. Одновременно, заботясь о чувственном восприятии, Ломоносов советует писателям вводить описания, внимательно относиться к благозвучию и впечатлению, создаваемым сочетанием определенных звуков. Практически все это Ломоносов осуществлял в своем творчестве.

В отличие от Сумарокова-драматурга Ломоносов воплощает национально-историческую тему с большой исторической достоверностью. Описание Куликовской битвы (**«Тамира и Селим»**), характеристики в одах Ивана Грозного и Петра I основаны на глубоком изучении документов, а легендарные походы Игоря на Царьград изложены в соответствии с известиями русских летописей.

Тема родины, «драгого отечества», «возлюбленной матери» – России многообразна у Ломоносова. Он восхищается великолепием природных богатств России, он помнит о ее давней и новой военной славе и твердо верит, что расцвет его родины возможен только при широком просвещении, три доступном всем образовании. Ломоносов убежден в глубокой одаренности русского народа и призывает молодое поколение доказать: «Что может собственных Платонов И быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать». Ломоносов, теоретик и первый поэт русского классицизма, создал его эстетику и дал образцы всех жанров в своем творчестве (ода, трагедия, басня, эпиграмма, послание).

Прямыми продолжателями Ломоносова были **Н. Поповский** и **С. Домашнев**. В дальнейшем у него учились в той или иной степени все поэты XVIII ст. Дворянское направление русского классицизма, отличное от ломоносовского, формируется к концу 70-х годов в творчестве **А.П. Сумарокова** (1718–1777 гг.).

Его первые литературные опыты начинаются в Сухопутном шляхетном корпусе. От этого периода сохранились две новогодние поздравительные оды. Ломоносовскую реформу стихосложения Сумароков встретил сначала враждебно, откликаясь на нее злыми эпиграммами. Но уже в 1743 г. он меняет свои воззрения, о чем свидетельствует одна из сохранившихся од, а в 1744 г., следуя за Ломоносовым, Сумароков уже пишет ямбом. Одновременно он начинает разрабатывать жанр интимной любовной песни, широко популярной в то время даже в придворной среде, куда Сумароков получает доступ в качестве адъютанта Разумовского во второй половине 1740-х годов. С 1747 г. начинается расцвет творчества Сумарокова. Он создает произведения, являющиеся «литературным манифестом» русского дворянского классицизма, выступает как критик и как плодовитый драматург.

Следуя за Ломоносовым в эпистолах 1748 г., Сумароков признает необходимость разделения в поэзии «высокого» и «низкого», дает классификацию жанров, излагает теорию трех единств в драматургии, говорит об «учительном значении» сатиры и комедии, о необходимости «последовать» образцовым писателям. Но в эпистолах 1748 г. нельзя не видеть своеобразия позиций Сумарокова и более того – скрытой полемики с принципами «Риторики» Ломоносова. В отличие от Ломоносова Сумароков уделяет преимущественное внимание не торжественной оде, а любовной лирике. В трагедии, по мнению Сумарокова, важна не столько возвышенная героическая тема, сколько умение писателя сказать, «что скажут страсти сами». Нетрудно увидеть в этом теоретическое обоснование тех элементов чувствительности, которые в дальнейшем станут основой сентиментализма в творчестве зрелого Сумарокова (1760–1770 гг.). В комедии Сумароков рекомендует не ограничиваться обличением общечеловеческих пороков, а обращаться к методу «подлинников», изображать,

например, русского «бездушного подьячего в приказе». Драматургия Сумарокова является ярким воплощением сформулированных им эстетических принципов дворянского классицизма.

Убежденный «монаршист», как он сам себя называл, Сумароков противопоставляет обычно в трагедиях образ «добродетельного монарха» государю-тирану. Основным конфликтом в трагедиях Сумарокова является борьба рассудка с неодолимой любовной страстью, которая может превращать самодержца в тирана. Безрассудная страсть делает злодеем вельможу. Отсюда призыв – следовать «должности», превозмогать себя. Добродетель должна стать истинным свойством дворянства и опирающегося на него государя. Классовая основа конфликта в трагедии проступает у Сумарокова чрезвычайно отчетливо, и не случайно, что его трагедии были встречены с таким восторгом императрицей Елизаветой, ее двором и имели впоследствии долголетний успех у дворянского зрителя. Значение творчества Сумарокова 1740-х годов в том, что он был основоположником эстетики и творческой практики русского дворянского классицизма, получившего затем завершение как в творчестве зрелого Сумарокова (в 1760–1770 гг.), так и в деятельности его ближайших учеников – **Майкова**, **Богдановича**, **Хераскова**, **Княжнина.**

Вторая половина XVIII века является новым этапом в развитии всех жанров и видов русской литературы. Так, в **рукописных произведениях** ярко показано нарастание классовой борьбы к концу 60-х годов XVIII в. В этом смысле наиболее значительным является **«Плач холопов»** (1767–1768 гг.), замечательный не только изображением бесправия крепостных и тиранства помещиков, но и своим призывом к крепостному крестьянству «злых господ корень переводить». Иногда социальная проблематика облекается в рукописной книге 60-х годов в юмористическую оболочку. К произведениям, созданным трудящимися массами в 70-е годы XVIII в., относятся сатирические крестьянские повести **«Сказание о царевне Кисе-лихе»**, **«Повесть Пахринской деревни Камкина»**, солдатские стихотворные сатиры **(«Челобитная крымских солдат»**, **«Горестное сказание»**), манифесты пугачевцев. При разнообразии жанров и содержания все произведения проникнуты сознанием непримиримости классовых противоречий, и это находит свое выражение в социальной антитезе как основном приеме композиции. Рост классового самосознания трудового народа в процессе Крестьянской войны 1773–1775 гг. запечатлен во многих произведениях демократической рукописной сатиры и юмористики, созданных в последней четверти XVIII столетия. Распространенными жанрами таких произведений являются сатирический диалог **(«беседа», «разговор»)** и **пародия на документ.**

Разнообразными произведениями представлена в последней четверти XVIII в. антидворянская **сатирическая повесть**. Главную ценность рукописных сборников XVIII в. представляют не только списки старинных повестей, встречающиеся в них, но те произведения демократической литературы, в которых народ запечатлел свою оценку крепостнической действительности XVIII в. Насыщенность социальной тематикой, правдивое отображение непримиримых классовых противоречий – черты, характеризующие рукописную народную книгу на протяжении 60–80-х годов XVIII в. Обострение классовой борьбы сказывается и на развитии народной сказки в XVIII веке. Новые фантастические сюжеты встречаются в ней как исключение (сказка о Мизгире, сказка об Иване белом). Зато получает интенсивное развитие жанр **сатирической сказки.**

Элементы демократической культуры были многообразны и в литературе. Так, уже в конце 50-х годов XVIII в рамках **классицизма** все отчетливее обнаруживаются элементы **сентиментализма** (Сумароков). Начиная с пьес **Д.И. Фонвизина** и журнальной прозы **Н.И. Новикова**, проявляются и первые реалистические тенденции, окончательно оформившиеся в произведениях А.Н. Радищева. Развитие русского классицизма во второй половине XVIII в. связано в первую очередь, с продолжением деятельности трех писателей: **В.К. Тредиаковского** (1703–1769 гг.), **М.В. Ломоносова** (1711–1765 гг.) и **А.П. Сумарокова** (1718–1777 гг.).

В последние 20 лет своей жизни В.К. Тредиаковский выступает преимущественно как теоретик литературы и плодовитый переводчик. Первыми опытами по созданию истории поэзии можно считать трактаты Тредиаковского **«Мнение о начале поэзии и стихов вообще»** (1752 г.) и **«О древнем, среднем и новом стихотворении российском»** (1755 г.). В эти годы Тредиаковский обращается к стихотворным переводам. Он перекладывает в стихи аллегорически-политический роман **Фенелона «Похождения Телемака»** (в переводе озаглавлено **«Тилемахида»**, 1766 г.).

50–60-е годы XVIII века являются завершением творческого пути М.В. Ломоносова. В эти годы, как и ранее, он выступает в качестве поэта, лингвиста и теоретика литературы. Он создает свою **«Грамматику»** (первое издание, 1757) и пишет рассуждение **«О пользе книг церковных в российском языке»** (1757). В последнем он излагает свои воззрения на литературный язык и формулирует учение о трех «штилях», сохранившее значение на долгие годы. Он требует изъятия варваризмов и архаизмов из обихода и развития словарного состава языка на самобытной старинной национальной основе. В этом заключается огромное прогрессивное значение учения М.В. Ломоносова о трех «штилях».

Поистине огромное значение имело создание М.В. Ломоносовым первой научной грамматики русского языка. Его учение о трех «штилях» делало живую разговорную речь основой литературного языка, а его «Грамматика» исходила из повседневного употребления языка – «общего всех учителя». Чем дальше развивалось творчество М.В. Ломоносова, тем яснее становились в нем реалистические тенденции. Темой эпической поэмы он выбрал не события античной мифологии, а близкие к нему события русской истории – реформы Петра I (поэма **«Петр Великий»**, 1760–1761 гг.). В одах последних лет слышны отголоски современных событий **(«Ода... 28 июля 1762 года»).**

Иное направление русского классицизма представлено на заключительном этапе творчества **А.П. Сумарокова**. В произведениях Сумарокова ясно прослеживаются первые признаки формирования элементов сентиментализма внутри классицизма. Творчество позднего Сумарокова характеризуется большим разнообразием. Выдающийся лирик и сатирик, он был создателем национального репертуара русского театра. Им написано 9 трагедий и 12 комедий. Первым из русских драматургов он обратился к национально-историческому сюжету в трагедии. В поздних комедиях его немало конкретных бытовых зарисовок. Сумароков-писатель особенно своеобразен в лирике, где он разработал самые различные жанры (**элегия**, **эклога**, **идиллия**, **сонет**, **песня** и т.д.). В отличие от Ломоносова Сумароков предпочитал в поэзии любовную тему гражданской и вместо торжественной оды – интимную лирику. В его лирике господствуют элегические мотивы (жизнь–сон, мечта–дым, человек–былинка, увядающее растение), часто встречаются эмоциональные эпитеты. По той же причине в трагедии Сумароков уделял преимущественное внимание психологии любовных переживаний и лирическим размышлениям.

Становление русского сентиментализма во второй половине XVIII века обусловлено изменениями, происходившими в социально-экономической сфере жизни российского общества. Неприятие нарождающихся капиталистических отношений находит яркое выражение в творчестве ближайших учеников Сумарокова: **М.М. Хераскова** (1733–1807 гг.), **И.Ф. Богдановича** (1743–1803 гг.), **В.И. Майкова** (1728–1778 гг.) и др.

Репозиторий БГУ

С начала 60-х годов группа дворянских писателей во главе с М.М. Херасковым (И. Богданович, С. Нарышкин, А. Нартов, С. Домашнев, А. Ржевский) объединяется вокруг журнала **«Полезное увеселение»**, выходившего при Московском университете. В их элегиях, стансах звучат консервативно-дворянские сентиментальные темы и мотивы: непрочность и быстротечность жизни; призыв к уединению дворянства в поместье среди «приятностей» сельской жизни; ограничение стремлений человека моральными идеалами в противовес «гражданским правам»; призывы к самопознанию, отрицание разума, наконец, решительные высказывания против власти денег («золота»). В драматургии сентиментальные тенденции уже обнаруживаются в ранней трагедии Хераскова **«Венецианская монахиня»** (1758 г.).

К середине 60-х годов XVIII в. в русском сентиментализме начинает довольно отчетливо обозначаться не только дворянское, но также и мещанское направление. Оно представлено, прежде всего, романами **Ф.А. Эмина** (1735–1770 гг.) и драматургией **В.И. Лукина** (1737–1794 гг.). Общей чертой идеологии мещанских сентименталистов является культ семейных добродетелей вместо идей дворянского долга и чести. Начиная с середины 60-х годов XVIII в., появляются многочисленные переводы произведений зарубежных писателей-сентименталистов. Новый этап в развитии русского сентиментализма охватывает период с конца 60-х годов до начала крестьянской войны под руководством Е. Пугачева.

Для консервативного дворянского сентиментализма в этот период характерны **«Философические оды или песни» М.М. Хераскова** (1769 г.). По сравнению с произведениями начала 60-х годов Херасков усиливает в них идеи борьбы против разума и просвещения, выдвигая на первый план «озарение свыше», выступает еще более резким противником складывающегося капитализма (ода **«Богатство»**), прославляет уединение и рисует счастливого крепостного, который будто бы «влачит плуг с охотой».

Другое течение сентиментализма находит себе выражение в журнальной прозе **Н.И. Новикова** и его сотрудников по изданию журналов **«Трутень»** (1769–1770 гг.) и **«Живописец»** (1772–1773 гг.). Для этих писателей типично обличение жестокости и паразитизма «злонравных» дворян, выбор «добродетельного мещанина» в качестве положительного героя. Чувствительность истолковывается здесь не как самопознание, а, прежде всего, как сострадание, как наличие «человеколюбия».

Следующий период в развитии русской литературы XVIII в. тесно связан с событиями Крестьянской войны и правительственной реакцией, последовавшей за ее подавлением. Представитель консервативно настроенного дворянства М.М. Херасков в эти годы создает одновременно цикл **«слезных драм»** и эпическую поэму **«Россияда»** (1771–1779 гг.). Все социальные проблемы сведены в драматургии Хераскова к вопросу о личной добродетели и филантропии. Интересно отметить классовые признаки добродетели в драматургии Хераскова: у высших сословий она проявляется в милосердии и сострадании к беднякам, а у последних – в скромности, покорности, благодарности. Политическая тема положена Херасковым в основу прославленной современниками эпической поэмы «Россияда». В традиционной форме «героической поэмы», где явно проступают, однако, элементы сентиментализма, автор воспевает торжествующую дворянскую самодержавную Россию после подавления крестьянской войны под руководством Е. Пугачева.

В произведениях консервативных дворянских сентименталистов в 80-е годы XVIII обозначается интерес к фольклору (**И.Ф. Богданович – «Русские пословицы»**, 1785 г., драма **«Славяне»**, 1787 г.).

Особое место в дворянской литературе этой поры занимает **М.Н. Муравьев** (1757–1807 гг.). Его творчество разнообразно. Прославление М.В. Ломоносова **(«Похвальное слово М.В. Ломоносову»**, 1774 г.) сочетается у него с субъективной сентиментальной лирикой, идиллией и даже обращением к характерному жанру романтизма – **балладе**. К этой же группе произведений относится и его неоконченная романтическая повесть **«Оскольд»**. Тяга М.Н. Муравьева к «народному» и «национальному» открывала дворянской литературе новый путь: разработку исторической тематики в лирике и прозе. Параллельно с дворянской литературой в период 1775–1789 гг. продолжается развитие третьесословной литературы. В эти годы издаются **«плутовские» новеллы** Ивана Новикова, в которых нередко звучат антидворянские ноты **(«Похождение Ивана гостиного сына»**, 1785–1786 гг.), и **приключенческий роман М. Комарова** с обильным включением фольклорных элементов.

В третьесословной драматургии после периода крестьянской войны под руководством Е. Пугачева появляется комическая опера **«Санкт-петербургский гостиный двор»** (1781 г.) **М. Матинского**. Достоинством пьесы являются яркие сатирические образы, широкая картина семейного купеческого быта, обращение к народной песне и живому народному языку.

Параллельно с развитием сентиментализма в 80-х годах XVIII в. в дворянской литературе, кроме того, отчетливо наблюдается отход крупнейших писателей от правил классицизма, преодоление сентиментальной тематики и формирование реалистических тенденций в лирике и драматургии. Ранее всего этот процесс выявился в творчестве **Д.И. Фонвизина** (1745–1792 гг.). В 60-х годах он создал стихотворные сатиры **«Лисица-казночей»** и **«Послание к слугам»** и работал над переводами басен **Гольберга** и **«Альзиры» Вольтера**, чувствительной повести **Арно «Сидней и Силли»**. Традиции классицизма и сентиментализма сосуществовали и противоборствовали в его творчестве. Неслучайно, что **«Бригадир»** (1766–1769 гг.) имел такой большой успех: вместо обличения общечеловеческих пороков русские зрители увидели «в наших нравах первую комедию» (Н.И. Панин). В пьесе «Бригадир» Д.И. Фонвизин впервые сделал попытку отойти от одностороннего изображения человека. В комедию вплетена драматическая тема о женской доле, о браке по принуждению и сентиментальная тема об идеальной, бескорыстной любви. Резко звучит осуждение дворянского невежества, «французобесия», корыстолюбия.

Еще резче отход от классицизма, отчетливей сентиментальные мотивы и ярче реалистические тенденции в **«Недоросле»** (1792 г.) Д.И. Фонвизина. Реалистические тенденции в «Недоросле» многочисленны и многообразны. Разносторонне раскрыты и индивидуализированы характеры. Благодаря введению биографий (г-жа Простакова, Скотинин, Цыфиркин и др.) показано их формирование. Образы воспринимаются не столько в оценочных категориях (положительные и отрицательные), сколько в социальных (дворяне, разночинцы, крепостные). Образы учителей и слуг отличаются глубокой жизненной правдивостью (Цыфиркин, Еремеевна). Положительные герои (Стародум, Софья, даже Правдин и Милон) – не просто резонеры, а действующие лица, которые тесно связаны с сюжетными событиями комедии.

Разнообразней в этой пьесе черты сентиментализма. Они сказываются и в разрешении проблематики, и в трактовке образов. Еще большее внимание, чем в «Бригадире», уделено вопросу о воспитании. В отличие от классицистов, трактовавших воспитание как просвещение, «прояснение» ума, Д.И. Фонвизин в «Недоросле» рассматривает воспитание прежде всего как воспитание чувства, сердца, внушение гуманности. «Недоросль» Д.И. Фонвизина является не только первой реалистической бытовой комедией, но и выдающимся произведением передовой дворянской мысли, пытавшейся путем реформ разрешить наболевшие вопросы обществен-

Репозиторий ВГУ

ного строя и семейного быта. Не случайно, что именно эта пьеса Фонвизина, замечательная по злободневности тематики и художественному мастерству, вызвала широкий поток подражаний. Помимо этого, в пьесе намечен новый, реалистический подход к раскрытию характеров и драматического конфликта, ясны тенденции осветить индивидуальное в типическом, показать «типические характеры в типических обстоятельствах». Эти элементы типического обобщения особенно ценны в драматургии Фонвизина.

Окончательное разрушение классицизма и преодоление субъективного сентиментализма в русской литературе является заслугой **Г.Р. Державина** (1743–1816). Четко разграниченные жанры лирики классицизма (**ода, элегия, анакреонтика, сатира**) Г.Р. Державин свободно сочетал воедино. Скептик по мировоззрению, он не преклонялся, однако, перед рассудком, а говорил, что в равной степени «ум и сердце человечье были гением моим» **(«Признание»**, 1807–1808). Глубокая взволнованность пронизывает стихи поэта. Она сказывается в эмоциональной речи, в частых повторах, в постоянном включении личности поэта в произведение. Традиции античной мифологии стали у Державина элементами стиля, сблизились с русской природой и бытом.

Следуя М.В. Ломоносову в разработке высокой оды, воспевавшей славу русского оружия, Г.Р. Державин прославляет в ней не только великих полководцев (особенно П.А. Румянцева и А.В. Суворова), но и «росса» – русского солдата, русский народ. Темы и образы дворянского консервативного сентиментализма также нашли отклик у Г.Р. Державина. Ему не было чуждо и прославление семейных радостей, «приятностей» усадебной жизни. Привлекала внимание Державина и другая типично сентиментальная тема – о непрочности человеческой жизни и тщетности всего земного. Но в отличие от сентименталистов типа Хераскова и Муравьева, Державин не мечтает о потустороннем мире, а призывает брать у краткой, но прекрасной земной жизни ее простые радости и жить так, чтобы без трепета и страха встретить смерть.

Сентиментальная тема преодолена скептическим умом Г.Р. Державина и представлением о высоком этическом идеале. Но этот идеал не замкнут у него мыслями о личном совершенствовании. Отсюда широкий поток сатиры в его произведениях не в виде обличения общечеловеческих пороков, а в виде нападок на их конкретных носителей, «не взирая на лица». Именно поэтому А.С. Пушкин называл Г.Р. Державина «бичом вельмож», а Рылеев посвятил ему специальную «думу». Обличая «злонравных» дворян, Державин, как и Сумароков, не сомневался в закономерности существующего строя. Более того, он выступил в оде **«К Фелице»** (1782–1783 гг.) с прославлением Екатерины II за дарование «вольностей» дворянам, а в **«Вельможе»** (1794 г.) утверждал, что идеальный вельможа – «орудье власти есть, подпора царственного зданья». В жизни и творчестве Г.Р. Державина тесно сплетаются элементы старого и нового. Реалистические его тенденции отчетливо выявляются в умении находить поэтическое в обыденном, в конкретном изображении характеров, в своеобразной трактовке героической темы **(«Снигирь»**), в широких картинах дворянской жизни как в столице, так и в усадьбе. С реалистическими элементами в творчестве Г.Р. Державина сосуществуют элементы раннего романтизма.

Сложный процесс становления реализма и романтизма в борьбе и преодолении тем и жанров классицизма и сентиментализма присутствует не только в творчестве Г. Державина, но и в творчестве поэтов его круга, в первую очередь **В.В. Капниста** (1757–1823 гг.) и **И.И. Хемницера** (1745– 1784 гг.). Политические и просветительские тенденции, наряду со смелым обличением носителей порока, позволяют говорить о преодолении классицизма и становлении реалистических тенденций в сатирах и особенно в **баснях** Хемницера (1779–1782). Сатира и гражданские мотивы имели также немалое значение и в творчестве Капниста, как показывает **«Ода на рабство»**, написанная им по поводу закрепощения крестьянства Украины в 1783 г., находит своеобразное отражение в трагедии 80-х годов.

2.2. Преобразования первой четверти XVIII века, охватившие все стороны жизни страны, не могли быть проведены без **подъема общего культурного уровня населения**, в первую очередь дворянства. Разросшийся бюрократический аппарат требовал грамотных чиновников; армии и флоту необходимы были офицеры, усвоившие военное и морское дело; строительство крепостей, каналов и мануфактур побуждало иметь людей, владевших техническими знаниями. Все это вызывало расширение сети учебных заведений и реорганизацию **системы обучения**. Богословские предметы в школах уступили место математике, астрономии, геодезии, фортификации, инженерному делу и другим наукам. Это было качественно новое явление.

Подготавливаемые кадры специалистов разнообразной квалификации должны были занять командные должности в аппарате дворянского государства. Естественно поэтому стремление правительства поднять культурный уровень дворянства, привить его представителям навыки, необходимые для руководства делами промышленности и сельского хозяйства, государственными учреждениями, флотом и т.д. Вместе с тем создавались школы для подготовки низшего и среднего персонала военно-административного аппарата государства: канцеляристов и аптекарей, геодезистов и мастеров и т.д. Создание первых школ было связано с подготовкой специалистов той отрасли знаний, практическая необходимость в которой стала остро ощущаться только в первой четверти XVIII в. и относилась к мореплаванию и кораблестроению.

14 января 1701 г. был издан указ о создании **«навигацких школ»**. Первая из них была открыта в Москве, в помещениях Сухаревой башни. В этих помещениях школа оставалась во все время своего существования. Она была подведомственна Оружейной палате в лице боярина Ф.А. Головина и дьяка Алексея Курбатова. В 1706 г., по смерти Ф.А. Головина, она была подчинена приказу Морского флота, а с 1712 г.– Адмиралтейской канцелярии. В **«Навигацкую школу»**, как она стала называться, сначала велено было принимать детей «всяких чинов» в возрасте от 12 до 17 лет, но затем, ввиду недостаточного числа учеников, стали принимать и 20-летних. Численность учащихся была установлена в 500 человек. В школе учили арифметике, геометрии, тригонометрии с их приложением к геодезии и мореплаванию, навигации и астрономии. Кроме того, ученики упражнялись в фехтовании. Так как не все поступавшие в школу умели читать, то пришлось создать класс русской грамоты, получивший название **«русской школы»**, а класс арифметики назывался **«цифирной школой»**. Часть учеников, преимущественно не дворяне, прохождением этих двух классов заканчивали свое образование и поступали на службу. Дворянские дети переходили в высшие классы для обучения навигаторской науке.

В школе была заведена строгая дисциплина: за проступки учеников наказывали плетьми, за пропуски уроков взимали значительный штраф. Трудность обучения увеличивалась еще тем, что ученики плохо понимали своих преподавателей-иностранцев, с трудом объяснявшихся по-русски. Кроме того, приходилось заниматься по переводным учебникам, написанным таким языком, что понять их было сложно**. «Навигацкая школа»** являлась **первым учебным заведением в России**, готовившим технически грамотных работников, и вследствие этого ее ученики посылались всюду, где только требовались образованные люди, независимо от того, близко ли это было к навигации или нет. Из «навигацкой школы» выходили моряки, инженеры, гидрографы, топографы, бомбардиры, архитекторы и др. В школе не было регулярных выпусков, учеников приходилось брать из нее по мере надобности, замещая открывающиеся вакансии вновь поступающими. «Навигацкая школа» внесла большой вклад в развитие народного образования. Первые учителя математических или

«цифирных школ» являлись воспитанниками этой школы. В последующее время «навигацкие школы» были основаны и в некоторых провинциальных городах: в Новгороде, Нарве и Ревеле.

В Петербурге близость моря создавала условия, удобные для практического изучения морского дела. Было решено открыть «навигацкую школу» в новой столице с тем, чтобы московская школа оставалась как бы подготовительной для петербургской. В московской «навигацкой школе» должны были изучать арифметику, геометрию и тригонометрию, а все остальные науки, необходимые для подготовки мореплавателя, должны были преподаваться в Петербурге. **1 октября 1715 г.** был издан указ об учреждении **Морской академии**, или **Академии морской гвардии**, как она стала еще называться. Директором ее был назначен состоявший на русской службе француз барон **Сент-Илер**. Высшее руководство академией было поручено **А.А. Матвееву**, с подчинением стоявшему во главе морского ведомства адмиралу Апраксину.

Поскольку, кроме учеников «навигацких школ», в академию поступали и дворянские недоросли, «знатных особ дети», еще нигде не учившиеся, то при ней было устроено подготовительное отделение, где учили грамоте, письму, арифметике и геометрии. В старшем отделении изучались специальные науки: артиллерия, навигация и фортификация, география и воинское обучение с мушкетами, фехтование, рисование. Кроме преподавания теории, в академии производились практические занятия по кораблестроению.

Инструкция, данная Морской академии при ее открытии в 1715 г., вводила строгую военную дисциплину, обязательную как для учеников, так и для учителей. За сравнительно короткое время из академии вышло много хороших моряков. Кроме того, она дала таких крупных знатоков своего дела, как капитан **Л.И. Чириков**, адмирал **С.И. Мордвинов**, гидрограф **А.И. Нагаев** и др. Почти в одно время с «навигацкими школами» был открыт и другой тип военных учебных заведений – **Артиллерийская школа.**

В первый год существования школы в ней было 180 учеников. В 1704 г. число их возросло до 300, но затем количество их стало уменьшаться, и к 1707 году в школе осталось всего 136 человек. Далеко не все кончали школу. Вследствие разных неотложных нужд артиллерийского ведомства начальство само отрывало их от занятий. Они назначались в бомбардиры, барабанщики, пушечные писаря, пушечные ученики и на другие должности. Отдельных, вероятно, наиболее способных учеников командировали за границу, а оказавшихся неспособными переводили в мастеровые.

В **1712 г.** в Москве была открыта **Инженерная школа**, находившаяся в ведении военной канцелярии. Число учеников было установлено от 100 до 150 человек с условием, чтобы две трети их были из дворян. Школа делилась на старшее и младшее отделения. В младшем учили арифметике, а также геометрии «сколько для инженерства надлежит». По окончании элементарного обучения ученики поступали в старшее отделение, где проходили фортификацию. Как для учеников «Навигацкой школы» было открыто высшее учебное заведение – Морская академия, так и для учеников Инженерной школы была открыта в **1719 г.** в Петербурге **Инженерная рота.** Условия жизни и обучения учеников Инженерной роты были сходны с теми, в каких находились ученики Навигацкой и Артиллерийской школ.

Для увеличивающегося состава регулярной армии нужны были не только военные специалисты, но и медицинский персонал. Поэтому в **1707 г.** в Москве было открыто **Медицинское училище.** В училище преподавались анатомия, хирургия и «аптекарская наука». Введена была клиническая система преподавания. Ученики должны были сопровождать директора при обходе больных в госпитале, записывали назначаемые им рецепты и «накладывали бандажи», то есть делали перевязки. Для занятий остеологией имелись скелеты и отдельные кости. Для изучения лекарственных растений при госпитале был устроен «аптекарский огород». Занятия начинались утром с «визитации» больных, потом уже происходили классы. Первый выпуск медицинского училища с торжественным экзаменом состоялся в 1713 г. В училище поддерживалась строгая дисциплина: за нарушение установленных правил учеников сажали на хлеб и воду в карцер, заковывали в кандалы, били плетьми или батогами и даже сдавали в солдаты.

Новые бюрократические учреждения нуждались в подготовленных специалистах по гражданской службе. В начале XVIII в. при Посольском приказе была открыта **школа для обучения иностранным языкам (гимназия).** Гимназия делилась на три класса: начальный, средний и высший. Состав учеников был очень пестрым. В первое время существования школы в ее стенах обучались преимущественно сыновья знатных родителей, но постепенно в ней начинает увеличиваться число детей среднего и мелкого дворянства, военных, посадских, приказных. Все больше возрастает количество так называемых «кормовых», то есть получавших казенное содержание учеников. В 1710 г. гимназия распалась на «четыре разноязычных школы» – цесарскую (немецкую), французскую, латинскую и шведскую, а к 1715 г. в ней осталось лишь две – немецкая и французская. Ученики постепенно стали расходиться по разным другим учебным заведениям. В 1715 г. последние учителя школы были переведены в Петербург, в открывшуюся Морскую академию.

В дальнейшем сеть школ значительно расширилась после открытия в 1714 году **цифирных школ** в губерниях. Дети изучали в этих школах арифметику и начала геометрии, причем в роли преподавателей выступали выпускники Навигацкой школы. К концу первой четверти XVIII в. по губерниям были открыты 42 цифирные школы с 2000 учащихся. Дети духовенства проходили обучение в 46 **епархиальных школах**, а дети солдат – в **гарнизонных школах**. При металлургических заводах на Урале и в Олонецком крае правительство организовало первые в России **горные школы**, готовившие специалистов горнорудного дела.

Чтобы удержать командные высоты в государстве, дворянство должно было овладевать знаниями. Поэтому обучение дворянских детей стало для них повинностью. Наряду с обучением в русских школах молодых дворян для овладения навигационным делом отправляли за границу. По прибытии в Петербург навигаторы держали экзамены, нередко в присутствии царя. Большинство дворянских недорослей, особенно из аристократических фамилий, стремились уклоняться от обучения, поэтому в 1714 году был издан указ, грозивший таким недорослям запрещением жениться.

С расширением сети школ связано появление разнообразной учебной литературы. Учитель Славяно-греколатинской академии **Федор Поликарпов** в 1701 г. выпустил **«Букварь словенскими, греческими, римскими письмены учатися хотящим»**. В 1703 г. вышла знаменитая **«Арифметика, сиречь наука числительная» Леонтия Магницкого**, в течение полувека служившая основным учебным пособием по математике. Учебник Магницкого давал практические советы, например, как определить глубину колодца, высоту стен и т.д.

Крупный вклад в развитие отечественной науки внесли географы. Отважные русские землепроходцы, нередко малообразованные, но наблюдательные и с острым умом, производили описание Сибири и открытых «новых землиц». К их числу принадлежит устюжский крестьянин **Владимир Атласов**, назначенный приказчиком в Анадырский острог. На свои скромные средства Атласов в 1697–1699 гг. составил первое этнографическое и географическое описание Камчатки. В 1713–1714 гг. русские землепроходцы побывали на Курильских островах.

Репозиторий ВГУ

Однако основных успехов российская география достигла в обследовании уже известных территорий и нанесении их на карту. Русские картографы **Ф. Соймонов** и **К. Верден** нанесли на карту Каспийское море и описали его. В 1720 г. карта была опубликована в России, подарена Петром I Парижской академии, которая избрала его своим членом. Картографы петровского времени «открыли» Аральское море, о котором западноевропейские ученые не имели достоверных сведений. Трудами **Василия Куприянова**, **Алексея Зубова** и **Якова Брюса** на карты были нанесены Балтийское и Азовское моря, бассейн Дона.

В петровское время было положено начало изучению производительных сил государства. В 1720 г. правительство организовало первую в России экспедицию для изучения Сибири, перед которой были поставлены исключительно научные цели. Экспедиция, руководимая **Даниилом Мессершмидтом**, собрала большое количество естественно-исторических и этнографических коллекций, характеризующих быт и религию сибирских племен, природу Сибири. Поиски полезных ископаемых увенчались открытием залежей каменного угля в районах Подмосковья, Дона и Кузнецка и нефти в Поволжье. «Земляной» уголь в то время еще не умели использовать в практических целях, проводились лишь первые опыты употребления его в качестве топлива при выварке соли, а нефть применяли лишь в медицине. Особенно успешно велось изучение горнорудных богатств Урала и Сибири.

Бурные события современности нашли отражение в **исторических сочинениях,** написанных по заданию Петра. Среди них обстоятельностью изложения отличается **«Гистория Свейской войны»**, опубликованная в 1770–1772 гг. под названием «Журнал, или Поденная записка Петра Великого», а также **«Разсуждение о причинах Свейской войны»**. Автор «Разсуждения» крупный дипломат **Петр Шафиров** дает обоснование прав России на отвоеванное у Швеции побережье Балтийского моря. Петру I принадлежит послесловие к этой книге.

Самое крупное достижение в развитии российской науки состояло в открытии в **1725** году **Петербургской Академии наук.** Инициатива ее организации принадлежит Петру, при его участии составлялся проект Устава Академии. В отличие от западноевропейских академий, материально обеспечивавших себя издательской деятельностью, устройством лотерей, Петербургская Академия наук имела твердый государственный бюджет. При Академии, являвшейся научным центром страны, был создан университет для подготовки научных кадров из русских «младых людей». Все это создавалось государством. Распространению научных знаний способствовало развитие типографского дела. В первой четверти XVIII в. было открыто несколько новых **типографий.** В 1705 г. посадский человек **Василий Киприянов** открыл первую частную типографию. В 1711 г. начала работать типография в Петербурге, печатавшая материалы официального содержания: указы, манифеста, реляции. Небольшие типографии существовали при Сенате, Александро-Невской лавре и основанной в 1715 г. Морской академии. Помимо учебной и специальной литературы, типографии печатали календари, пользовавшиеся среди читателей большим спросом. В них сообщались сведения о времени восхода и захода солнца, об ожидавшихся затмениях, погоде. С 1708 г. книги гражданского содержания стали печататься новым **шрифтом**, более упрощенным и четким, чем витиеватый церковнославянский шрифт, который использовался теперь только в церковных книгах. Вместо старых буквенных вошли в употребление арабские цифры.

Распространению просвещения и научных знаний способствовало расширение **культурных связей** с западноевропейскими странами. В Голландию, Англию, Францию, Италию группами и в одиночку отправлялись русские для обучения кораблестроению и кораблевождению, живописи, архитектуре, медицине и т.д. В общей сложности при Петре было отправлено за границу свыше 1000 волонтеров. Некоторые из них внесли существенный вклад в развитие культуры России.

С конца 1702 г. в России стала издаваться **первая печатная газета «Ведомости»**. При дворе Алексея Михайловича выходили в одном экземпляре рукописные **«Куранты»**, сообщавшие заграничные известия для царя и его приближенных. Петровские «Ведомости» имели более широкий круг читателей, они помещали информацию о ходе военных действий, о строительстве промышленных предприятий, розыске полезных ископаемых, о важнейших событиях международной жизни.

Пропаганду научных знаний осуществляла также открытая в 1719 г. для всеобщего обозрения **Кунсткамера** – первый в России естественно-исторический *музей***.** В музее демонстрировались зоологические и минералогические коллекции, искусные изделия, а также «монстры» – живые и заспиртованные уроды. Отправку волонтеров за границу, ровно как и издание газеты и учреждение музея, Академии наук финансировало государство. Только оно в это время располагало ресурсами, чтобы преодолеть отсталость России в распространении научных знаний и культуры.

Со второй четверти XVIII века учебные заведения, основанные в годы правления Петра I и где обучались дети не только дворян, но также посадских и разночинцев, постепенно превращаются в школы закрытого типа. Так, **Навигацкая школа**, в 1715 г. реорганизованная в **Морскую академию**, с 1752 г. превратилась в **Морской шляхетный корпус** для дворянских детей. Позже на базе **Артиллерийской** и **Инженерной школ** был организован **Артиллерийский и инженерный шляхетный корпуса**. На чисто сословной дворянской основе был учрежден в 1731 г. первый **кадетский корпус** – «**Шляхетный»**, позже в отличие от других названный **«Сухопутным».**

На базе созданных учебных заведений правительство старалось проводить систему обязательного обучения дворянских недорослей. По указу 1736 г. дворянские дети, достигшие семи лет, переписывались. Часть из них, особенно дети мелкопоместных дворян, распределялась по школам, где они обучались за счет государственных средств. Остальным разрешалось домашнее образование, контролируемое особыми экзаменами – «осмотрами» в 12 и 16-летнем возрасте, а для получающих офицерское звание в 20 лет. Родителям, уклонявшимся от обучения детей, угрожала материальная ответственность, а безграмотным недорослям предстояло быть записанными в «матросы навечно».

В учебную программу корпусов были включены политические и юридические науки, необходимые для будущих представителей чиновничьей верхушки государственного аппарата, а также общеобразовательные предметы, как грамматика, история, география, юриспруденция и др. Позже проводилась практика специальной подготовки части кадетов для гражданской службы с освобождением их от военных предметов.

Кадетские корпуса находились под особым попечением правительства. Вместе с тем развивалась сеть **духовных учебных заведений**, тоже постепенно терявших всесословный характер и приобретавших черты сословной замкнутости. К началу 40-х годов XVIII века в них обучалось 2589 учащихся, а в начале 60-х годов XVIII века – свыше 6000 учащихся. Сеть духовного просвещения располагала также высшими учебными заведениями, в том числе двумя академиями: **Киевской академией** и **Славяно-греко-латинской академией** в **Москве**. Наиболее распространенным типом начальной школы были **гарнизонные** школы, учрежденные в 1732 году при всех гарнизонах. В них обучалось свыше 4 тыс. учеников. Впоследствии в состав гарнизонных школ вошли сохранившиеся от петровского времени **цифирные школы.**

Репозиторий ВГУ

Центром научной мысли становится **Академия наук.** Ее первыми членами были иностранные ученые, среди которых было немало крупных знатоков своего дела. Творческая деятельность талантливейшего математика XVIII в. **Л. Эйлера**, автора множества научных работ по механике, астрономии, кораблестроению и кораблевождению, связана с Петербургской Академией наук. Участие в работе Академии Эйлера и другого выдающегося математика – **Б. Бернулли** превратило ее в крупнейший математический центр мира.

По структуре, задуманной Петром I, Академия наук должна была совмещать с научной деятельностью учебную по подготовке кадров через функционировавшие при ней гимназию и университет. Администрация Академии старалась превратить академическую гимназию в сословное учебное заведение, создавая привилегии для дворянских детей. Однако обучение в гимназии было доступно и для выходцев из других сословий.

Первоначально отсутствие русских студентов, а затем их малочисленность и пренебрежительное отношение к ним академической администрации, ставившей их в худшие условия по сравнению с иностранными студентами, делали почти номинальным существование академического университета. Но по уставу 1747 г. Академия стала располагать штатом в 30 студентов, обучавшихся за счет государства и отдельным составом университетских преподавателей.

Существование Академии наук в огромной степени создавало базу не только для развития научной мысли и распространения научных знаний в области астрономии, географии, картографии, химии и других наук, но и для популяризации науки, что имело огромное значение для поднятия общего культурного уровня страны. Академия наук приняла активное участие в организации **второй Камчатской экспедиции**, продолжавшейся 11 лет.

Результаты **первой Камчатской экспедиции** (1725–1730) не удовлетворили правительство, так как не удалось обнаружить американский берег и решить вопрос о том, «есть ли соединение Камчатской земли с Америкой». Несколько лет (1733–1743) продолжалась вторая Камчатская экспедиция, грандиозная по масштабам и фактически состоявшая из трех самостоятельных отрядов: 1) собственно **Камчатской экспедиции**, базировавшейся на Камчатке, во главе с **В. Берингом** и **А.И. Чириковым**, ее задача состояла в том, чтобы открыть морской путь в Америку, 2) **Северной экспедиции**, состоявшей из пяти отрядов, составлявших карту и описание Северного морского пути с целью изучения возможности продвижения судов из Архангельска в Тихий океан. Северные отряды экспедиции, руководимые бесстрашными мореплавателями **С.И. Челюскиным**, **В.В. Прончищевым**, **С.Г. Малыгиным**, **Д.Я. и Х.П. Лаптевыми** и другими, нанесли на карту и описали почти все северное побережье Сибири; 3) **сухопутного отряда**, снаряженного Академией наук, в который вошли ботаник **Гмелин**, историк **Миллер**, астроном **Делиль** и другие ученые, а также пять студентов, среди которых находился «студент натуральной истории» **С.П. Крашенинников.**

Путевые наблюдения Гмелин изложил в записках **«Путешествие по Сибири»**. В четырехтомном труде **«Флора Сибири»** он описал около 1200 видов растений. Усилия Миллера были направлены на разыскание и копирование документов, связанных с освоением русскими Сибири и историей географических открытий. Им, в частности, были обнаружены документы, свидетельствующие об открытии Дежневым пролива, отделяющего Азию от Америки. В коллекции Миллера сохранились копии уникальных документов, подлинники которых давно утрачены.

С.П. Крашенинников считается основоположником русской этнографии. Им составлено **«Описание земли Камчатки»**, в котором собраны сведения о природе полуострова и его населении: быте, обрядах, одежде и т.д. Труд Крашенинникова, переведенный тогда же на основные европейские языки, не потерял своего научного значения и в настоящее время.

Главный научный подвиг второй Камчатской экспедиции состоял в достижении северо-западных берегов Америки. В июле **1741** г. **В. Беринг**, **А.И. Чириков** и их спутники первыми из европейцев увидели северо-западное побережье Америки, о котором они сообщили достоверные сведения.

Большинство достижений русской науки 40–60-х годов XVIII века, а также развитие системы образования и просвещения в этот период связано с деятельностью выдающегося русского ученого, просветителя и научного организатора **М.В. Ломоносова** (1711–1765 гг.).

В лице Ломоносова русская наука намного опередила европейское естествознание, а его борьба против отживших физико-химических воззрений, предвосхищение атомистической теории, утверждение идеи развития, разработка принципа сохранения материи и энергии составили одну из самых блестящих страниц в истории науки. Для Ломоносова как ученого-естествоиспытателя характерны редкое, особенно для его времени, сочетание глубоких теоретических построений с тщательным экспериментом и необычайный в истории мировой науки размах научных интересов. Физика, химия, минералогия и кристаллография, геохимия и физическая химия, геология и горное дело, география и метеорология, астрономия и астрофизика, а также разные отрасли техники, краеведение, экономика, история, литература, языкознание – вот перечень разделов науки и знаний, в которых он оставил след своего гения. Деятельность, научное мировоззрение М.В. Ломоносова были настолько широки, универсальны и многогранны, что его можно поставить в один ряд с **Леонардо да Винчи** и **Ньютоном.**

Сын поморского крестьянина, уроженец г. Холмогоры М.В. Ломоносов в возрасте 19 лет отправился из Холмогор в Москву, где в 1731 г. поступил в Славяно-греко-латинскую академию. В 1736 г. в числе других 12 лучших учеников был направлен в Петербургский академический университет, а в конце того же года командирован в Германию, откуда вернулся на родину в 1741 году. Научная деятельность Ломоносова началась в 1742 г., когда он был назначен адъюнктом физики в Академию наук. В 1745 г. Ломоносов стал первым русским профессором, членом Академии наук. Ученый проявил универсальность интересов. Недаром Пушкин писал о нем: «Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом». В 1748 году Ломоносов добился создания химической лаборатории, которая явилась экспериментальной базой Академии и способствовала установлению связи теории с практикой.

Знакомый со взглядами на сущность материи **Декарта**, **Лейбница** и **Вольфа**, Ломоносов в своих объяснениях физических явлений природы не только ушел далеко вперед от своих предшественников и современников, но и опередил их уже в своих первых работах по физике и химии. В **«Элементах математической химии»** он изложил основания своей атомистической теории и ввел научное понятие о химическом элементе. Подробнее его атомистическая теория изложена им в незаконченной диссертации **«О нечувствительных физических частичках, составляющих тела природы»**, в которой он дал теорию тепла, связанную с его атомистическими представлениями. Эта теория была развита Ломоносовым также в диссертации, представленной в 1746–1747 гг. в Академию наук под названием **«Размышления о причине теплоты и холода»**, в которой он выдвигает представление о теплоте как о молекулярном движении, опровергавшего господствовавшую тогда теорию теплорода, согласно которой нагревание и охлаждение тел происходит в результате проникновения в них и исчезновения невесомой жидкости – теплорода. Фактически М.В. Ломоносов стал основоположником **физической химии**, которая только через 120–130 лет после смерти Ломоносова была возрождена в качестве самостоятельной отрасли науки.

Репозиторий ВГУ

Ломоносову принадлежит открытие закона сохранения материи и движения. Он его формулировал так: «Все перемены, в натуре случающиеся, такого суть состояния, что, сколько чего у одного тела отнимается, столько присовокупится к другому, так ежели где убудет несколько материи, то умножится в другом месте». И здесь же добавлял: «Сей всеобщий естественный закон простирается и в самые правила движения». Ломоносов одним из первых утвердил и принцип сохранения энергии и сохранения вещества, лежащие в основе современного естествознания. Ему обязана и теория газов опровержением господствовавшего в XVIII в. учения о специфических жидкостях и объяснением упругости воздуха свойствами множества частиц, не сводимыми к свойствам отдельных частичек. Это учение изложено им в работе **«Попытка теории упругой силы воздуха»**, в которой он связывает упругость воздуха с теплотой.

Им высказан ряд интересных суждений об атмосферном электричестве, его происхождении, способах борьбы с грозовыми разрядами. Он предвидел большое будущее электричества; его использование, по мнению ученого, открывало «великую надежду к благополучию человеческому». Теоретические работы Ломоносова были тесно связаны с практикой, он сконструировал многочисленные приборы, приспособления и инструменты: самопишущие метеорологические приборы, перископ, ночезрительную трубу, с помощью которой можно было ночью лучше различать скалы и корабли.

Велики заслуги Ломоносова в развитии горного дела и минералогии. В 1745 г. он закончил исследование «**О вольном движении воздуха, в рудниках примеченном»**, в котором изложил начальные сведения физической теории проветривания глубоких шахт. В конце жизни он составил руководство **«Первые основания металлургии или рудных дел»**, содержащее множество практических советов. Ломоносов положил начало разработке научной терминологии, ввел в оборот слова и понятия, употребляемые в настоящее время: «атмосфера», «чернозем», «горный хребет», «удельный вес», «клин» и т.д. В области гуманитарных наук деятельность Ломоносова была не менее разнообразной и плодотворной. В 1755 г. он выпустил **«Российскую грамматику»**, чем подготовил почву для создания современного русского языка, очищенного от архаичных церковнославянских слов. Интерес к прошлому нашел отражение в написанной Ломоносовым **«Древней Российской истории»**, направленной против норманнской теории происхождения Древнерусского государства.

Сторонник просвещения, Ломоносов отдавал много сил организации преподавания в гимназии и университете при Академии наук. Но главная его заслуга в распространении просвещения состояла в основании вместе с **И.И. Шуваловым** в **1755** году **Московского университета**, имевшего в своей структуре три факультета. План организации университета, составленный Ломоносовым, предусматривал преподавание на русском, а не на латинском языке, предоставлял возможность учиться представителям непривилегированных сословий.

Выдающиеся русские ученые, как, например, основоположник русской юридической науки **С.Е. Десницкий**, философ **Д.С. Аничков**, прославили Московский университет уже в первые годы его существования. Университет стал центром педагогических знаний в России. Были переведены на русский язык произведения великого чешского педагога **Яна-Амоса Коменского**, а в 1771 г. составлено оригинальное учебно-методическое пособие под названием **«Способ учения подготовляющегося к университету»**, в котором устанавливались основы прогрессивной методики преподавания.

При университете была открыта гимназия с двумя отделениями: для дворян и для «разных чинов людей, кроме крепостных». Гимназия имела 4 класса, в которых изучались русский, латинский и один из иностранных языков, словесность, математика и история. Сословные различия между этими отделениями резко подчеркивались. В 1779 г. при Московском университете был создан дворянский пансион. Из его стен вышли многие передовые представители русской культуры начала XIX века (**В.А. Жуковский**, **братья Н. и А. Тургеневы**). При университете существовали и другие школы, например школа выдающихся русских архитекторов **В. Баженова** и **М. Казакова**. Баженов принимал для обучения и простых людей, чтобы воспитать из них зодчих. По опыту Московского университета открылась гимназия в Казани. Преподаватели Московского университета составили и издали ряд азбук и грамматик для нерусских народов России: грамматику чувашского языка, азбуки грузинскую и татарскую. Во второй половине XVIII века Московский университет стал крупнейшим центром русской науки и просвещения.

Со **второй половины XVIII века** в развитии просвещения и науки наступает принципиально новый этап. В это время наблюдается действие двух тенденций: первая проявлялась в существенном расширении сети учебных заведений; вторая выражалась в усилении влияния принципа сословности на постановку просвещения. Широкомасштабная реформа образования в России стала осуществляться в начале 80-х годов XVIII века. Одним из главных организаторов ее проведения стал **Ф.И. Янкович**, серб по происхождению, сторонник взглядов известного чешского педагога XVII в. Яна-Амоса Коменского. Ознакомившись со школьной реформой, проведенной в 1774 г. в Австрии, Екатерина II пригласила принимавшего в ней деятельное участие Ф.И. Янковича. После приезда Янковича в Россию в 1782 г. была организована **«Комиссия об учреждении училищ»**, в которой он выполнял наиболее ответственную и сложную работу. Янковичу оказывали содействие некоторые русские педагоги: **Светлов**, **Сыгрейщиков**, **Ковалев** и др.

Согласно **Уставу народных училищ**, утвержденному в **1786 г.,** в каждом губернском городе учреждались **главные училища с четырьмя классами**, а в уездных городах – **малые народные училища с двумя классами**. В первых двух классах обучали чтению и письму, изучали священную историю. В двух старших классах изучали историю, географию, геометрию, механику, физику и т.д. В обоих типах училищ было введено предметное преподавание. В младших классах специальные часы отводились для изучения сочинения «О должности человека и гражданина», опубликованного в 1787 г. по повелению Екатерины II. Мысли, внушаемые в нем учащимся, лучшим образом характеризуют социальную направленность образования и цель создания народных училищ. Книга требовала безоговорочного повиновения светским и духовным властям, а также помещику. Введение Устава народных училищ обеспечило резкое увеличение числа народных школ. Если в 1782 г. в стране насчитывалось всего 8 школ с 518 учащимися, а в 1786 г. их было 165 с 11088 учащимися, то в конце столетия – 288 школ с 22220 учениками.

На основе устава 1786 г. Янкович издал **«Правила поведения для учащихся»**, а также составил дидактическое пособие для учителей, в котором сказалось некоторое влияние педагогической системы Я.А. Коменского, с учетом «способа учения» Московского университета, опыта сербских школ в Венгрии и русских учителей, своих соратников. Согласно дидактическим указаниям Янковича, все предметы следовало преподавать «по-новому». Он утверждал, например, что историю невозможно преподавать без помощи карт. Он же развил мысль о составлении синхронистических таблиц, которые должны были способствовать лучшему запоминанию фактов и пониманию связи исторических событий.

По мнению Янковича, преподавание должно быть связано с жизнью. Так, при изучении геометрии следует добиваться, чтобы ученик не только умел доказать теорему, но и представлял, какие надо сделать практи-

Репозиторий БГПУ

ческие выводы из теории. Предлагалось знакомить учеников с устройством часов, мельниц, организовывать экскурсии на предприятия, где работают машины. Янкович впервые ввел в русской школе такой предмет, как естествознание. По его мысли, народные училища должны иметь лаборатории, кабинеты наглядных пособий и библиотеки. В продолжение пяти лет (1782–1787) Янкович и некоторые русские педагоги выпустили ряд учебных книг и пособий, как оригинальных, так и переводных. Методическое творчество Янковича и учителей его школы выражало передовые по тому времени педагогические положения.

Наряду с расширением сети народных школ, предназначавшихся для низших слоев общества, исключая крепостных крестьян, увеличивалось число сословных школ исключительно для дворян. В конце XVIII в. существовало 5 кадетских корпусов вместо одного в первой половине столетия. Новым типом учебного заведения для дворян являлись **благородные пансионы.** Появление новых учебных заведений связано с деятельностью **И.И. Бецкого.** Поклонник французской просветительной философии и Локка, дворянин И.И. Бецкой верил в могущественную силу воспитания, был убежден в возможности создания посредством закрытых воспитательных учреждений «новой породы людей», которые, по мнению Бецкого, подготовили бы условия для постепенной отмены крепостного права. Его просветительные начинания представляют собой продуманные педагогические эксперименты.

В **«Генеральном учреждении о воспитании обоею пола юношества»** Бецкий подчеркивал: «Корень всему злу и добру – воспитание». Отсюда вытекала практическая задача – воспитать «новую породу людей», причем воспитание должно было вестись в полной изоляции от окружающей среды, в том числе и семьи, с тем, чтобы учащиеся не подвергались дурному влиянию. В училища принимались дети не старше 5–6 лет, они должны были находиться там до достижения 18–20-летнего возраста. По инициативе Бецкого было открыто **училище при Академии художеств** для мальчиков «всякого звания», кроме крепостных; реорганизованы **сухопутный** и **морской кадетский корпуса**; основан в Москве **Воспитательный дом для незаконнорожденных и подкидышей**, а также **Коммерческое училище** для детей представителей купечества.

Бецкий считал целесообразным организовать женское образование. Этот взгляд нашел воплощение в создании в 1764 г. в ближайшей к Петербургу деревне Смольной **Института благородных девиц.** При Смольном имелось мещанское отделение для девочек недворянского происхождения. В институте, помимо общеобразовательных дисциплин, воспитанниц обучали правилам поведения в семье и обществе, а также домоводству: кулинарии, шитью, уходу за детьми и т.д.

Школы создавались и у народов Поволжья и Сибири. Они носили **миссионерский характер** и являлись орудием христианизации местного населения. Положительное их значение состояло в том, что они давали минимум общеобразовательных знаний, в них изучался русский язык. Наибольшего распространения просвещение достигло у татар. Школы содержались за счет населения, поэтому были платными и доступными только для зажиточных. Обучение в них сводилось к заучиванию текстов религиозных книг на арабском языке. В Лифляндии и Эстляндии существовали **церковно-приходские школы**, где обучали детей крестьян умению читать. По-иному развивалась сеть школ на Украине: она не расширялась, как на других окраинах, а, напротив, сокращалась. В середине столетия там существовали **приходские** и **казачьи школы**. В 80-х гг. в связи с закрепощением украинских крестьян происходило свертывание их деятельности.

С распространением образования во второй половине XVIII века тесно связано развитие и науки**.** Необходимость познания законов природы и повышенный интерес к изучению ресурсов страны вызывались экономическими потребностями. Как и во второй четверти XVIII в., основным центром научной деятельности оставалась Академия наук. К ней прибавился новый учебный и научный центр – **Московский университет**, а также **Горное училище** в Петербурге (1773 г.) и Российская академия (1783 г.), занимавшаяся изучением русского языка и грамматики. Центром научной мысли и главным учебным заведением Левобережной Украины была **Киевская академия** – одно из старейших учебных заведений России. Среди ее слушателей были выходцы из Правобережной Украины, России и славянских народов, порабощенных османами.

В развитии российской науки второй половины XVIII века выдающуюся роль по-прежнему играл **М.В. Ломоносов**, а среди иностранных ученых – **Л. Эйлер**. Крупнейшим достижением Л. Эйлера стало издание масштабного труда **«Institutiones calculi integralis»** (1768–1771, 3 тома), содержащего синтетическое изложение интегрального исчисления на базе специальных работ прежних математиков и большого количества глубоких исследований самого ученого. Эйлер обогатил теоретическую астрономию фундаментальной работой по теории движения Луны. Теория эта приобрела исключительное значение для систематической разработки учения о движении небесных тел под влиянием всемирного тяготения. Замечательным образцом физико-математических исследований Эйлера в области распространения света и точной теории разнообразных оптических приборов стала его работа **«Диоптрика»**. Эйлер воспитал большое количество деятелей науки из русских учеников. Среди них **С.К. Котельников,** разработавший вопросы теоретической механики и математической физики, **С.Я. Румовский** – основоположник российской астрономии.

Пристальным вниманием пользовалось изучение природных ресурсов страны. С этой целью была возобновлена практика организации *комплексных экспедиций,* обследовавших различные районы России. Всего было отправлено 5 экспедиций, объединенных общей целью и планом. Среди них экспедиция, руководимая солдатским сыном академиком **И.И. Лепехиным**. Ее маршрут пролегал от Москвы до Астрахани, а оттуда через Гурьев и Оренбург к горным заводам Урала и берегам Белого моря. Богатый материал собрал академик **Н.Я. Озерецковский**, путешествовавший по северу страны и району Ладожского озера. Опубликованные отчеты руководителей экспедиций содержат богатейший материал о флоре и фауне, реках, рельефе, описание городов и населенных пунктов с их достопримечательностями, экономической характеристикой районов и промышленных предприятий. Огромную научную ценность представляет этнографический материал, в том числе относящийся к народам Сибири, Севера, Кавказа и других районов: сведения об одежде, жилищах, обрядах, орудиях труда и др.

К академическим экспедициям примыкают экспедиции промышленных людей, отправлявшихся осваивать острова Тихого океана, а также берега Америки. Наряду с хозяйственным освоением новых земель и приведением в российское подданство местного населения экспедиции составляли более совершенные карты островов и обстоятельное описание их флоры и фауны. Среди исследователей выдающееся место занимает **Г.И. Шелихов**, составивший в 80-е годы XVIII века описание Алеутских островов и организовавший изучение и освоение Русской Америки (Аляски).

Заметные успехи наблюдаются и в развитии *медицины*. Если во времена Петра I в России существовала единственная **«госпитальная школа»**, то в дальнейшем подобные учебные заведения были созданы в Петербурге (при сухопутном и адмиралтейском госпиталях), в Кронштадте, Елисаветграде, в Ревеле. В 1786 г. эти школы были отделены организационно от госпиталей и превращены в **медико-хирургические училища**. В Петербурге создаются специальные медицинские учебные заведения – Медико-хирургический институт,

Повивальный институт, Медико-хирургическая (впоследствии Военно-медицинская) академия, в Москве – медицинский факультет университета, в конце столетия их стало три. Кроме того, в столице была открыта **Медико-хирургическая академия**, а при Московском университете – **медицинский факультет**.

Наибольшие достижения русской медицины XVIII в. относятся к тем ее отраслям, развитие которых настоятельно требовалось запросами жизни. Бичом России XVIII в., как и других стран Европы, были инфекционные болезни, особенно оспа и чума. В середине этого столетия начали практиковать оспопрививание в первоначальной его форме, так называемой вариоляции, т.е. заражения гноем из оспенных пустул. В 1768 г. Екатерина пригласила в Россию английского медика и сама первой сделала прививку от оспы. Оспопрививание того времени (вариоляция) хотя и не избавляло от заболевания, но значительно сокращало число смертельных исходов.

В 1770–1772 гг. в России распространилась эпидемия чумы. Это общественное бедствие, опустошившее ряд городов, заставило серьезно заняться изучением природы болезни и мер борьбы с ней. В это время выдвинулось много самоотверженных врачей-ученых, таких как **А.Ф. Шафонский**, **К.О. Ягельский**, **Д.С. Самойлович**, энергично боровшихся с чумой и обогативших науку капитальными трудами, в которых изучалась чума и другие инфекционные болезни.

В противовес распространенному учению о передаче болезней по воздуху (парами – «миазмами»), многие русские врачи отстаивали точку зрения передачи болезней контагионами, т.е. путем соприкосновения. Эта точка зрения была прогрессивной для того времени, так как уничтожала представление о неизбежности заражения и позволяла наметить конкретные способы борьбы с эпидемиями. Наиболее выдающимся представителем этого учения был **Д.С. Самойлович.** В своих сочинениях он убедительно опровергал ошибочные, архаические теории передачи чумы, доказывая, что она передается соприкосновением, и создал стройную систему мероприятий по борьбе с эпидемией. В известной степени она сохранила свое значение до настоящего времени. Самойлович предвосхитил принцип, лежавший в основе современных профилактических прививок. Сочинения Самойловича принесли ему общеевропейскую известность и были переведены на некоторые иностранные языки. Самойлович был избран членом двенадцати европейских академий.

Наряду с эпидемиями большой урон населению приносила высокая детская смертность. Поэтому русская медицинская наука XVIII в. очень много внимания уделила родовспоможению и уходу за младенцами. Большая заслуга в разработке этих вопросов принадлежит **Н.М. Максимовичу–Амбодику** и **С.Г. Зыбелину**. Первый является автором большого четырехтомного труда **«Искусство повивания»**, в котором с передовых для того времени позиций излагались основы акушерства и ухода за детьми. Второй в ряде публичных выступлений (впоследствии изданных) разработал принципы питания младенцев, намечал систему разумного физического воспитания детей.

Большое развитие в русской медицине второй половины XVIII века получило изучение лекарственных растений. Характерным для русских врачей было внимательное изучение лекарственных растений, «простым народом в болезнях употребляемых», признание того, что «врачебная наука ввела в употребление множество таких вещей, которых пользу узнали прежде всего простые люди» (Н.Я. Озерецковский).

Ведущим направлением русской медицины XVIII в. было клиническое, основанное на опыте и наблюдении. Русские врачи считали, что решающую роль в здоровье и болезни играют внешние воздействия, условия среды. Правильным пониманием влияния внешней среды объяснялось внимание передовых русских врачей XVIII в. к вопросам гигиены, получившим освещение в трудах **С.Г. Зыбелина**, **Н.М. Максимовича–Амбодика**, **И.И. Лепехина**, **А.Г. Бахерахта** . Основным принципом гигиены русские врачи признавали «следование природе», «согласие с природой». «Чем больше человек повинуется природе и ее законам, тем долее живет», – провозглашалось в большинстве гигиенических сочинений. Вера в благотворную, целительную роль природы сказалась и в принципах лечения. У ряда передовых русских врачей за этим утверждением скрывалось правильное представление о наличии в организме защитных механизмов, позволяющих ему самому справиться с болезнью. Задача врача – не противодействовать им, а своим лечебным вмешательством помочь им и их усилить. Клинический опытный подход привел передовых русских врачей к пониманию необходимости индивидуализированного лечения.

Вторая половина XVIII в. примечательна небывалым взлетом **технической мысли.** В 60-х гг. развернулась деятельность великого русского изобретателя **И.И. Ползунова**, прославившегося изобретением в **1764–1765 гг.** универсальной паровой машины, которой можно было приводить в действие любые заводские механизмы. Ползунову, таким образом, принадлежит честь первому открыть век пара – он это сделал на 20 лет раньше, чем Дж. Уатт. Машина Ползунова была пущена через несколько дней после его смерти, в 1766 году.

Другим крупным изобретателем этого периода был **И.П. Кулибин**, внесший огромный вклад в развитие технической мысли. Если изобретение Ползунова по распоряжению заводской администрации было уничтожено, то знаменитые часы «яичной фигуры» сохранились до наших дней. Кулибин в 1776 г. разработал проект одноарочного деревянного моста через Неву длиной в 298 м. Проект остался неосуществленным. Творческая мысль Кулибина охватывала разнообразные отрасли техники. Он разработал проекты «самобеглой коляски», протезов для инвалидов, прожектора, лифта и т.д. Судьба изобретений, как и изобретателей, была одинаковой: оба закончили жизнь в нищете, а большинство их изобретений не получили применения и были забыты.

Значительный шаг вперед сделали **гуманитарные науки***:* история, экономическая и правовая науки, языкознание и др. Вторая половина XVIII в. выдвинула ряд крупных историков – **М.В. Ломоносова**, **М.М. Щербатова**, **И.Н. Болтина** и др. Перу **Щербатова** принадлежит **«История Российская от древнейших времен»**, доведенная им до 1613 г. Автор не владел необходимыми знаниями для написания такого сочинения, поэтому оно содержало много неточностей хронологического, географического и этнографического характера.

Особое место в развитии русской исторической науки занимает **И.Н. Болтин**, автор **«Примечания на историю древния и нынешния Россия господина Леклерка»**. Французский медик Леклерк после 10-летнего пребывания в России, вернувшись на родину, написал сочинение, изобилующее клеветническими выпадами и вымыслами на Россию и русский народ. Болтин подверг «Историю» Леклерка подробному разбору, «чтобы уличить и устыдить наглого ее сочинителя». Труд Болтина обогатил российское источниковедение. Его призывы к критическому отношению к источнику, к точности в изложении фактов и описании событий не утратили значения и поныне. Впервые в исторической науке появляются труды по истории отдельных отраслей хозяйства. К ним относится **«Историческое описание Российской коммерции»** из 21 книги. В нем были опубликованы важные статистические материалы и данные архивов о состоянии торговли и промышленности, а также относящиеся к экономике законодательные акты.

Большой вклад в развитие агрономической науки внесли труды **А.Т. Болотова**. А.Т. Болотов успешно разрабатывал проблему гибридизации и селекционных методов в растениеводстве. Он впервые раскрыл роль перекрестного опыления и самоопыления, подойдя к тому обобщению, которое позже получило название

Репозиторий БГУ

«закона Найта-Дарвина». Много интересных статей содержит журнал **«Экономический магазин»**, издававшийся им в 1780–1789 гг.

Во второй половине XVIII в. зарождается историческое краеведение. Его родоначальниками считаются «архангелогородский гражданин» **В.В. Крестинин**, написавший ряд работ по истории Поморья, и **П.И. Рычков**, автор истории Оренбургского края, в которой помещены ценные сведения по истории и этнографии башкир. Исторические сочинения появляются и на Украине: «Черниговского наместничества топографическое описание» **А.Ф. Шифонского** и др.

Распространению исторических знаний способствовала публикация документов и исторических сочинений. **Щербатов** в 1767 г. опубликовал открытую Татищевым «Русскую Правду», а в 1770–1772 гг. **«Журнал, или Поденную записку императора Петра Великого»**. Обширную библиотеку с публикациями документов создал **Н.И. Новиков**. Второе издание его **«Древней Российской Вивлиофики»** состояло из 20 томов источников: грамот великих князей, дипломатических документов, отрывков из летописей, родословных дворянских фамилий и др.

2.3. Петровская модернизация российского государства и общества полностью изменила формы, внутреннее содержание и направления развития в XVIII веке таких видов русской культуры, как **театр, архитектура, живопись, прикладное искусство**. В частности, светским содержанием наполняется и **театральное искусство.**

В 1702 г. в Москве был открыт общедоступный публичный театр. Сооруженная на Красной площади «Комедийная хоромина» вмещала несколько сотен зрителей. Театр, однако, не пользовался успехом, так как игравшие в нем немецкие актеры ставили пьесы, далекие от русской жизни. Зато популярны были **театры** при **Славяно-греко-латинской академии** и **Медицинском училище**, где разыгрывались пьесы на современные темы, прославлялись победы русского оружия, пропагандировались преобразования.

Аналогичные процессы «обмирщения» наблюдаются и в *архитектуре.* В первой четверти XVIII в. преобладает гражданское строительство. Появляется новый тип общественных зданий – административного, промышленного и культурно-просветительного назначения. Первыми зданиями подобного типа являлись монументальный **Арсенал** в Кремле, который начали строить в 1701 г., а также здание **Суконного двора**, представлявшего замкнутый четырехугольник из двухэтажных зданий с фасадом, выходившим против Кремля на набережную Москвы-реки.

Воплощением новшества в церковной архитектуре старой столицы являлась **Меншикова башня**, сооруженная русским зодчим **И.П. Зарудным**. Ее достопримечательностью являлся шпиль и привезенные из Англии часы: 50 колоколов разной величины отбивали время через каждые четверть часа. Колокола погибли во время пожара, вспыхнувшего летом 1723 г. от удара молнии. Третью достопримечательность храма составляла его внутренняя отделка – он был украшен богатой лепниной, выполненной итальянскими мастерами.

Наиболее ярко зодчество и градостроительство петровского времени представлены в Петербурге. Одновременно начатое строительство **Петропавловской крепости**, **Гостиного двора**, **Биржи** и **порта** символизировало будущее нового города. Трудом десятков тысяч людей на заболоченной либо покрытой густым лесом местности было положено начало красивейшего города мира. К 1725 г. его население насчитывало около 40 тыс. человек.

В отличие от прочих городов России, застройка которых производилась стихийно, со множеством узких переулков и тупиков, застройка Петербурга велась по заранее разработанному плану. Дома воздвигались по прямой линии, фасады выходили на улицу, что выражало стремление преодолеть замкнутость прежнего образа жизни. Специальными указами был установлен тип зданий, размеры которых зависели от состоятельности владельца. Все население было разбито на «именитых», «зажиточных» и «подлых» людей. Представители первой группы, к которым относились богатые помещики и купцы, обязаны были строить двухэтажные каменные здания с высокими комнатами, большими окнами и украшениями на фасаде.

Первые монументальные здания новой столицы империи связаны с именами архитекторов **Доменико Трезини**, **Ивана Устинова**, **Михаила Земцова**. Грандиознейшее сооружение Петербурга – **Петропавловский собор** был построен по проекту Трезини. Колокольня, увенчанная золотым шпилем, превышала высоту Ивана Великого в Московском Кремле, что, по мысли Петра, должно было отражать превосходство новой столицы над старой.

Замечательными памятниками архитектуры Петербурга петровского времени являются **здание Двенадцати коллегий**, предназначенное для центральных учреждений России, **Кунсткамера**, в которой размещались библиотека и музейные коллекции, и др. Своеобразие зданию Двенадцати коллегий придавало многократное повторение одного и того же планового решения, выраженного в равенстве размеров членений зданий. Этим подчеркивалось равенство коллегий, для которых предназначалось здание. Крупнейшим промышленным зданием новой столицы была **Адмиралтейская верфь**. Этот сложный комплекс включал множество предприятий, необходимых для постройки и оснастки кораблей: лесопильни, кузницы, смолокурни, канатное, прядильное и парусное производства.

Петербург воплощал черты новой культуры и в отношении городского благоустройства. По указу 1714 г. каждое судно, прибывавшее в город, должно было доставлять 10–30 камней, а подвода – 3 камня. Камни использовались для устройства мостовых. Главные улицы освещались фонарями, заправлявшимися конопляным маслом. Проявляя заботу о благоустройстве и внешнем виде своего «парадиза» (рая), как называл Петр новую столицу, царь в то же время тормозил каменное строительство в прочих городах страны – указом 1714 г. было запрещено использование кирпича в качестве строительного материала повсюду, за исключением Петербурга. Придворная знать, помимо роскошных дворцов в столице, строила пышные дворцово-парковые ансамбли в ее окрестностях. К ним относится **дворец Меншикова** в Ораниенбауме.

Живопись первой четверти XVIII в. представлена работами **Андрея Матвеева** и **Ивана Никитина**. Оба получили известность как портретисты. Никитин тонко раскрывал внутренний мир человека, его характер. В портретах Петра I художник подчеркнул волю, ум и суровую сосредоточенность государственного деятеля. В стремлении отразить черты характера человека, его переживания и личные достоинства проявлялось личностное начало в живописи. Кроме того, Никитин написал ряд **батальных полотен: Полтавскую** и **Куликовскую битвы**.

Высокими художественными достоинствами отличались работы русских мастеров гравюры (**братья Зубовы**, **И. Адольский**, **А. Ростовцев** и др.), изображавшие виды Петербурга, батальные сцены, морские эскадры Петра I, или рисунки в книгах, на географических картах и т.п. Русское искусство второй четверти XVIII в. тесно связано с искусством предшествующего периода. Но вместе с тем характерные для искусства первой четверти XVIII в. известная строгость и простота постепенно утрачиваются. Большее значение приобретают пышность, декоративность, которые отвечали вкусам правящего дворянского класса.

Репозиторий ВГУ

В области архитектуры в 30-е годы XVIII века в Петербурге работали видные русские зодчие, занявшие ведущее место в **«Комиссии санкт-петербургского строения»**, созданной в 1737 г. Среди них выделялся **П.М. Еропкин**, сторонник классических форм в архитектуре. Он перевел трактат **А. Палладио** и написал вместе с **М.Г. Земцовым** и **И.К. Коробовым** труд **«Должность архитектурной экспедиции»**, который должен был служить как бы руководством для русских архитекторов. В этом труде большое значение придавалось развитию русской национальной архитектуры, говорилось о необходимости подготовки русских зодчих. С этой целью проектировалось создание **Академии архитектуры.**

Передовым было и самое художественное творчество П.М. Еропкина и его товарищей – И.К. Коробова и М.Г. Земцова. Планировочные предложения П.М. Еропкина касались строительства Петербурга и предусматривали рост города на левом берегу Невы. В его проектах особенно подчеркивалась роль **Адмиралтейства** – этого крупнейшего и красивейшего светского общественного здания того времени, которое было перестроено Коробовым в 1732–1738 гг. Сохранив первоначальный замысел Коробов возвел в центре здания каменную, декоративно украшенную башню, увенчанную 32-метровым шпилем с золотым корабликом вверху. Перестроенное Коробовым Адмиралтейство сделалось как бы символом Петербурга и центром дальнейших градостроительных работ на Адмиралтейской стороне города. Трехлучевая система проспектов, сходившихся к нему, с особенной силой подчеркнула роль Адмиралтейства и систему планирования столицы.

Выдающимся русским архитектором 40–50-х годов XVIII века являлся **И.Ф. Мичурин**, один из авторов генерального плана застройки Москвы, главное внимание в котором уделялось возведению каменных зданий. По инициативе и проекту И.Ф. Мичурина был обновлен **собор Свенского монастыря** под Брянском. Деятельность Мичурина положила начало в Москве своего рода архитектурной школы, среди учеников которой выдвинулся такой известный архитектор последующих десятилетий, как **Д.В. Ухтомский.** Его огромной заслугой, помимо архитектурной деятельности, явилось и создание первой русской школы для обучения архитектуре. Ухтомский добился ее официального утверждения. В этой школе, помимо М. Казакова, прошли обучение зодчие, способствовавшие развитию мастерства русской архитектуры во второй половине XVIII в.

Помимо развития каменного светского и церковного строительства в провинции следует указать на **военно-оборонительные постройки**, возводившиеся в эти годы на южных и юго-восточных границах государства (Ишим, Петропавловск и др). В большинстве случаев это были земляные крепости бастионного характера, напоминавшие общим очертанием Петропавловскую крепость в Петербурге. Значение этих крепостей заключалось в том, что они становились в дальнейшем как бы организующим центром города и в какой-то степени направляли его планировку.

С начала 40-х годов XVIII в. наблюдается заметный подъем русской художественной культуры, обусловленный дальнейшим укреплением господствующего класса. Дворянство, знакомившееся все шире с материальной и духовной культурой Запада, стремилось удовлетворить свои возраставшие потребности. Взамен простоты и строгости, свойственных предшествующему времени, выдвигаются требования большей пышности, декоративности, величественности для прославления тех, кто стоял у власти. Подобные требования в наибольшей степени могли отразиться в искусстве архитектуры, где один лишь масштаб сооружений, грандиозный размах строившихся дворцов мог отразить торжество дворянского могущества. Поэтому основным, наиболее характерным архитектурным типом здания становится дворец.

В 40-х годах XVIII в. начинает свою деятельность **В.В. Растрелли** (1700–1771 гг.), сын известного скульптора, ставший виднейшим архитектором России. Архитектурная карьера Растрелли началась еще в первой четверти XVIII века. К концу 40-х годов XVIII в. творчество В.В. Растрелли приобретает особые, самостоятельные черты. Его дворцы поражали своей праздничностью и грандиозным размахом, занимая целые кварталы, отделенные от города огромными «парадными дворами» и парками. Особенно роскошны были **загородные дворцы в Петергофе** и **Царском Селе**, где он завершил строительство, начатое другими зодчими. Растрелли сочетал гигантские масштабы дворцов с пышной декоративностью, внося неистощимое разнообразие в скульптурное убранство зданий. Еще пышнее было внутреннее оформление дворцов. В богатейшей резьбе по дереву сказывалось мастерство русских резчиков, широко распространенное в народном искусстве. К золоченой скульптуре прибавлялась еще живопись, блистающая светлыми, многоцветными красками, в которых нередко можно было встретить родство с жизнерадостными, яркими красками народного искусства. Стены окрашены в красный, ярко оранжевый, изумрудный, синий цвета; ордерные детали и колонны – в белый цвет; лепнина и скульптура, как правило, покрываются позолотой. Своей иллюзорной глубиной живопись как бы раздвигала стены и плафоны и без того огромных зал. Обычно в живописи изображались различные аллегории, прославлявшие владельцев дворцов. Растрелли широко применял традиции русского зодчества, его многоцветность, золоченую резьбу, купола и пятиглавие (например, в **соборе Смольного монастыря**). Он глубоко понимал и русскую действительность, и русское общество с его идейными запросами; потому его творчество и стало органической частью русской культуры середины XVIII в., во многом перекликаясь с поэзией М.В. Ломоносова в своей торжествующей жизнерадостности. Не меньшим совершенством отличаются церковные постройки В.В. Растрелли, среди которых в первую очередь необходимо выделить **здание церкви святого Андрея Первозванного** в **Киеве.**

С 40-х годов XVIII века известность получает и деятельность крепостных архитекторов. Среди них выделяются **Ф.Л. Аргунов** и **Ю.А. Кологривов**, крепостные графа Шереметева. Они много строили для Шереметевых не только в Петербурге («Фонтанный» дом), но и под Москвой. Многие павильоны известной **подмосковной усадьбы** в **Кускове** были созданы по их проектам. По замыслу и мастерству исполнения здания Аргунова не уступают произведениям архитекторов Петербурга и Москвы.

В середине XVIII века широкомасштабное строительство развернулось и в провинции. Строятся новые города, планировка которых еще тесно связана с требованием их обороны. Такими являлись города-крепости в Ростове-на-Дону, Бердянске, Оренбурге и др. Вместе с тем, в губернских и уездных городах начинают появляться здания, близкие по архитектуре произведениям обеих столиц. Таковы дом заводчика Ливенцова в Туле, дома представителей знати в Воронеже, Ярославле и др. Наряду с гражданскими зданиями, появляются и церкви, выстроенные в стиле барокко, например церковь Симеона в Устюге. Она представляет интересное сочетание форм барокко с архитектурой первой четверти XVIII в. Следует указать, что в селах и провинциальных городах еще долго живут приемы ярусной композиции, столь свойственной русской архитектуре конца XVII в. Деревянные крестьянские жилища и рядовые здания провинциальных городов в подавляющем большинстве выстроены согласно старой традиции древнерусского зодчества. Аналогичное наблюдение относится и к церковным постройкам: формы шатровых, ярусных или многоглавных храмов сохраняются в середине XVIII в. еще в полной силе. Таковы храмы села Ростовского Архангельской области, села Шижнемы Ленинградской области.

В русском **зодчестве** 30–40-х годов XVIII века монументальность строительства сочеталась с богатой декоративностью отделки, создающей впечатление большой пышности и торжественности. Теми же чертами

Репозиторий БГУ

отличались произведения *русских скульпторов* и *художников-живописцев*. В характере исполняемых русскими скульпторами (**А. Хрептиков, А. Мордвинов, В. Растрелли**) работ в достаточной степени сказывается их зависимость от архитектурных замыслов того времени. Круглая скульптура, горельеф и барельеф, не говоря о декоративной лепке, занимают видное место в отделке архитектурных памятников середины XVIII в. Ни одно здание не обходится без статуй и всевозможного растительно-декоративного орнамента, в изобилии украшавших почти каждую его часть. Особенно проявили себя русские скульпторы и резчики, начиная с 40-х годов XVIII в. В качестве примеров можно назвать внутреннее убранство зданий, построенных В. Растрелли, пышно украшенных всевозможными картушами и растительными мотивами.

Не меньшую изобретательность в достижении декоративной пышности проявили русские скульпторы-резчики в культовой архитектуре, особенно в оформлении иконостасов. Опираясь на традицию более раннего времени, они создают совершенные произведения, в которых обращает внимание изощренность декоративных средств убранства, стройность и последовательность развития композиционного замысла, нередко весьма сложного. Таков первоклассный по художественному качеству **иконостас церкви Ризоположения** на Донской улице в Москве. Подобный вид искусства нашел широкое распространение в провинции, где сохраняются превосходные произведения этого времени (например, иконостас собора Троице-Гледенского монастыря близ В. Устюга). В иконостасах широко применялась круглая скульптура, введенная еще в первой четверти XVIII в. **И. Зарудным.**

Среди многочисленных скульпторов середины XVIII в., творчество которых является малоизученным, следует назвать семью талантливых **скульпторов Зиминых**, работавших с 40-х по 70-е годы XVIII в. Зимины представляют собой незаурядных скульпторов середины XVIII в., которые с полным правом могут быть названы предшественниками Ф. Шубина. Особенной известностью пользовался **М. Зимин**. В перечне его работ значатся такие произведения, как скульптурное убранство Красных ворот в Москве, внутренние и внешние резные работы в соборе Нового Иерусалима, в церкви Андрея Первозванного в Киеве. Наряду с работой скульпторов по оформлению архитектурных сооружений создаются и выдающиеся отдельные произведения скульптуры. Среди них в первую очередь следует выделить две монументальные работы **К. Растрелли – конная статуя Петра I** и «**Императрицы Анны с арапчонком».** Названные произведения К. Растрелли можно охарактеризовать в качестве своеобразных «од», отлитым в бронзе, в которых в гиперболических выражениях прославлялись монархи.

Некоторые отступления от реалистического направления первой четверти XVIII в. наблюдаются в живописи изучаемого нами времени. К середине XVIII в. складывается тип парадного портрета, когда изображенный выступает перед зрителем в эффектной и торжественной, но условной позе, на фоне величественных колонн и тяжелых занавесей. Роскошные одежды и сопутствующие атрибуты должны убедить зрителя, что перед ним либо царственная особа, либо вельможа, недосягаемые для простых смертных. Примером могут служить ранние портреты, выполненные **И. Аргуновым** – известным крепостным художником Шереметева.

Вместе с тем необходимо отметить, что в композиции и живописи портретов сказывались приемы русской иконописи и «раннепетровских парсун». Позы изображенных на портретах – застывшие и в большинстве своем фронтальные. Трактовка фигур плоскостна и линейна. Художники с мелочной внимательностью выписывают каждую деталь костюма. В сочетании красок присутствует цветовая гамма, свойственная древнерусскому узорочью и иконам конца XVII в.

Наиболее ярким представителем подобного рода живописи был **И.Я. Вишняков.** Кроме написания портретов, он занимался декоративной росписью как в Петербурге и Петергофе, так и в Москве. Созданные им портреты императрицы Елизаветы, девочки Фермор, а также четы помещиков Тишининых свидетельствуют о значительном влиянии принципов иконописной традиции.

Однако эта традиция в портретной живописи начинает успешно преодолеваться в конце второй четверти XVIII в. одним из участников «живописной команды» Вишнякова – **А.П. Антроповым**, ранее обучавшимся у Матвеева. В искусстве этого видного художника середины XVIII в., первые работы которого относятся к концу 40-х годов, присутствуют реалистические черты. Реалистические тенденции противостоят той придворной парадной живописи, которую принесли с собой в Петербург многочисленные иностранные художники. Однако и на творчестве Антропова лежит печать времени: в его произведениях ощущается некоторая условность, объясняемая тем, что ему приходилось много и часто писать портреты духовных лиц, а также иконы.

Вместе с **портретной живописью** продолжает существовать **живопись батальная**. Большинство полотен этого времени, остающихся до сих пор анонимными, повторяют по композиции и колориту то, что было сделано в этой области ранее. В целом живопись в данное время рассматривалась в большинстве случаев как декоративное искусство. Самый характер архитектуры этих лет, размах крупных дворцовых построек выдвинули живопись как средство для убранства зал и всевозможных внутренних помещений. Областью приложения *декоративной живописи* являлась роспись потолков (плафонов) и декоративные вставки различной формы (панно), помещавшиеся в большинстве случаев над дверями (так называемые десюде-порты). Значительное место в этих декоративных композициях отводилось всевозможным аллегориям, «символам и эмблемам», так ценимым в то время. Художники, обращаясь к греко-римской мифологии и пользуясь приемами аллегорических иносказаний, стремились прославить деятельность своих высокопоставленных заказчиков.

В некоторых случаях художники стремились с поразительной точностью воспроизвести различные предметы, как бы дать их копии. Они хотели заставить зрителя поверить, что перед ним находятся реальные вещи – книги, часы, перья, конверты. Примером подобной декоративной живописи может служить живопись **П. Богомолова**. Искусство бытовой вещи, иначе *прикладное*, тесно связанное с народным творчеством, в середине XVIII в. достигает такого высокого художественного уровня, что может быть поставлено наравне с прочими видами художественной культуры того времени.

Искусство керамики в середине XVIII в. воспроизводит декоративность архитектуры и скульптурного убранства. С особой силой эти черты сказываются в так называемой архитектурной керамике. Печные изразцы не только расписываются яркими по цвету тонами (зеленый, желтый, синий, коричневый и др.), но приобретают характер архитектурных деталей. Из них складываются печи – своего рода замысловатые архитектурные сооружения, украшающие покои и залы не только дворцов, но и жилых домов в провинции (Великий Устюг, Коломна, Углич и др.). Такие печи богато украшены многоцветными изразцовыми балясинами, карнизами и всевозможными выступами. Пестрая раскраска изразцов воспроизводит букеты, вазы, всевозможные цветы, птиц и животных. Нередко встречались также изображения бытовых сценок, сопровождавшихся нравоучительными надписями. Образцом подобных произведений может служить сохранившаяся до настоящего времени редкая по красоте печь в бывшей столовой императрицы Елизаветы, в «чертогах» Троице-Сергиевой лавры в г. Загорске.

Репозиторий БГУ

В непосредственной связи с архитектурной керамикой должны быть поставлены **произведения из майолики**. В этом направлении наиболее плодотворной была деятельность **И.А. Гребенщикова,** открывшего секрет изготовления русского фарфора. Роспись майоликовых изделий посуды представляла собой преимущественно синюю цветовую гамму, реже многоцветную. В этой росписи растительный орнамент соседствует иногда с геометрическим. В 40-х годах XVIII в. изготовление майолики начинает развертываться в **Гжели**, причем в области художественной росписи гжельские мастера сперва подражали произведениям завода Гребенщикова, но затем нашли собственные декоративные приемы, отмеченные яркими чертами оригинальности. В росписи майолики видны элементы крестьянского декоративного искусства и черты нарождающейся реалистичности «ученого» искусства. В растительных орнаментах легко узнать местную флору. Кроме посуды, в Гжели изготовлялись всевозможные игрушки в виде птиц, зверей и декоративных статуэток. Из посуды наиболее типичны кувшины в виде двуглавого орла, тарелки и блюда. Их украшают декоративно трактованные травы, цветы и птицы, написанные по сырой эмали лиловым, желтым, зеленым, синим и коричневым тонами. Посуда из майолики быстро нашла широкое распространение, вытеснив из обихода крестьянства и горожан оловянную и медную посуду.

В 1744 году в Петербурге **Д.И. Виноградов** основал Императорский фарфоровый завод. Завод выпускал фарфоровую орнаментированную посуду и фигурные украшения, сыгравшие столь видную роль в дальнейшем развитии искусства русской керамики. Уже первые произведения русского фарфора свидетельствовали об одаренности мастеров и значительных технических достоинствах выпускавшейся продукции. Мелкие декоративные статуэтки, украшавшие излюбленные во внутренней меблировке комнат «горки», привлекают внимание своими высокими художественными качествами. Слитность композиции, свободное владение искусством мелкой пластики, декоративность и общее изящество исполнения говорят о значительных достижениях русских мастеров – художников в этой области. Новые декоративные качества искусства, найденные в фарфоре, получили быстрое признание, отразившись и в других областях прикладного искусства – **финифти, стекле.**

К середине XVIII в. широко распространяется стеклянная посуда. Всевозможные бокалы, стаканы, рюмки все шире внедряются в быт имущих классов, вытесняя постепенно произведения из благородных металлов. Стеклянная посуда поражает изяществом и благородством форм и великолепно выполненными орнаментами и силуэтами (матовое травленое стекло), часто сочетающимися с легкими вензелями и другими декоративными деталями, выполненными золотом, что необычайно повышало художественную сторону произведений.

Искусство художественной обработки драгоценных металлов (золота и серебра) во второй четверти XVIII в. также отличалось высокими качествами. Изготовлявшиеся преимущественно из серебра изделия как по своей форме, так и по художественной обработке **(гравировка, чеканка, чернь)** еще очень близки к искусству XVII в. Подносы, солонки, чайники, рукомойники, оклады икон и другие предметы отличаются изысканными пропорциями, мастерством исполнения и умелым применением орнамента, среди которого выделяется характерный барочный завиток (растительный мотив, соединенный с частью стилизованной раковины).

Одновременно с ростом художественных качеств серебряных и золотых изделий значительный расцвет переживает резная кость. Предметы из нее изготовлялись преимущественно в **Холмогорах**. Шкатулки различной формы, туалетные принадлежности и другие мелкие костяные предметы вплоть до резных шахматных фигур находили значительный спрос среди широких кругов потребителей различных социальных групп. Мастера-резчики по кости используют в своем искусстве ажур, низкий рельеф, гравировку и подкрашенную кость. Они добиваются значительных художественных качеств в своих произведениях, изготовляя подлинно ювелирные вещи. Так же как в произведениях из благородных металлов, здесь часто используются различные символические изображения.

Значительными декоративными качествами отмечено в середине XVIII в. **кружево.** В это время не только вновь оживают древние традиции в этой области, но и осуществляются поиски новых композиций, связанных с декоративностью одежды имущих классов. Стилизованный растительный орнамент с применением характерного барочного завитка пользуется и здесь преимущественным предпочтением. Одним из прекрасных произведений этого вида прикладного искусства является хранящаяся в Оружейной палате в Москве многометровая коронационная мантия императрицы Елизаветы, выполненная из серебряного кружева.

Рядом с кружевом стоят всевозможные **золотые и серебряные прозументы**, широко присутствовавшие в костюмах, мундирах гражданских и военных лиц. Они украшались также богатым золотым и серебряным шитьем, отличавшимся изысканностью рисунка и блестящей техникой исполнения (издавна известен золотошвейный промысел в г. Торжке). Нельзя не отметить деятельности шпалерной мануфактуры, изготовлявшей **шпалеры (гобелены)**, украшавшие стены дворцов знати.

В целом **прикладное монументальное искусство**, как и прикладное искусство середины XVIII в., отличается повышенными декоративными качествами, столь свойственными архитектуре, скульптуре и живописи того времени.

Во второй половине XVIII века русское *театральное искусство, живопись, архитектура* вступают в новый этап своего развития. История русского театрального искусства XVIII в. тесно связана с развитием драматургии. Подобно последней, оно не было однородным по своей классовой основе, социальной проблематике и художественным особенностям.

В 1750–1780 гг. в крестьянской среде продолжала развиваться устная народная драма **(«Лодка», сатирические бытовые сцены)** и тесно связанный с ней кукольный театр (**Петрушка**, **вертеп**). В 1750–1760 гг., как и в предшествующие десятилетия, любительские труппы разночинцев показывали во время зимних и весенних праздников «российские комедии».

Развитие русской драматургии и формирование актерских кадров сделали возможной организацию профессионального театра. 30 августа 1756 г. появился указ: «учредить русский для представления трагедий и комедий театр». Директором его был назначен **А.П. Сумароков**, а ядро труппы составила группа актеров, жителей г. Ярославля (**Ф.Г. и Г.Г. Волковы**, **И.А. Дмитревский**, **А. Попов** и др.) во главе со знаменитым **Ф.Г. Волковым**. В 1750–1770 гг. растут частные театральные антрепризы в Москве (**Локателли**, **Бельмонти**, **Медокс**) и Петербурге (**К. Книппер**).

Используя в своих интересах стремление демократического зрителя к театральному искусству, правительство сделало попытку организовать бесплатные театры «для народа» под надзором и на средства полиции. Такой театр был открыт в 1765 г. в Москве. Актерами были любители-разночинцы, которые получали от полиции по 50 коп. за каждый спектакль или репетицию. Характерно, что в репертуаре театра преобладали развлекательные спектакли со включением цирковых номеров, далекие от острой сатиры устной народной драмы и демократической интермедии. Этот театр просуществовал недолго.

Репозиторий БГУ

С развитием профессионального театра тесно связаны любительские спектакли учащейся молодежи. Профессиональный театр в Москве возник на основе спектаклей (с 1756 г.) университетской труппы, которая затем объединилась с антрепризой Локателли. Из среды учеников московского воспитательного дома, обучавшихся драматическому искусству у актера **И.И. Каллиграфа**, вышло много молодых артистов, которые затем были включены в труппу К. Книппера и совершенствовали там свое сценическое искусство под руководством И.А. Дмитревского.

В 1759 г. русский городской театр в Петербурге был передан в ведение придворной конторы и стал придворным театром. К 80-м годам в столице уже имелись придворный и городские театры. В 1783 г. открывается многоярусный каменный театр, известный под названием **«Большого театра»**. В том же году в ведение государства переходит театр К. Книппера, получивший название **«Малого театра»**. Для руководства городскими театрами учреждается «**Комитет для управления театральными зрелищами и музыкой»**. Одновременно, в 1783–1785 гг., архитектор Кваренги строит придворный **Эрмитажный театр**, как непосредственное продолжение Зимнего дворца. С 1775 г. один за другим возникают провинциальные театры: в Калуге (1776), Харькове (1780), Тамбове (1786), Воронеже (1787) и др.

К 50–80-м годам XVIII века относится возникновение **крепостных театров** в дворянских усадьбах и городских домах (например, **театров П.Б. и И.П. Шереметевых**, **М.П. Волконского**, **А.В. Суворова** и др.). Значение крепостных театров особенно возросло с 90-х годов XVIII века, когда некоторые из них с успехом соперничали с городскими театрами. Господство классицизма в драматургии во многом определило развитие актерского искусства. Черты классицизма отчетливо выявляются в искусстве русских актеров от **Ф.Г. Волкова**, **И.А. Дмитревского** до **П.А. Плавильщикова** и начального периода творчества **Я.Е. Шушерина** и **А.С. Яковлева**.

Резкое разграничение «высокого» и «низкого», являющееся основой теории драмы в классицизме, требовало разных принципов исполнения в **трагедии** и **комедии**. Обязательная стихотворная форма трагедии (александрийский стих) обусловливала внимание к дикции и декламационности исполнения, столь характерным для трагического актера классицизма. Возвышенность характера героев трагедии классицизма выявлялась в пластических жестах и красивых позах. В пору господства классицизма сценическое оформление трагедии и комедии было совершенно различным: в нем с полной наглядностью выражалось резкое разграничение «высокого» и «низкого». Герои трагедии облачались либо в так называемое «римское платье» (кольчуга, коротенькая юбочка на фижмах, епанча и шишак или шляпа с перьями), либо в условные восточные костюмы, либо в старинные русские кафтаны. Декорации представляли обычно грандиозные архитектурные пейзажи или внутренность дворцов. В противовес этому в классической комедии употреблялась современная бытовая одежда, а ее декорации обычно представляли внутренность дворянского дома. В комической опере и «слезной» драме реалистические тенденции этих произведений подчеркивались бытовой обстановкой, одеждой крестьян, купцов, подьячих. Действие развертывалось либо на фоне природы, либо на фоне городского повседневного быта в столице или провинции. Таким образом, в оформлении спектакля наблюдается накопление предпосылок к развитию русского реалистического театрального искусства первой половины XIX в.

50–80-е годы XVIII века являются знаменательным периодом в истории **русской музыки**. Богатейший репертуар русских народных песен, великолепные украинские песни привлекали внимание писателей и музыкантов своей выразительностью, красочностью и простотой. Следование народным песенным образцам, нередко стилизация под народый склад песни с середины века получили довольно широкое распространение в дворянской среде. В конце 70-х – начале 80-х годов появляются первые печатные нотные песенники, выходит первый выпуск **«Собрания русских простых песен с нотами» В.Ф. Трутовского** (1776), в котором преобладают народные песни.

К 70-м годам XVIII в. относится зарождение русской национальной оперы, появление первых музыкальных опытов русского оперного творчества. Ставится первая русская комическая опера на крестьянскую тему – **«Анюта» М. Попова**. Впоследствии оперными произведениями **Фомина**, **Матинского**, **Пашкевича** были заложены основы русской национальной оперной школы (психологическая и социальная характеристики персонажей, широкое обращение к народной песне и музыке), которая получила затем блестящее выражение в творчестве М.И. Глинки.

В 50–60-х годах наряду с комической оперой отмечается развитие русской камерной и инструментальной музыки, представленной творчеством **И.Е. Хандошкина** и **Д.С. Бортнянского**. И.Е. Хандошкин, выдающийся музыкант XVIII века, являлся крепостным. Прекрасный скрипач-виртуоз, он был также плодовитым композитором и написал много вариаций на русские песенные темы. Большим мастерством отличается серия его вариаций для двух скрипок, для скрипки и альта, а также знаменитые скрипичные сонаты, которые получили широкое признание и распространение в стране и были изданы за границей.

Начав еще мальчиком петь в церковном хоре г. Глухова, **Д.С. Бортнянский** (1751–1825 гг.) завершил музыкальное образование в Италии, где впервые получил признание и как оперный композитор. Д.С. Бортнянский написал четыре оперы – **«Алкид»**, **«Квинт Фабий»**, «**Сын-соперник»** и **«Сокол»**. Но гораздо большее значение имели его клавирные сонаты и камерные ансамбли, для которых типичны мягкая, выразительная певучесть, ясный, уравновешенный лиризм. Творчество Фомина, Пашкевича, Матинского, Хандошкина, Бортнянского является наглядным свидетельством интенсивного и плодотворного развития русской музыкальной культуры в последней четверти XVIII в.

Во второй половине XVIII в. успешно развивалось **русское народное декоративное искусство.** Русская крепостная деревня второй половины XVIII в., выделявшая из своей среды многочисленных специалистов-ремесленников, особенно по обработке дерева (плотники, резчики, токари), не могла остаться чуждой художественному влиянию своих мастеров. Образцы бытовых изделий, созданных в то время мастерами Севера, Поволжья, Московской области, свидетельствуют о массовом тяготении именно к обработке дерева, как наиболее доступного материала, и о высоком декоративном и орнаментном мастерстве, достигнутом в этом деле.

На основе ремесла плотника со временем выделилось мастерство декоративной обработки дерева – резьбы разного вида в зависимости от ее назначения. Особенное развитие получила так называемая **выемчатая резьба**, выполнявшаяся посредством вырезов и нарезок вглубь доски. Основной формой этой резьбы являются геометрические мотивы с центральным изображением круга и его сегментов, построенных в различных орнаментальных сочетаниях, при исключительном многообразии вариантов, свидетельствующих о длительной культуре этого вида искусства, осуществляемого при помощи простого ножа. Богатство вариантов резного узора обусловило возможность применения резьбы к самому широкому кругу крестьянских бытовых вещей (прялка, колыбель, валек, деревянная посуда, ткацкий стан и т.д.) на протяжении всего XVIII века.

Народная декоративная роспись по дереву сложилась сравнительно поздно, на основе живописной культуры XVII – начала XVIII в. В росписи сказываются характерные особенности приемов местной живописной культу-

Репозиторий БГУ

ры XVII в., преемниками которой являются ремесленники-живописцы XVIII в. Так определяется группа вологодских живописцев, великоустюжских и северодвинских, ярославско-костромских, позднее – нижегородских, со свойственными им графическими и живописными приемами, своеобразием орнаментально-декоративного стиля, излюбленными мотивами и сюжетами и с общей для всей росписи в целом тенденцией к реализму.

Русская гончарная промышленность к середине XVIII в. достигла высокого технического, художественного и экономического развития и была подготовлена к переходу к **технике тонкой майолики**, являвшейся следующей ступенью керамического производства. Первым предприятием, начавшим ее освоение, был московский «пенинный» завод **А. Гребенщикова**, овладевший техникой художественной майолики, не исключая и труднейшей, считавшейся на Западе «неповторимой», росписи «белым по белому» на мисках и блюдах. Эта роспись, синяя и многоцветная, отличается виртуозным мастерством рисунка, разнообразием кистевого мазка и тончайшего штриха. Мастерами росписи были крепостные Гребенщикова: **Гаврила Степанов, Матвей Борисов, Петр Иванов, Сергей Андреев, Спиридон Аверкиев, Иван Степанов** и др.

Наряду с **майоликой** успешно развивалось фарфоровое художественное производство, представленное двумя крупными заводами: **императорским** в **Петербурге** и **Ф.Я. Гарднера** под **Москвой**. Лучшие образцы фарфоровых изделий петербургского завода характеризуются широтой замысла, богатством и оригинальностью композиции, национальным характером тематики и прекрасным исполнением.

К концу XVIII в. развивается **живопись по стеклу**. Графины и другие предметы из цветного стекла расписываются золотыми цветами, гирляндами, монограммами, гербами, травными и геометрическими узорами. Кроме гравировки, золочения, росписи красками, употреблялись и другие способы художественной обработки стекла: шлифовка, гранение, так называемая «венецианская нить». Использование металла в русском народном художественном творчестве не могло иметь настолько широкого распространения, как это было в отношении более доступных материалов – дерева и глины. Металлические изделия занимали в крестьянском обиходе скромное место; их применение ограничивалось почти исключительно предметами узко бытового назначения. Но и здесь стремление украсить быт и дать волю творческим импульсам находило отражение в усложнении изделий и придании им затейливых и красивых форм. Техническая сложность обработки металлов и выделки изделий выводила изготовление их из пределов домашнего производства. В большинстве случаев исполнителями были сельские или городские ремесленники, обладавшие необходимым оборудованием.

Широкое развитие получили во второй половине XVIII в. отдельные отрасли **серебряного дела**. Среди них особо выделялось **искусство черни по серебру, сочетаемое с золочением.** Особенно отличались своим искусством мастера Москвы, Тобольска и Великого Устюга. В XVIII веке в Великом Устюге возникло также производство изделий из меди, покрываемой эмалью, с серебряными тиснеными накладками.

Высокого уровня достигло производство художественных изделий из металла в Туле – другом крупнейшем и старинном центре русской металлообрабатывающей промышленности. Мастера-оружейники применяли свое высокое умение в украшении парадного и охотничьего оружия. В первой половине XVIII в. в отделке оружия преобладала рельефная резьба. Во второй половине XVIII в. выработались более изысканные приемы отделки: инкрустация серебром и золотом, воронение отдельных частей оружия, обогащение поверхности предметов превосходной полировкой или матовым травлением.

На направления, характер развития русской живописи, скульптуры, архитектуры огромное влияние оказали «просветительские» идеи, занявшие одно из ведущих мест в мировоззрении правящей элиты России во второй половине XVIII в. В передовом искусстве появляется стремление к простоте, возникает мысль о «естественном человеке», крепнет представление о внесословной ценности человеческой личности. По-новому стали понимать и героику, которая становится более простой и естественной, более близкой к реализму. Таким новым направлением был *классицизм*, который получил в это время распространение по всей Европе.

В **1758** году по инициативе организатора и мецената просвещения **И.И. Шувалова** в России была открыта **Академия художеств**. В 1764 году при ней было создано **«Воспитательное училище»**. Академия сыграла огромную роль в развитии русского искусства, в организации систематического обучения «трем знатнейшим художествам»: живописи, скульптуре и архитектуре, а также и гравюре. Академия воспитала в XVIII в. много крупнейших художников. В основу обучения были положены рисунок и «сочинение», т.е. композиция. Основным классом считался натурный. Однако преподавание ориентировалось на изучение высоких «образцов» античного искусства, вдохновлявших в ту эпоху всех художников Европы, которые видели в них воплощение своих героических идеалов. По окончании Академии лучших выпускников посылали в Париж или Рим, где они совершенствовали свои навыки. Ремесло художника не считалось престижным, поэтому их ряды пополнялись преимущественно представителями непривилегированных сословий: солдатскими и купеческими детьми, выходцами из духовенства и даже крепостных крестьян.

Среди всех видов изобразительного искусства во второй половине XVIII века особенно впечатляющим был прогресс **портретной живописи**. Портреты, выполненные русскими художниками, стояли на уровне лучших образцов мировой живописи. Новшество состояло в появлении ранее почти отсутствовавших жанров: пейзажей, полотен на сюжеты из отечественной истории, картин с бытовыми сюжетами. Расцвет портретной живописи был обусловлен многочисленными заказами двора, вельмож и дворян, стремившихся запечатлеть себя для потомков. Одни художники, потакая вкусам и запросам именитых заказчиков, создавали напыщенные, изысканно величавые образы, часто сильно отличающиеся от оригиналов. Другие пытались показать личность, какой она была, передать правду образа, неповторимые черты человеческой индивидуальности. Среди портретистов выделялись три великих мастера: **Ф.С. Рокотов**, **Д.Г. Левицкий** и **В.Л. Боровиковский**.

Первым крупнейшим русским портретистом был **Ф.С. Рокотов** (1736–1808 гг.), бывший крепостной, начавший свою деятельность в Академии художеств. В середине 60-х годов XVIII века он переезжает в Москву и здесь, вдали от двора, обретает свой собственный стиль. Рокотов положил начало новому этапу в изображении человеческой личности в живописи. Им выполнены **парадные портреты Екатерины**, ее **сына Павла**, вельмож, но не эти работы прославили художника. Мастерство его проявилось в небольших по размерам интимных портретах ничем не примечательных людей, так что до сих пор не удалось установить, кто изображен на некоторых из них. Художник предстает тонким психологом, умевшим передать душевные переживания человека, – для него главным было отражение душевного состояния.

Широкая, свободная манера письма и изысканно тонкий колорит, применявшийся в декоративной живописи, служат ему для выразительной передачи одухотворенности личности. Иногда у Рокотова появляются образы с ярко выраженным характером, как, например, в **портрете поэта В.И. Майкова**, которого он показал вольнодумцем с острым насмешливым умом. Рокотова интересовали не столько особенности характера, сколько сама одухотворенность человека, которая светится особенно в глазах изображенных им лиц, отчего они кажутся как бы живыми, непосредственно общающимися со зрителем. Однако лица на портретах Рокотова часто

Репозиторий БГУ

схожи между собой. Их объединяет мечта художника о новом человеке, вышедшем за рамки сословной ограниченности, о его благородстве и уме, о его осознании собственного достоинства (**портреты В.Н. Суровцевой**, **В.Е. Новосильцевой**), наконец, о его скрытой теплоте (**портрет «Неизвестной в розовом»**).

Творчество замечательного русского портретиста **Д.Г. Левицкого** (1735–1822 гг.) было значительно шире и многообразнее творчества Ф.С. Рокотова. Украинец по происхождению, Левицкий начал свое художественное образование в Киеве, у отца-гравера, и закончил его в Петербурге у **А.П. Антропова.**

Работы Левицкого отличают умение передать внешнее сходство модели в сочетании с ее психологическим образом. Кисти Левицкого принадлежит **портрет знаменитого Д. Дидро**, выполненный во время пребывания последнего в России. Художник сумел создать образ мыслителя: высокий лоб, проницательный взгляд выразительных глаз. Он же выполнил серию **портретов «смольнянок»** – воспитанниц Смольного института благородных девиц. В этих портретах он не повторяется – в каждом из них нашел способ изобразить индивидуальность, непосредственность и обаяние девушек.

Примечателен **портрет П.А. Демидова**, крупного уральского промышленника, прославившегося своими чудачествами. Демидов изображен не в парадном мундире и парике, а в халате, с колпаком на голове. Оригинален и интерьер – Демидов опирается на лейку, рядом на столе лежат луковицы каких-то растений, а в глубине расположены горшки с цветами. Все это придает портрету интимность. Художник виртуозно владел колоритом и передачей разнообразнейших материалов в одеждах и окружении портретируемого, что создает впечатление ослепительной роскоши жизни последнего. Портреты Левицкого всегда поражают блеском декоративного. Но художник почти никогда не ограничивался этой парадностью. Из-под условности поз и жестов проглядывают у Левицкого живые люди, что подчас начинает разрушать торжественность образа.

Портреты Левицкого дают более конкретную характеристику образов, чем портреты Рокотова. Во всех его портретах проявляется одна общая черта: влюбленность художника в жизнь, радостное утверждение ее богатства и разнообразия, крепкий реализм. Вместе с тем в своей откровенной правдивости Д.Г. Левицкий продолжает традицию своего учителя А.П. Антропова. Сочетание простоты и декоративной парадности в портретах Левицкого сближает их с поэзией его современника и друга Державина.

Вершина портретного мастерства достигнута в работах **В.Л. Боровиковского** (1757–1825 гг.), родившегося на Украине в семье казака. Начинал он церковным иконописцем. На него обратила внимание Екатерина: он в 1783 г. украшал в Кременчуге дворец, предназначавшийся для коронованной путешественницы. Левицкий еще ближе подошел к изображению человеческой личности, приоткрывая зрителю ее чувства и в этом сближаясь с сентиментализмом. Но простота и непринужденность получают в его портретах некоторый оттенок нарочитости.

Знамениты его женские **портреты Н.А. Нарышкиной**, **М.А. Орловой** и др. Хрестоматийную известность приобрел его поэтичный и женственный портрет **М.И. Лопухиной**, мечтательность и томность которой он передал плавной линией контура и блеклым, хотя и чистым колоритом Боровиковский идеализирует свои образы и сохраняя при этом большую их конкретность. Боровиковский писал и парадные портреты, но в них он идет дальше Левицкого в индивидуальной характеристике моделей. Таким, например, является **портрет А.Б. Куракина**, знаменитого «брильянтового князя», надменного вельможи, слегка презрительного и в то же время любезного.

Среди портретистов – выходцев из крепостной среды – выделяется крепостной Шереметева **И.П. Аргунов**. Семья Аргуновых подарила русской культуре ряд незаурядных мастеров – архитекторов и живописцев. И.П. Аргунов писал портреты по заказам друзей и знакомых Шереметева. Позировать крепостному художнику баяре считали ниже своего достоинства, и он писал портреты либо по памяти, либо имея под рукой портреты, выполненные другими мастерами. Он не приукрашивал изображаемые лица. Среди работ Аргунова выделяется портрет крестьянки с типично русским приветливым лицом в национальной одежде. Положение крепостного художника лишало его возможности полностью посвятить себя творчеству.

Другой крепостной художник, принадлежавший Потемкину, **Михаил Шибанов**, положил начало жанровой живописи в России. Его кисти принадлежат картины из крестьянской жизни, условия которой были ему хорошо известны. В картине **«Крестьянский обед»** запечатлен эпизод повседневной жизни крестьянской семьи: усталые лица, натруженные руки, скудная трапеза. В другой картине – **«Сговор»** отображена праздничная сторона крестьянского быта: жених, невеста и все присутствующие нарядно одеты, на лицах радость по случаю ожидаемого свадебного торжества.

Родоначальником **пейзажа** был **С.Ф. Щедрин**, сын солдата Преображенского полка. Он изображал парковый ландшафт Павловска и Петергофа. Сын солдата Семеновского полка **М.М. Иванов** писал виды Крыма и Грузии, т.е. областей, присоединенных к России. Ему принадлежат и батальные сцены: **«Вид Очакова»** во время осады русскими войсками, **«Вид Бендер»** и др.

Сын купца **Г.И. Угрюмов** запечатлел события из русской истории и ее героев: Александра Невского, Минина и Пожарского, избрание Михаила Романова на царствование и др. Значительных успехов достигла еще одна отрасль изобразительного искусства – появляются мастера резца, первые российские **скульпторы**, сразу же занявшие почетное место в мировом искусстве.

Выдающимся мастером скульптурного портрета являлся **Ф.И. Шубин**, создавший целую галерею деятелей второй половины XVIII в. Здесь **портреты императрицы** и ее фаворитов: **Орлова, Зубова, Потемкина**; представителей просвещенной знати: **Голицыных, Шереметевых, Шуваловых**; полководцев **Чернышева** и **Румянцева**; богатых купцов и промышленников **Барышникова** и **Демидова**. Проницательный глаз художника умел обнаружить и передать в мраморе характерные черты модели. Именно поэтому каждый портрет Шубина отличается неповторимой индивидуальностью: художник передал волевое лицо полководца Чернышева, тупую и самодовольную физиономию брата фаворита Екатерины В.Г. Орлова, надменное и жестокое лицо красавицы М.Р. Паниной. Особенно примечательны каждый по-своему два портрета: вдохновенное и обаятельное лицо гениального ученого, друга и земляка М.В. Ломоносова и уродливая, жалкая физиономия Павла I (скошенный лоб, выпуклые глаза, приплюснутый нос и выдающаяся вперед челюсть). Кроме Ф.И. Шубина, выдающимися скульпторами второй половины XVIII века были также **М.И. Козловский**, **Ф.Ф. Щедрин** и **И.П. Мартос**.

М.И. Козловский (1753–1802 гг.), украинец по происхождению, сочетал в своем творчестве изысканность XVIII в. с эмоциональной насыщенностью и драматизмом, с поисками героических образов. Его творческий путь, полный напряженных исканий, не был простым и прямолинейным движением к классицизму. Особенно замечательна его скульптура **«Поликрат»** – одно из самых прекрасных произведений мирового искусства того времени. Здесь ему удалось выразить столько порыва к свободе и столько предсмертной муки, что этот образ производит неизгладимое впечатление. В **памятнике А.В. Суворову**, выполненному при жизни полководца, скульптор передал символические черты образа. В соответствии с канонами классицизма он

героизирован и идеализирован: национальный герой представлен столь же отважным, как и благородным. Воин облачен в римскую одежду и доспехи.

Еще более аллегорична скульптура **«Самсон, раздирающий пасть льва»**, предназначенная для Петергофа. День Св. Самсона выпадает на 27 июня, когда в 1709 г. в решающем сражении под Полтавой русские войска разгромили шведов. Лев – герб Швеции. Могучая фигура Самсона олицетворяла победоносную Россию, одолевшую хищного льва. По сравнению с портретами Шубина Козловский не стремился в своих произведениях достичь сходства с моделью. Главную свою задачу он видел в раскрытии образа средствами, которыми пользовались ваятели Древнего Рима.

Творчество **Ф.Ф. Щедрина** (1751–1825 гг.) развивается ровнее, чем у М.И. Козловского. Его **«Диана»** (мрамор), изображенная в момент купанья, когда она была застигнута Актеоном, еще сохраняет некоторую манерность в своем изящном движении, но очень убедительно выражены скульптором ее испуг и гнев. В прекрасной **«Неве»** на **«Большом каскаде»** в Петергофе он создает уже совсем новый образ женщины – простой и естественной, глубоко человечной в своей дружеской ласке, с которой она наклоняется вперед, обращаясь к своему другу **«Волхву»** на противоположном берегу каскада. Так же превосходен на том же **«Каскаде»** и горячий юноша Персей с отсеченной им головой Медузы в руке и с неостывшим гневом в глазах.

И.П. Мартос (1754–1835 гг.) начал работать в XVIII веке. В XIX в. он стал самым крупным представителем классицизма в русской скульптуре. Уже ранние его работы представляют исключительную художественную ценность. Их обаяние заключается в глубокой эмоциональности, которая всегда сообщает его классицизму особую теплоту. В ранние годы Мартос работает главным образом над скульптурными надгробиями, которые получили большое значение в расцвет эмоциональности, связанной с сентиментализмом и классицистическим культом героики. Уже первые его работы, барельефные **надгробия Волконской** и **Собакиной** (мрамор), поражают глубиной скорби и вместе с тем сдержанностью. Современники говорили, что они впервые увидели у Мартоса, как «мрамор плачет». Но эти слезы не нарушают величавой тишины и ясной гармонии «плакальщиц и гения смерти». Скорбь не может сломить их мужественного духа.

Первой по времени большой, монументальной скульптурой в России был **памятник Петру I («Медный всадник»)**, воздвигнутый в Петербурге в 1765–1782 гг. французским скульптором **Э.М. Фальконе** (1716–1791 гг.). В Россию он прибыл в 1766 г., будучи зрелым мастером, но именно здесь в полной мере раскрылся его незаурядный талант. Мастер грациозных статуэток, близких к стилю рококо, у себя на родине (произведения большого пафоса были редким исключением в его парижском творчестве), Фальконе в Петербурге он пробыл 12 лет, напряженно работая над созданием памятника основателю Российской империи – Петру Великому. Он создал в Петербурге произведение титанической силы, исторически верное и в полной мере отвечающее образу Петра. Фальконе показал в своем памятнике и стремительное движение коня, и непреклонную волю всадника, осадившего коня на самом краю скалы; показал в нем властелина, готового растоптать все препятствия на пути к преобразованию страны, к превращению ее в могущественную, мировую державу. Тем самым памятник Петру I стал памятником славы и самой России. В **«Медном всаднике»** образ гениального царя-преобразователя, указывающего путь обновленной России, передан столь глубоко и выразительно, что скульптура и в наши дни является одним из символов города. Памятник покоится на монолитной гранитной глыбе, составляющей единое целое с всадником и поднятым на дыбы конем.

В **архитектуре** на смену **русскому барокко**, отличавшемуся блеском и роскошью, приходит **классицизм,** использовавший античное наследие. Его отличает простота, четкое сочетание архитектурных членений, подчиненность второстепенных элементов главному, наличие портиков и колоннад. В стиле классицизма возводились столичные ансамбли, загородные дворцы, общественные здания в провинциях, жилые постройки в мелкопоместных усадьбах.

К этому времени относятся и широкие мероприятия по градостроительству. В 1762 г. была учреждена **«Комиссия строительства столичных городов – С.-Петербурга и Москвы»**, которая расширила свои полномочия и утвердила новые планы застройки для 213 провинциальных городов. Это было связано со стремлением придать городу целостный архитектурный облик, в чем нашла отражение идея об «отечестве» как об «общественном узле всех состояний», возникшая в то время в прогрессивных кругах русского общества. Примером новой планировки города может служить Тверь. Условия для придания ей черт регулярного города создал грандиозный пожар 1763 г., практически уничтоживший старые постройки. Новый план предусматривал систему площадей, прямых и широких улиц, чтобы придать городу определенную цельность и симметричность. Однако основное внимание правительства было приковано к Петербургу и отчасти к Москве, где сооружались правительственные и общественные здания, корпуса учебных заведений, больниц, богаделен, гостиных дворов и т.д. В Петербурге вдоль набережной Невы были построены **здания Академии художеств** и **Академии наук**. Адмиралтейскую часть столицы украсил грандиозный **Гостиный двор** и др. Набережные Невы одели в гранит, была сооружена решетка Летнего сада. Монументальные сооружения Москвы пополнились Воспитательным домом.

Архитектуру России второй половины XVIII в. прославили выдающиеся мастера **В.И. Баженов**, **М.Ф. Казаков**, **И.Е. Старов.**

Баженов уже в годы обучения в Париже и Риме приобрел репутацию выдающегося зодчего, он был избран академиком Флорентийской и Болонской академий, а Римская академия присудила ему звание профессора. Наиболее знаменитое творение Баженова – сооруженный в 1784–1786 гг. в Москве **Пашков дом** (старое здание библиотеки им. В.И. Ленина). Построенное на холме сказочное здание отличается легкостью, изяществом и великолепно вписывается в находящийся рядом кремлевский ансамбль. В Москве сохранилось еще несколько зданий Баженова. Проект **Михайловского (Инженерного) замка** в **Петербурге** тоже был разработан Баженовым, но его строительство в 1797–1800 гг. осуществлено архитектором Бренной.

Трагически сложилась судьба крупных проектов **Баженова**. Он разработал грандиозный проект **Кремлевского дворца**, строительство которого вскоре после закладки – в 1775 г. – было прервано, вероятно, в связи с опустошением казны. Так же плачевно закончилось строительство другого детища Баженова – **дворца** в **подмосковной деревне Царицыно**. Почти завершенный ансамбль, сооружению которого архитектор посвятил 9 лет, в 1785 г. по приказанию Екатерины разрушили. Это была месть императрицы за близость зодчего к Н.И. Новикову.

Творений **Казакова** сохранилось значительно больше. Он создавал сооружения самого разнообразного назначения. К серии построек для общественных нужд относится величественное **здание Сената** в **Кремле**, **здание Голицынской больницы** (1-я Градская больница), **здание Благородного собрания** (Дом союзов) с его знаменитым колонным залом, предназначавшимся для балов и собраний московского дворянства, сооружал Казаков и усадебные комплексы. К ним относится **дом Губина** (Институт физиотерапии), **дом Демидо-**

Репозиторий БГУ

вых (Институт инженеров геодезии, аэрофотосъемки и картографии). Казаков проектировал также строительство церквей, из которых наиболее известна **церковь митрополита Филиппа** в **Москве. Старов** работал преимущественно в Петербурге. Им построен **собор** в **Александро-Невской лавре**, являвшийся мавзолеем над гробницей Александра Невского. Главным сооружением Старова был **Таврический дворец** – архитектурный памятник величию России и ее победам в русско-турецкой войне.

Одновременно с русскими зодчими работали и иностранцы. Наиболее талантливыми среди них были француз **Валлен Деламот** (1729–1801 гг.), шотландец **Чарльз Камерон** (ок. 1730–1812 гг.), итальянец **Джакомо Кваренги** (1744–1817 гг.). Первый из них приехал в Россию еще в 1759 г. В своих постройках он делает только первые шаги к строгому стилю классицизма (**Малый Зимний дворец, Старый Эрмитаж, склады «Новой Голландии»**). Лучшим зданием, в построении которого он принимал участие, было **здание Академии художеств**, возведенное **А.Ф. Кокориновым.**

Ч. Камерон (приехавший в 1779 г.) был знатоком античного искусства, и до приезда в Россию ничего не строил. Он работал лишь в загородных дворцах, в Царском Селе и Павловске. Камерон создал в России весьма своеобразный стиль, исполненный утонченной грации и лиризма. Особенно хороши его **«Агатовые комнаты»** и **«Камеронова галлерея»** в **Царском Селе**, представляющие замечательный по разнообразию и прихотливой композиции комплекс сооружений. В Павловске Камерону принадлежит прекрасный замысел дворца, который был закончен (и отчасти изменен) другим зодчим. Лишь парковые павильоны, построенные им самим, сохраняют печать артистической руки этого тонкого зодчего.

Кваренги (приехал в Россию в 1780 г.) работал в стиле более строгого классицизма. Многие его здания носят уже суровый характер. Зодчий стремится к предельной простоте гладких стен **(Английский дворец в Петергофе**, **здание Академии наук в Петербурге**), но умеет осторожно смягчить суровость своих зданий тонким фризом из гирлянд **(«Концертный зал» в Царском Селе**, фасады флигелей **Государственного банка в Петербурге**), великолепными колоннами (**Александровский дворец в Царском Селе**) или статуями (на фронтонах **Государственного банка и Манежа в Петербурге**). Единственным зданием, в котором допущено много скульптурных украшений (статуи и бюсты в нишах), был **Эрмитажный театр.**

2.4. Перемены в **общественно-культурной жизни, бытовом укладе, нравах русского общества** были очень значительными. При Петре I произошло «изменение всей знаковой системы Древней Руси» (Д.С. Лихачев); вводились новая одежда, новая иерархия чинов, закрепленная «табелью о рангах», была учреждена новая система орденов, в том числе высший военный орден Андрея Первозванного. В 1721 г. Россия стала империей, Сенат присвоил Петру I титул императора. В этом году впервые была проведена новая церемония коронации. Впоследствии этот торжественный акт сопровождал вступление на престол каждого нового монарха.

Но все новшества касались в основном дворянства, зажиточного купечества. Крестьянство, мелкий городской люд, податные сословия они почти не затрагивали. Ношение европейского платья (камзолы, чулки, башмаки, галстуки, шляпы), бритье бороды были обязательными для дворян и купцов. Несоблюдение этих новых обычаев влекло большой денежный штраф. Крестьяне, которым разрешалось носить бороды, должны были платить специальный «бородовой налог». Обычно он взимался при въезде в город. Право не брить бороду, носить платье старого покроя было сохранено за духовенством. По сравнению с предшествующим временем темп жизни очень изменился и казался даже стремительным. «Под грохот пушек и стук топора» (А.С. Пушкин) вошла Россия в число великих держав.

Среди петровских преобразований было введение **нового летосчисления**. Указ Петра I (январь 1700 г.) предписывал перейти на порядок счета лет от так называемого Рождества Христова, принятого во всех европейских странах. По старому русскому календарю новый год начинался с 1 сентября и счет годам велся от сотворения мира, которое якобы произошло за 5508 лет до появления Христа. Переход к новому летосчислению произошел на основе юлианского календаря (старый стиль); в большинстве стран Западной Европы в то время использовали григорианский календарь (новый стиль).

В начале XVIII в. появляется **регулярное почтовое сообщение** (правда, Ямская гоньба была известна уже с конца XVI в.). От Петербурга до всех «знатных» городов была организована почта для пересылки правительственной официальной корреспонденции. Позднее почтовые конторы стали устраиваться во всех губерниях, чтобы «способы к пересылке писем всякому свободны были». Почта, перевозимая лошадьми, обычно на 13–14-й день после отправления из Москвы достигала северной столицы.

Особенностью общественного быта петровского времени было появление новых форм общения, развлечений, многочисленных светских праздников с иллюминацией, фейерверками и маскарадами. С этого времени берет начало новогодний праздник с наряженной елкой и «огненными потехами». В 1702 г. в Москве открылся **первый публичный театр** на Красной площади в «Комедийной хоромине», труппа иностранных актеров в течение нескольких лет разыгрывала светские пьесы: трагедии из античной жизни, комедии Ж.-Б. Мольера и др.

Новой формой общения стали **ассамблеи**. Они устраивались согласно указу царя в домах вельмож. На ассамблею приглашались иностранные купцы, женщины должны были быть в европейских платьях. Здесь танцевали, вели беседу, играли в шашки, шахматы, в отдельной комнате мужчины могли курить. В обществе курить считалось неприличным. При преемниках Петра ассамблеи превратились в балы и сохранились на протяжении длительного времени как форма общения и отдыха дворянства.

В среде образованного русского общества распространялись музицирование, игра на клавикордах, скрипке, флейте. Светская музыка исполнялась на ассамблеях, на торжественных празднествах, во время прогулок в Летнем саду, в домах вельмож, где стали устраиваться концерты любительских оркестров. Особый царский указ делал обязательным посещение этих концертов для столичного дворянства.

Вместе с новыми светскими формами развлечений получили распространение **«правила хорошего тона»**. В специально издававшейся литературе («Приклады, как пишутся комплименты разные», 1708; «Юности честное зеркало», 1717) можно было узнать образцы деловых, дружественных, любовных писем, свод житейских наставлений и нравоучений, правил поведения в обществе молодых дворян. Эти книги, неоднократно переиздававшиеся, способствовали становлению нового быта, пропагандировали новую мораль.

Культурные преобразования первой четверти XVIII в. определяли **основные направления историко-культурного развития**. Однако культура этого времени представляла еще своеобразный сплав новаций и традиций (появление светской школы и сохранение патриархальных форм обучения; развитие светских знаний и предоставление Синоду права цензуры; новое отношение к человеку и сохранение крепостной зависимости, бесправного положения основной массы народа; во многом переходный еще характер литературы и искусства и т.д.). Новая светская культура еще довольно ограниченно проникала в среду дворянства и купечества; крестьянство же вовсе было лишено возможности приобщения к ней. Правительство отнюдь не стремилось к распространению культурных преобразований в среде крестьян.

Репозиторий БГУ

§ 3. В России **XIX век** является периодом исключительного по силе и размаху развития **реализма**. Россия, где крепостное право за многие столетия проникло во все сферы общественной жизни, была благодатным полем для его расцвета. Причиной быстрого становления реализма в художественной культуре России была сложившаяся историческая обстановка: период реакции после восстания декабристов, рост крестьянских волнений, выход на политическую арену разночинцев. В это время наблюдается сложное сочетание и противоборство дворянской и разночинско-демократической культур. Поэтому новое реалистическое течение полностью не вытеснило романтический пафос и мятежность из литературы.

Характерным для **русского критического реализма XIX века** является понятие о том, что зло коренится не в человеке, а в обществе. Русские писатели-реалисты не ограничивались критикой нравов и современного им законодательства. Для русского реализма вопрос социальности человека – это вопрос его самореализации. Демонстрируются не социальные проблемы как таковые, а Личность в их контексте. Реализм в России показывает общество как «темное царство» «мертвых душ», «бедных людей», а страдания человека как «обыкновенную историю».

Русские критические реалисты изображают действительность с позиций угнетенного, страдающего народа, выступающего в их произведениях мерилом нравственно-эстетических оценок. **Идея народности** – основной определитель художественного метода русского реалистического искусства XIX века. Критический реализм не ограничивается обличением безобразного. Он изображает также положительные стороны жизни – трудолюбие, моральную красоту, поэтичность русского крестьянства, стремление передовой дворянской и разночинной интеллигенции к общественно полезной деятельности и многое другое.

Процесс художественного развития России проходил ускоренно, с укороченными и совмещенными циклами. В творческой судьбе одного писателя (Пушкин, Гоголь, Тургенев) совершался переход от романтизма к реализму. Так, творчество **А.С. Пушкина** (1799–1837) вместило в себя и Возрождение, и романтизм, и критический реализм. С именем Пушкина связывают формирование реализма в русском искусстве. Герой реалистической поэзии Пушкина не отъединен от общества, не бежит от него, он вплетается в естественные и социально-исторические процессы жизни. Его творчество обретает историческую конкретность, в нем усиливается критика различных проявлений социального гнета, обостряется внимание к тяжелой судьбе народа (**«Когда я городом задумчив я брожу …», «Румяный критик мой …»** и др.). В лирике Пушкина видна современная ему общественная жизнь с ее социальными контрастами, идейными исканиями, борьбой передовых людей против политического и крепостнического произвола. Гуманизм и народность поэта наряду с его историзмом – важнейшие черты его реалистического мышления.

Переход Пушкина от романтизма к реализму проявился в **«Борисе Годунове»** (1825 г.) главным образом в конкретной трактовке конфликта, в признании решающей роли народа в истории. «Судьба человеческая – судьба народная» – вот главная мысль, положенная поэтом в основу трагедии. В конечном итоге и судьба Бориса и судьба Самозванца зависят от того, за кем пойдет народ. Трагедия проникнута глубоким историзмом. Проблемы власти и совести, зла и справедливости, традиции и личного волевого усилия исторического деятеля, роли насилия в историческом процессе – рассматривает Пушкин на национальном материале в трагедии. В ней он рисует Россию эпохи Средневековья и в то же время показывает авантюриста – самозванца Григория Отрепьева – первую русскую личность, типичную для новой эпохи.

«Маленькие трагедии» (1830 г.) – новый этап в драматургии Пушкина. В этих трагедийных миниатюрах небольшого размера Пушкин исследует общечеловеческие страсти и этические начала (зло, добро, зависть, благородство). Видимо, он с особой остротой ощущал противоречие между стремлениями человека и реальной жизнью. Пушкин явился также родоначальником русского реалистического романа. В 1836 году он завершает **«Капитанскую дочку».**

Дальнейшее развитие реализма в русской литературе связано, прежде всего, с именем **Н.В. Гоголя** (1809–1852). Критическая направленность русского реализма XIX века выдвигает на передний план сатиру и комедию, которые становятся одним из способов типизации. Критический реализм вызвал к жизни комедию нового типа, основанную на конфликте не традиционно любовном, а социальном. Образ ее – **«Ревизор»** Гоголя, острая сатира на российскую действительность 30-х годов XIX века. Гоголь отмечает устарелость комедии с любовной тематикой. По его мнению, в «меркантильный век» имеют больше «электричества» «чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь». Гоголь нашел такую комедийную ситуацию, которая позволила проникнуть в социальные отношения эпохи, подвергнуть осмеянию кознакрадов и взяточников.

Вершина его реалистического творчества – **«Мертвые души»**. В произведениях 30-х годов (**«Ревизор»**, **«Женитьба»** и др.) Гоголь изображает исключительно отрицательные явления общества. Русская действительность предстает в них в своей мертвенности, неподвижности. Жизнь обитателей захолустья рисуется лишенной разумного начала. В ней нет никакого движения. Конфликты носят комический характер, они не затрагивают серьезных противоречий времени. Гоголь с тревогой наблюдал за тем, как под «корою земности» исчезает в современном обществе все подлинно человеческое, как мельчает, опошляется человек. Видя в искусстве активную силу социального развития, Гоголь не представляет себе творчества, не озаренного светом высокого эстетического идеала.

Гоголь в 40-е годы относится критически к русской литературе романтического периода. Он видит ее недостаток в том, что она не дала верной картины русской действительности. Романтики, по его мнению, часто неслись «выше общества», а если опускались к нему, то разве за тем только, чтобы хлестнуть его бичом сатиры, а не передавать его жизнь в образец потомств. Гоголь и самого себя включает в число критикуемых им писателей. Его не удовлетворяет преимущественно обличительная направленность его прошлой литературной деятельности. Гоголь теперь ставит перед собой задачу всестороннего и исторически конкретного воспроизведения жизни в ее объективном движении к идеалу.

Продолжением пушкинских и гоголевских традиций явилось творчество **И.С. Тургенева** (1818–1883). Тургенев приобрел популярность после выхода в свет **«Записок охотника»**, цикла лирических очерков и рассказов, начавшийся с рассказа «Хорь и Калиныч» (1847). Эти очерки отличает принципиальное многообразие человеческих типов, впервые выделенных из прежде не замечаемой или идеализируемой народной массы. Крепостной порядок предстает зловещей и мертвой силой, чуждой природной гармонии. Тургенев соотносит человека не только с обществом, но и природой, с мирозданием в целом. В результате психология героев Тургенева – взаимодействие многих слагаемых как социального, так и естественного ряда.

Во второй половине XIX века традиции критического реализма продолжат писатели-демократы (И.А. Некрасов, Н.Г. Чернышевский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.). Классики русского реализма XIX века – Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой выдвинут художественную концепцию мира и личности, сохранившую и поныне свою актуальность.

Репозиторий ВГУ

Изобразительное искусство России первой половины XIX века продолжает развиваться в русле традиций просветительского классицизма. В 1840-50-х гг. на ежегодных академических выставках царит салонное искусство. В 1847 г. В.Г. Белинский в журнале «Современник» выступает против официального салонного искусства. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» Белинский называет ничтожной живопись, украшающую дворцы, церкви и салоны, подчеркивая, что искусство должно служить общественным интересам, должно быть созвучно времени. В творчестве художников этого периода начинают явно проступать черты нового отношения к искусству и нового мировоззрения, которое наиболее полно смогло реализоваться в художественной системе реализма.

С реалистическими тенденциями связано творчество **А.А. Иванова** (1806–1858). А.А. Иванов родился в Петербурге в семье профессора Академии художеств, который и стал его наставником в искусстве. Уже первая работа восемнадцатилетнего живописца на сюжет из «Илиады» Гомера – **«Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора»** (1824 г.) – показала, что он в совершенстве усвоил академическую манеру живописи.

Казнь и ссылка декабристов потрясли Иванова. За картину на библейский сюжет **«Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темницу хлебодару и виночерпию»** (1827 г.) общество поощрения молодых художников удостоило его большой золотой медали. Но в картине увидели политический смысл. Иванова упрекали в сочувствии к мятежникам и грозили ссылкой. Но дело удалось уладить и в 1830 г. он уезжает в Рим.

Замысел композиции большого произведения «**Явление Христа народу»** (1837–1857 гг.) возник у Иванова в середине 30-х гг. Вероятно, этот период творчества художника был наполнен раздумьями о социальной драме России, глубокой грустью и религиозными настроениями. Громадное полотно (почти семь с половиной на пять с половиной метров) изображает берег Иордана. Иоанн Креститель проповедует учение Христа. Вопреки академическим правилам художник изобразил Христа – смысловой центр картины – в глубине композиции.

20 лет Иванов писал это плотно. Для него было использовано более 300 этюдов с натуры, 300 рисунков и зарисовок. Образы Мессии, Иоанна, фарисея, смеющегося еврея и других он искал на улице, в купальне, на рынке, среди друзей и знакомых. Так, Иванов изобразил Гоголя в толпе, в виде грешника на заднем плане, объятого смятением и страхом (Гоголь находился в этот период в Риме и переживал тяжелые душевные муки, все более склоняясь к религии). Прототипом странника, или путешественника, стал сам художник, наблюдающий происходящее беспристрастно, как будто со стороны. Иванов не стал изображать Святого Духа в виде голубя или сияющего облака над головой Христа, как последователи романтизма. В его произведении чудо Богоявления совершается в умах и душах людей.

Если первые работы Иванова были написаны в традициях классицизма, то «Явление Христа народу» соединило в себе черты как классицизма, так и реализма. А этюды к этой работе («Дерево парка Гиджи», «Ветка», «Камни на воде» и др.) являются энциклопедическими примерами мирового реалистического искусства.

Павел Андреевич Федотов (1815–1852) является основоположником совершенно нового для России жанра бытовой сатирической картины. Несколько портретов однополчан (он служил прапорщиком) сделали Федотова известным. Из таких портретов он составлял на небольших листах бумаги целые композиции в технике акварели (**«Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 г.»**, 1838 г.). Одновременно появились карикатуры и меткие, остроумные зарисовки армейской жизни.

В 1844 г. Федотов вышел в отставку и решил стать профессиональным художником. На первой картине, написанной маслом, – **«Свежий кавалер»** (1846 г.) – небольшая комната, расположенные в ней вещи многое рассказывают о привычках хозяина: на столе и следы вчерашнего ужина, и туалетные принадлежности. Под одним столом спит собака, из-под другого виднеется голова гостя. Сам кавалер стоит посреди всего этого хаоса в неожиданно величественной позе, а кухарка с насмешкой указывает раздувшемуся от спеси хозяину на прохудившийся сапог.

«Сватовство майора» (1848 г.) напоминает сцену из водевиля на распространенный сюжет – брак по расчету. Тема денег, корыстолюбия, характерная для реализма, выступает и здесь на первый план. Проигравшийся в пух и прах майор решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Появление жениха вызывает общий переполох в доме невесты. Майор стоит в передней и видим только зрителям. Черты его лица напоминают автопортреты самого Федотова, однако это сходство не помешало ему остроумно сравнить ноги майора – кавалериста с изогнутыми ножками стула, стоящего рядом. Сатира явилась уникальным способом раскрыть и обезоружить комическую действительность, то есть подвергнуть ее критике, что Федотову так блестяще удалось. За «Сватовство майора» Академия художеств присвоила Федотову звание академика. Картина имела огромный успех у публики.

Русская архитектура первых трех десятилетий XIX в. связана со **стилем ампир**, завершившим развитие классицизма. Ампир, как и классицизм, ориентировался на декоративность, монументальность и должен был как бы олицетворять могущество государства. Этот стиль проявился в творчестве архитекторов А.Д. Захарова (1761–1811), А.Н. Воронихина (1750–1814), К.И. Росси (1775–1849), В.П. Стасова (1769–1848).

Характерная черта **зодчества** того времени – создание крупных архитектурных ансамблей, что особо проявилось в Петербурге, многие кварталы которого поражают удивительной гармонией и единством. По проекту Захарова было возведено Адмиралтейство. На Невском проспекте Воронихиным построен Казанский собор, по его проектам возведены Горный институт, дворцы в Гатчине, Павловске. По проекту А.А. Монферрана (1786–1858) создан Исаакиевский собор – самое высокое здание того времени в России.

После пожара 1812 г. вновь отстраивалась Москва в традициях классицизма и ампира. Возглавлял комиссию для восстановления Москвы О.И. Бове (1784–1834) – представитель ампира. Так возник крупный архитектурный ансамбль на Манежной площади со зданиями университета, перестроенного архитектором Д.И. Жилярди (1785–1845), и зданием Манежа (архитектор О.И. Бове). О.И. Бове была создана Театральная площадь с Большим театром, Александровский сад. Архитектурным сооружениям Москвы этого времени были свойственны черты лиризма, интимности, простоты и уюта.

Но затем на смену классицизму и ампиру пришли различные эклектические течения, в том числе **русско-византийский стиль** (или псевдорусский). По проекту архитектора К.А. Тона (1794–1881) в 1839 г. был заложен храм Христа Спасителя в Москве как памятник победы русского народа в войне 1812 г. По примеру новой и старой столиц преображались и другие города России. Архитектор А.И. Мельников (1784–1854), представитель позднего ампира, создал ансамбль полукруглой площади в Одессе. Ансамбль завершала величественная лестница, ведущая к морю, торговые ряды в Ростове, кафедральный собор в Кишиневе, лицей в Ярославле. По проекту В.П. Стасова в Омске был возведен Никольский казачий собор.

Реалистические тенденции проявились в **скульптуре** России 30–50-х гг. XIX века. Основателем русского анимализма в скульптуре является **П.К. Клодт** (1805–867). Главным его творением считаются четыре груп-

пы **«Укрощение коня»** на Аничковом мосту в Петербурге (1833–1850 гг.). В них сочетается точность в передаче натуры с известной обобщенностью формы. Все четыре группы, отлитые в бронзе, были установлены на мосту лишь в 1850 г. Бронзовые отливы этих статуй в 1846 г. были отправлены в виде подарка в Неаполь для украшения входа дворцового парка и стали одним из первых и крупных успехов реалистического русского искусства на Западе.

Памятник И.А. Крылову, выполненный Клодтом в период с 1848 по 1855 гг. и установленный в Летнем саду в Петербурге, является ярким примером русского реализма. Вместо принятого в предшествующий период изображения аллегорических фигур скульптор изобразил Крылова пожилым человеком, который в раздумье сидит с книгой в руках. Несмотря на то, что в русском изобразительном искусстве 30–50-х гг. XIX века по-прежнему торжествовал классицизм и романтизм, реалистический метод уже начинает проявляться. Лишь в 1862 г. Совет Санкт-Петербургской Академии художеств примет решение уравнять в правах все жанры, отменив главенство исторической живописи.

Для России XIX век стал эпохой формирования национальной **музыкальной школы.** В предшествующем столетии высокого уровня развития достигла только хоровая духовная музыка; традиции же оперной, камерно-вокальной и симфонической музыки сложились в новом веке. На этот процесс существенное влияние оказали, с одной стороны, западноевропейская культура, а с другой – русский фольклор. В XIX веке огромное внимание начинает уделяться изучению фольклора. Русские композиторы стали считать народную музыку источником вдохновения и стали часто использовать народные мотивы в своих произведениях. А идея народности – это одна из центральных идей русского реализма.

Творчество **А.С. Даргомыжского** (1813–1869) достигло расцвета в 40–50-х гг. XIX века, когда в русской художественной культуре утвердилось новое направление – реализм. Он создал выдающиеся произведения в жанрах оперной, камерно-инструментальной и симфонической музыки, продолжил классические традиции, заложенные М.И. Глинкой, и открыл для русской музыки новые пути. Даргомыжскому удалось воплотить в музыке истинно драматические стороны действительности, раскрыть сильные характеры, и в то же время он остался мастером метких комических и сатирических музыкальных портретов. В центре творческих интересов Даргомыжского была вокальная музыка. Он – автор 4 опер и около 100 романсов. Первая опера – **«Эсмеральда»** написана по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Остальные три связаны с творчеством А.С. Пушкина: **«Торжество Вакха», «Русалка»** и **«Каменный гость»**.

«Русалка» (1855 г., по одноименной драме) является одним из важнейших произведений Даргомыжского. По жанру это лирико-психологическая бытовая драма. В центре оперы – трагическая судьба простой крестьянской девушки и ее отца, обманутых Князем. Причем вокальная партия главной героини Наташи построена на мягких, распевных интонациях, напоминающих городскую бытовую песню, а партия отца героини основана на народно-бытовых интонациях и не лишена чувства юмора. Потеряв дочь, он сходит с ума, и те же самые интонации, но уже в измененном виде, звучат жутковато. Невероятно точно и тонко удалось Даргомыжскому передать в этой опере различные психологические нюансы героев, поэтому его творчество и рассматривают в русле реализма, где психологизм – одна из черт направления.

В творчестве Даргомыжского появился новый жанр вокальной лирики – сатирическая песня. Яркие примеры подобных произведений – песни **«Червяк»** и **«Титулярный советник»** (обе 50-х гг.). Используя речитатив, приближенный к естественной речи, композитору удалось нарисовать выразительные социальные портреты.

В 1830–1840-х годах оформляется давно вызревавшее идеологическое **противостояние «славянофилов» и «западников». Западники** были сторонниками социальных преобразований по европейским образцам. В московский кружок западников входили **А.Н. Герцен, Т.Н. Грановский, Н.П. Огарев, В.П. Боткин, Н.Х. Кетчер,** тесно связан с западниками был **В.Г. Белинский.** К ним относились также **И.С. Тургенев, В.П. Анненков, И.И. Панаев.** Западники не были идеологически едины. Они сообща противостояли славянофилам, но расходились в понимании способов достижения европейских ценностей. Основные направления западников связаны с буржуазно-либеральным и революционным течениями.

В основе **идеологии западничества** лежало убеждение, что западноевропейская цивилизация продвинулась в осуществлении принципов гуманности, свободы и прогресса дальше всех других стран и пролагает путь всему человечеству к единой земной цивилизации. Поэтому задача России, отставшей от Запада в своем развитии, заключается в том, чтобы в ногу с ним идти к созданию «единой общечеловеческой культурной семьи». С этой точки зрения они обращали внимание в своих характеристиках русского народа и национального характера, прежде всего на то, что мешает России стать цивилизационной страной и что требует исправления.

Наиболее своеобразным направлением, утверждающим самобытность русской культуры, стало **славянофильство.** Славянофилы поклонялись русскому народу, такому, какой он есть сам по себе. В русском народе они видели мирового лидера, который, опираясь на православную веру, должен стать спасителем человечества. Западное общество чрезмерно индивидуализировано – каждый человек преследует прежде всего свои собственные, часто прагматические интересы. Принципы построения европейских государств – искусственные, рассудочные. Россия же, созрев естественно, органически, сохранила в первозданной свежести «всесторонность и полноту начал».

Славянофилы считали, что Россия должна следовать своим собственным, отличным от европейского, неповторимым, самобытным путем развития. Православную церковь они считали святой лишь постольку, поскольку она является достоянием русского народа. Православие они понимали как свободное сообщество верующих христиан. Славянофилы считали лучшим государственным строем для России самодержавие, которое способно наилучшим образом организовать существование государства и предоставить народу возможность посвятить себя поискам внутренней правды. Но славянофилы подчеркивали, что царь **Михаил Романов** получил свою **власть не от Бога, а от избравшего** его **народа.** Его задача представлять народ, помогать ему и действовать в его интересах. **Н. Бердяев** видел коренной грех славянофильства в том, что природно-исторические черты русской стихии они приняли за христианские добродетели.

Одним из главных основателей славянофильства был русский философ-идеалист **И.В. Киреевский** (1806–1856). Философию Гегеля Киреевский рассматривал в одном ряду с философией Аристотеля и католической схоластикой и считал ее завершением западного рационализма. Он противопоставлял философии Гегеля учение Платона и восточно-христианское умозрение. Именно в них Киреевский усматривал перспективы русской религиозной и философской мысли. Он видел в православной вере базу для создания идеальной культуры. Он считал, что причина кризиса европейского Просвещения заключается в утрате духовной цельности религиозной веры и связанном с этим разрыве между интеллектом и духовностью.

Киреевский верил, что Россия может усвоить европейские ценности и при этом сохранить духовные высоты православного христианства. Он считал одним из наиболее важных вопросов отношение веры к совре-

менной образованности. Помимо православия, оплотом идеальной культуры должны стать традиции древнерусской общинности. В общине совмещается творческая личность, развившая свои возможности и высшие общинные цели. Отдельные индивиды свободно подчиняются абсолютным ценностям общины и связаны друг с другом единой любовью к церкви. Духовно-нравственная цельность личности находит свое естественное выражение в религиозной вере и в общинной жизни. Крестьянская община совмещает в себе хозяйственное, нравственное и духовное начала. Личные и общественные интересы в общине гармонично сочетаются. Община формирует лучшие человеческие качества, такие как способность пожертвовать собственными интересами во имя общих, честность, трудолюбие. Общинный характер не только формируется, но и инстинктивно наследуется. Общину необходимо поддержать в деревне, освободив ее от тягот крепостничества, и перенести в город, в промышленность.

Киреевский призывал к преодолению крайностей западной и восточных культур. Цель православной культуры он видел в том, чтобы она господствовала над просвещением, придавая ему высший смысл и последующее развитие. В этом заключается новое начало, которое Россия должна внести в мировую культуру.

Наиболее известным славянофилом был русский религиозный философ и поэт **А.С. Хомяков** (1804–1860). Его статьей «О старом и новом» (1839 г.) датируется возникновение славянофильства. Хомяков делил все религии на две большие группы: кушитскую и иранскую. Принцип деления, который он использовал, базировался на соотношении в религии свободы и необходимости. Иранство он определял как религию свободы, обращающуюся прежде всего к личности человека, дающую ему свободную возможность выбирать между добром и злом. Христианство стало венцом иранской религиозной ветви. Но раскол христианства привел к тому, что свободный дух религии остался только в православии, которому удалось гармонически совместить свободу и необходимость, индивидуальную религиозность и церковную организацию. Хомяков критически относился к достижениям западной цивилизации, к католицизму, протестантизму, классическому идеализму. В католичестве используется догмат о непогрешимости папы римского. Протестантизм, по Хомякову, абсолютизирует индивидуализм и свободу, отчуждая тем самым человека от религии.

Творчество Хомякова концентрируется вокруг **идеи соборности**. Подлинная соборность возможна только как соединение людей на основе духовной общности, как результат союза свободной воли человека и божественной благодати. Она может проявляться во всех сферах человеческого бытия. Началом соборности является особая внутренняя полнота, универсальное космическое понятие. Соборность – это особый метафизический принцип бытия, достижимый не рациональными познавательными усилиями, а духовными озарениями. Соборности можно достичь только в православной общине. Особенное значение в ее достижении имеют православные культовые обряды, воспитывающие наиболее важные духовные сферы. Рассудочность, философские искания имеют большое значение, но они не должны господствовать над религиозной жизнью. Философия должна углублять соборное начало.

Соборность представляет собой множество, собранное силой любви в свободное и органическое единство. Этим она отличается от формального, внешнего соединения элементов в ассоциации. Русская крестьянская община, по Хомякову, построена на принципе соборности и подлинного братства, а дружина или коммуна существуют на основе условного договора ассоциативных связей. Хомяков использует противопоставление соборности и ассоциативности для характеристики развития культур в русле мировой истории. Народ он определяет как коллективную личность, наделенную неповторимым обликом и историческим содержанием. Приоритет соборности или ассоциативности определяет глубинную сущность культуры. В соборной культуре дух развивается свободно, устремлен к творчеству, обладает высоким нравственным самосознанием. В ассоциативной культуре преобладает покорность вещественной или логической необходимости.

Надежды на возрождение России Хомяков, как и другие славянофилы, связывал с православной верой и с общинным началом как оплотом общества. Он был обеспокоен увеличивающимся разрывом между европеизированной интеллектуальной верхушкой, приобщенной к чужеродному началу, и народом. Хомяков мечтал о возвращении русской культуры к ее исконным началам и достижении христианского идеала цельности жизни.

Среди особенных достоинств русской культуры Хомяков выделял ее стремление стать самым христианским из всех человеческих сообществ, а не самым богатым и могущественным. Свою великую миссию русский народ может выполнить тогда, когда целиком проявит свои духовные силы и будет жить по законам православной веры. Россия станет центром мировой цивилизации, считал Хомяков, это право ей дают цельные и многосторонние жизненные принципы.

Понимание русской истории как «всеобщей исповеди», которую «можно читать так же, как житие святых», характерно для взглядов **К.С. Аксакова** (1817–1860), который в развернутой форме представил критику западной рациональности. Он считал, что рациональность и переоценка логического способа познания стали определяющими факторами в становлении западной государственности. Западное государство в управлении руководствуется внешним законом и внешними правилами принуждения. Внутренняя справедливость для западного человека имеет меньшее значение. Россия как государство так же, как и Запад, устанавливает внешние законы и ограничения. Но как страна она живет по внутреннему нравственному закону, придерживается православной веры и стремится к миру. Аксаков считал, что петровские реформы нарушили гармонию глубокого патриотизма и внешней государственности.

Впоследствии в изменившихся культурно-исторических условиях, славянофильство преобразовалось в **почвенничество**. А в 70-х годах XIX века русский национализм стал выражать себя в идеях панславизма.

§ 4. Сложность и противоречивость исторической действительности (социальная напряженность, неудачная внешняя политика, быстрое политическое обновление) обусловили многообразие форм историко-культурного процесса. Культура рубежа веков впитала в себя лучшие традиции предшествующего периода. Вместе с тем, в духовной жизни России появились новые тенденции, требовавшие осмысления социальных и нравственных проблем: вновь рассматриваются вопросы соотношения личности и общества, искусства и жизни, места художника в обществе. Все это приводит к поиску новых изобразительных методов и средств. В России складывается историко-художественный период, названный современниками **«серебряным веком»** русской культуры.

Система образования на рубеже веков по-прежнему включала в себя 3 ступени: начальную (церковно-приходские, народные училища), среднюю (гимназии и реальные училища), высшую (университеты, институты). По данным переписи 1913 года уровень грамотности составлял 38–39%. Развитие начального образования связано прежде всего с деятельностью демократического общества; появляются новые типы культурно-просветительских школ для взрослых (наряду с существовавшими воскресными школами) – рабочие курсы, просветительские рабочие общества и народные дома.

Репозиторий БГПУ

Развитие высшего, в особенности технического образования, было обусловлено растущей потребностью в специалистах. В начале XX века был открыт новый Саратовский Университет (1909) (всего в стране насчитывалось одиннадцать университетов); в 1912 году в России насчитывалось 16 высших учебных заведений. Получают распространение частные учебные заведения, самое знаменитое – университет Шанявского (1908–1918 гг.). Дальнейшее развитие в начале XX века получило женское высшее образование (в стране насчитывалось около 30 высших женских учебных заведений).

В начале XX века выходили 125 газет, в 1913 – более 1000, издается 1263 журнала. По количеству издаваемых книг Россия занимала 3-е место в мире. Крупнейшими издателями этого времени являлись – **А.С. Суворин** в Петербурге (он выпустил знаменитую «Дешевую библиотеку»), **И.Д. Сытин** в Москве (выпустил «Библиотеку для самообразования»).

На рубеже XIX–XX вв. получают развитие **новые отрасли науки**. В физике это – воздухоплавание. С развитием этой области связана деятельность И.Е. Жуковского, основоположника современной гидро- и аэродинамики. Профессор Московского университета К.Э. Циолковский разработал теоретические основы воздухоплавания, обосновал возможность межпланетных перелетов. П.Н. Лебедев начинает разработку астрофизики, квантовой теории, теорию относительности, он также является основоположником исследований в области ультразвука. Физиологу И.П. Павлову, первому среди русских ученых, была присуждена Нобелевская премия за исследования в области физиологии пищеварения. Им также было создано учение о высшей нервной деятельности. В 1908 году Нобелевская премия была вручена И.И. Мечникову за исследования в области сравнительной патологии, микробиологии и иммунологии. Основы новых наук (биохимии, биогеохимии, радиогеологии) были заложены В.И. Вернадским.

Едва ли не самой важной областью науки и культуры рубежа веков становится **философия.** Здесь получает широкое распространение идеализм. Русская религиозная философия занимается поиском путей соединения материального и духовного, утверждением «нового» религиозного сознания «серебряного века». Основы религиозно-философского Ренессанса были заложены учением В.С. Соловьева (синтез религии, философии, науки; идея Богочеловечества). Также русская религиозная философская мысль развивалась в трудах таких блестящих философов, как Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Д.С. Мережковский, П.А. Флоренский. В этот же период работают такие знаменитые **историки,** как В.А. Ключевский, С.Ф. Платонов, В.И. Семевский. Одновременно делается попытка объяснить проблемы социологии, истории, философии с марксистских позиций (П.В. Плеханов, В.И. Ленин, М.Н. Покровский).

Господствующим направлением в **русской литературе** на рубеже веков продолжает оставаться реалистическое (Л.Н. Толстой «Воскресение» (1899), «Живой труп» (1900), Чехов А.П. «Палата № 6», «Ионыч» «Чайка», «Дама с собачкой», рассказы Бунина). Продолжателями реализма в литературе стали А.С. Серафимович, В.В. Вересаев, А.И. Куприн и др.

Также в начале XX века получает распространение **неоромантизм** (прежде всего это связано с появлением первых рассказов М. Горького) и **декадентство**, для которого характерны отказ от гражданственности, погружение в сферу индивидуальных переживаний, культ красоты. Это время порождает замечательную поэзию, развивающуюся во многих направлениях. Наиболее значительное направление – символизм. Принято различать «старших» и «младших» символистов: «старшие» (В. Брюсов, К. Бальмот, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, З. Гиппиус) проповедовали культ красоты и свободного самовыражения поэта; «младшие» (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев) на первый план выдвигали философские и теософские искания. К 1910 году символизм сменяется акмеизмом (отказ от нравственных и духовных исканий, склонность к эстетизму; представители: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам) и футуризмом. Футуристы делали упор на разрушение старого мира, отрицание традиций в культуре. Футуристы делились на эгофутуристов (И. Северянин, В. Шершневич) и кубофутуристов (В.В. Хлебников, В.В. Маяковский). Появляется также рабочая поэзия (Ф.С. Шкулев, Я.П. Бердников, Демьян Бедный). Крестьянская тема – основная в творчестве С. Есенина.

Театральное искусство развивалось также в **нескольких направлениях**: реалистическом (создание и развитие Художественного театра (1892), основанного Станиславским и Немировичем-Данченко), театра В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге (1904); 3-й студии МХАТ под руководством Е.Б. Вахтангова), метаморфическом (театр В.Э. Мейерхольда).

Лучшие музыкальные традиции продолжаются в Мариинском и Большом театрах. Здесь работали виднейшие представители вокальной школы: **Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, Н.В. Нежданова**. Реформаторами балетной школы становятся балетмейстер М.М. Фокин и балерина А.И. Павлова (мировое признание они получили после организации «русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже в 1909–1912 гг.). В начале XX века продолжает свою работу композитор **Н.А. Римский-Корсаков**, создающий оперы-сказки («Садко» (1896), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Золотой петушок» (1907)). В творчестве молодых композиторов чувствуется усиление интереса к философско-эстетическим проблемам (С.В. Рахманинов: оперы «Алеко», «Франческа да Римини»; А.Н. Скрябин: «Божественная поэма», «Прометей»; И.Ф. Стравинский: балеты «Жар-птица», «Петушок», «Весна священная»).

Произошел подлинный переворот в **архитектуре** (появление новых строительных материалов – железобетон, металлоконструкции; совершенствование строительной техники). Утверждается новый стиль модерн (свободная планировка для создания подчеркнуто индивидуализированных зданий, облик которых подчинялся единому образно-символическому замыслу; в декоративной отделке использование цветных витражей; мозаичный фриз с растительным орнаментом). Известные архитекторы: Ф.О. Шехтель, А.В. Щусев, В.М. Васнецов. В стиле модерн можно выделить несколько направлений: неорусское (Шехтель – здание Ярославского вокзала в Москве (1903), А.В. Щусев – здание Казанского вокзала в Москве (1913–1924), В.М. Васнецов – здание Третьяковской галереи), неоклассицизм (архитектор И.А. Фомин – особняк А.А. Половцева на Каменном острове в Петербурге); предконструктивизм (Ф.О. Шехтель – Торговый дом московского купеческого общества; типография «Утро России» (1907)).

Скульптура как и архитектура рубежа веков освобождается от эклектизма. Обновление скульптуры было связано с влиянием импрессионизма. Представителями этого направления были: скульптор П.П. Трубецкой (портрет И.И. Левитана, бюст Л.Н. Толстого, памятник Александру III в Петербурге); Д.А. Андреев (памятник Н.В. Гоголю в Москве), А.С. Голубкина («Идущий» 1903, «Сидящий человек» 1912, «Изергиль» 1904, «Старая» 1911 и др.).

Репозиторий ВГУ

Импрессионизм мало затронул творчество **С.Т. Коненкова**, отличавшееся стилистическим и жанровым многообразием («Самсон, разрывающий узы» (1902), «Рабочий – боевик» (1905), целая галерея обобщенно-символических образов на темы греческой мифологии и русского фольклора – «Ника» (1906), «Стрибог» (1910).

На рубеже веков взамен реалистического метода прямого отображения действительности в формах этой действительности происходило утверждение приоритета художественных форм, отражающих реальность лишь косвенно. Происходит поляризация художественных сил. Жанровая живопись в 90-е годы утратила ведущую роль. Размывание границ между жанрами на рубеже веков в исторической теме привело к появлению **историко-бытового жанра**. Художники этого направления: А.П. Рябушкин («Русские женщины XVII столетия в церкви», «Свадебный поезд в Москве XVII века», «Едут», «Московская девушка XVII века»); А.В. Васнецов («Улица в Китай-городе. Начало XVII века»); М.В. Нестеров («Видение отроку Варфоломею», «Великий постриг»).

Импрессионизм как направление представлен в работах таких художников, как И.И. Левитан («Березовая роща», «Март», «Озеро», «Над вечным покоем»); К.А. Коровин – самый яркий представитель русского импрессионизма («Париж», «Париж вечером», «Париж. Бульвар капуцинов», «Сирень»).

Центральная фигура искусства рубежа веков – **В.А. Серов**. Художник работал в различных жанрах, особенно значительно его дарование портретиста (портреты К. Коровина, М. Ермоловой, княгини Орловой). Также великолепны его работы, выполненные в импрессионистической манере («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»).

Представителями живописного символизма являлись: М. Врубель, творческая индивидуальность которого проявилась в различных видах искусства – в монументальном декоративном панно («Испания»), станковой картине («Царевна-лебедь»), портрете (С. Мамонтов, портрет Н.И. Забелы-Врубель), театральной декорации (к опере «Снегурочка»), книжной иллюстрации (к Лермонтову), центральный образ творчества Врубеля – Демон («Демон сидящий», «Демон поверженный»); В.Э. Борисов-Мусатов – его стилистика развивалась от импрессионистических эффектов к живописно-декоративному варианту постимпрессионизма («Майские цветы», «Призраки», «Весна»).

На рубеже веков появляется художественное объединение **«Мир искусства»**, отличавшееся откровенным неприятием современной действительности (своеобразный ответ российской творческой интеллигенции на всеобщую политизацию культуры на рубеже веков). Для них был характерен поиск художественного образа в минувшем. Художники этого направления: К.А. Сомов («Эхо прошедшего времени», «Осмеянный поцелуй», «Дама в голубом»), Н.А. Бенуа (версальские версии), Е.Е. Лансере («Никольский рынок в Петербурге»). Ко второму поколению мироискусников принадлежат Б.М. Кустодиев («Купчиха»), З.Е. Серебрякова («Пьеро/Автопортрет в костюме Пьеро», «Крестьяне»).

Другое крупное объединение, возникшее в начале XX века, – **«Голубая роза»**, в которое вошли художники-символисты. Художники этого объединения: П.В. Кузнецов «Мираж в степи», М.С. Сарьян «Финиковая пальма». Художники объединения «Бубновый валет» (1910–1916) обратились к эстетике постимпрессионизма, кубизма, а также к приемам русского лубка. Художники этого направления – Р.Р. Фальк («У пианино. Портрет Е.С. Потехиной-Фальк»), И.И. Мешков, М.Ф. Ларионов.

В 1910-х годах в живописи зарождается примитивистская тенденция, связанная с ассимиляцией стилистики детского рисунка, вывески, лубка и народной игрушки. Представители этого направления – М. Ларионов («Отдыхающий солдат»), Н.С. Гончарова («Мытье холста»), М.З. Шагал («Венчание», «Я и деревня»), П.Н. Филонов («Восток и запад», «Пир королей»). К 1910-м годам относятся первые эксперименты русских художников в абстрактном искусстве (В.В. Кандинский, К.С. Малевич).

Некоторым особняком стоит творчество русского художника **К.С. Петрова-Водкина**, которое, с одной стороны, связано с иконописной традицией, с другой стороны, легло в основу нового направления в русской живописи – авангарда (эксперименты с цветом и формой, решительный перевод плоскостного изображения в перспективную картину («Купание красного коня», «Петроградская мадонна»).

§ 5. Художественная культура рубежа веков – важная страница в культурном наследии России. Идейная противоречивость, неоднозначность были присущи не только художественным направлениям и течениям, но и творчеству отдельных писателей, художников, композиторов. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, «всеобщей переоценки ценностей», по выражению М.В. Нестерова. Неоднозначным становилось отношение к наследию революционных демократов даже в среде прогрессивно мыслящих деятелей культуры. Серьезной критике со стороны многих художников-реалистов подвергся примат социальности в передвижничестве.

В русской художественной культуре конца XIX – начала XX в. получило распространение **декадентство,** обозначающее такие явления в искусстве, как отказ от гражданских идеалов и веры в разум, погружение в сферу индивидуалистических переживаний. Эти идеи были выражением социальной позиции части художественной интеллигенции, которая пыталась «уйти» от сложностей жизни в мир грез, ирреальности, а подчас и мистики. Но и таким образом она отражала в своем творчестве кризисные явления тогдашней общественной жизни.

Декадентские настроения захватили деятелей различных художественных направлений, в том числе и реалистического. Однако чаще эти идеи были присущи модернистским течениям.

Понятие «**модернизм**» (фр. moderne – современный) включало многие явления литературы и искусства XX в., рожденные в начале этого века, новые по сравнению с реализмом предшествующего столетия. Однако и в реализме этого времени появляются новые художественно-эстетические качества: расширяются «рамки» реалистического видения жизни, идет поиск путей самовыражения личности в литературе и искусстве. Характерными чертами искусства становятся синтез, опосредованное отражение жизни в отличие от критического реализма XIX столетия с присущим ему конкретным отображением действительности. С этой особенностью искусства связаны широкое распространение неоромантизма в литературе, живописи, музыке, рождение нового сценического реализма.

Русская литература продолжала играть исключительно важную роль в культурной жизни страны. В эти годы еще жил и работал Л.Н. Толстой, создавший замечательные по художественной выразительности и силе

Репозиторий ВГУ

обличения произведения. В 1899 г. был опубликован его последний роман «Воскресение», в котором протест против общественного зла и социальной несправедливости звучал остро и гневно. Толстой не принял и не поддержал модернизм в искусстве.

В рассматриваемое время лучшие свои произведения создал **А.П. Чехов**: повести и рассказы («Моя жизнь», «Мужики», «Дом с мезонином», «Дама с собачкой», «Невеста» и др.), драматические произведения, поставленные на сцене Художественного театра. В его творчестве отражалась тогдашняя жизнь России, «до ужаса простая» и сложная. И хотя Чехов не был сторонником определенной системы общественно-политических воззрений, его произведения несли в себе ожидание новой, лучшей жизни. «Теперешняя культура, – писал А.П. Чехов в 1902 г., – это начало работы во имя великого будущего».

В годы «внутреннего обновления» начался творческий путь **А.М. Горького (Пешкова**, 1868–1936). Свой первый рассказ «Макар Чудра» Горький опубликовал в 1892 г. в газете «Тифлисский вестник». Вышедшие в конце 90-х годов «Очерки и рассказы» принесли писателю всероссийскую известность. Героическая романтика молодого Горького была гимном «безумству храбрых», отражала революционные настроения, широко распространившиеся в 90-е годы. В своих произведениях, написанных в это время («Старуха Изергиль», «Челкаш», «Девушка и смерть», «Песнь о Соколе», «Буревестник»), он воспел гордого, свободного человека, любовь как источник жизни, бесстрашие тех, кто звал к борьбе и был готов отдать жизнь за свободу. Таковы Данко, Буревестник, воспринимаемые современниками как символ революции.

Велика роль Горького в организации демократических литературно-художественных сил. В начале XX в. начали свой творческий путь многие молодые писатели. В 1893 г. в журнале «Русское богатство» появился первый рассказ И.А. Бунина «Танька». В 1897 г. вышел сборник его рассказов «На край земли», посвященный горькой участи крестьян-переселенцев. В конце 90-х годов появляются первые значительные произведения А.И. Куприна («Олеся», «Молох»).

Основные силы писателей-реалистов группировались вокруг книгоиздательского товарищества «Знание». В это издательство в 1900 г. вступил Горький и стал одним из его руководителей. К участию в сборниках «Знания» он широко привлекал молодых и уже известных писателей.

Творчество А.М. Горького, его общественно-культурную деятельность высоко ценил В.И. Ленин, считая его произведения нужными и своевременными для дела рабочего класса и революции. «...Горький – безусловно крупнейший представитель пролетарского искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать. Всякая фракция социал-демократической партии может законно гордиться принадлежностью к ней Горького...» В 1905 г. А.М. Горький вступил в партию большевиков.

Одним из новых явлений литературы XX столетия была **пролетарская поэзия**, в которой в полный голос зазвучала тема борьбы рабочего класса. Особенностью ее были социальный оптимизм и романтический пафос. Одним из зачинателей пролетарской поэзии был **Е.М. Тарасов**. Появление пролетарской поэзии означало развитие демократических и социалистических элементов в русской национальной культуре.

В произведениях некоторых писателей начала XX в. чувствовалась неудовлетворенность приемами и методами критического реализма. А.М. Горький в одном из писем к А.П. Чехову писал о необходимости утверждения «героического реализма», который не только изображал бы жизнь, но и был бы «выше ее, лучше, красивее». Особое значение для формирования этих новых принципов воспроизведения жизни имели драма «Враги» и роман «Мать» Горького, написанные в 1906 г. под влиянием революционных событий этих лет.

Роман «Мать» – героическое произведение, в котором выражена вера в силы народа, прославляется величие борьбы рабочего класса. Впервые в литературе жизнь рабочих изображалась так достоверно. Герои Горького, Павел и Ниловна, имели своих прототипов (руководитель Сормовской партийной организации Петр Заломов и его мать Анна Кирилловна). В России роман «Мать» был напечатан в выпускаемых товариществом «Знание» сборниках, но цензура сильно исказила авторский текст. Полностью на русском языке он вышел в 1907 г. за границей. Одновременно книга была переведена на ряд иностранных языков.

В условиях «наэлектризованности» (П.Д. Боборыкин) общественной жизни накануне революции чрезвычайно возросла роль **театра.** Открытие в 1898 г. Художественного театра в Москве стало событием большого культурного значения. 14 октября 1898 г. на сцене театра «Эрмитаж» состоялось первое представление пьесы **А.К. Толстого** «Царь Федор Иоаннович». В 1902 г. театр получил свое здание в Москве (архитектор Ф.О. Шехтель, ныне МХАТ им. М. Горького).

У истоков нового театра стояли **К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко**. В своей речи, обращенной к труппе при открытии театра, Станиславский особенно подчеркивал необходимость демократизации театра, сближения его с жизнью. «Мы приняли на себя дело, – говорил он, – имеющее не простой, частный, а общественный характер. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь». Художественный театр стал одним из центров прогрессивного театрального движения, формирования новых принципов актерского искусства, режиссуры, оформления спектаклей. Синтез искусств был одной из характерных черт сценического реализма этого времени.

Подлинное рождение Художественного, по-настоящему нового, театра состоялось при осуществлении постановки чеховской «Чайки» в декабре 1898 г., которая с тех пор является его эмблемой. Современная драматургия Чехова и Горького составила основу его репертуара в первые годы существования. Принципы сценического искусства, выработанные Художественным театром и являвшиеся частью общей борьбы за новый реализм, оказали большое влияние на все театральное дело России. Смелая, революционная программа театра имела большой общественный резонанс, вызвала многочиленные выступления театроведов, поразному оценивавших это событие общественно-культурной жизни.

Резко критически отнеслись к рождению нового театра консервативно-реакционные круги, выразителем которых была газета **«Новое время».** Но театральных новаций не приняли и представители символизма. **В.Я. Брюсов** в статье «Ненужная правда» (1902 г., журнал «Мир искусства») доказывал бессмысленность и бесплодность стремлений передать на сцене «правду жизни». Примерно в это время формируется эстетика условного символического театра, связанная с экспериментами В.Э. Мейерхольда в области сценического искусства. Брюсов был выразителем этих исканий.

В канун первой российской революции, в 1904 г., в Петербурге открылся театр **В.Ф. Комиссаржевской**, который отражал устремления передовой демократической интеллигенции. Огромный успех имели пьесы

Репозиторий ВГУ

Горького «Дачники» и «Дети Солнца». Обличая мещанство, Горький вновь ставил перед русской интеллигенцией вопрос о ее судьбах, о связи с народом, показал то идейное размежевание, которое происходило в ней под влиянием накаленной атмосферы предреволюционных лет. Горький критиковал интеллигенцию за шатания и колебания в отношении революции и высоко ценил ту ее часть, которая нашла достойное место в народной борьбе за свободу. Общественный резонанс, вызванный пьесами Горького, вызвал недовольство властей, запретивших постановку «Дачников» после событий 9 января 1905 г.

На рубеже двух веков существенные изменения произошли и в **музыке.** Открытие новых консерваторий в Саратове, Одессе, Киеве наряду с уже действовавшими в Москве и Петербурге свидетельствовало об успехах музыкального образования в стране, повышении уровня профессионального мастерства музыкантов и композиторов. Появились новые формы «внешкольного» музыкального образования: в 1906 г. в Москве при содействии **С.И. Танеева** была открыта народная консерватория, в следующем году организован Дом песни, ставивший целью пропаганду новых идей в музыке. В числе слушателей концертов и лекций, устраиваемых в Доме песни, бывали и рабочие Москвы.

В творчестве композиторов происходил известный пересмотр музыкальных традиций, отход от социальной проблематики, все более повышался интерес к внутреннему миру человека, к философско-этическим проблемам. «Знамением времени» было усиление лирического начала в музыкальных произведениях. **Н.А. Римский-Корсаков**, выступавший в это время основным хранителем творческих принципов «могучей кучки», создал полную лиризма оперу «Царская невеста» (1898).

Новые черты русской музыки начала XX в. нашли наибольшее выражение в творчестве **С.В. Рахманинова** (1873–1943) и **А.Н. Скрябина** (1871/72–1915). Оба они были выпускниками Московской консерватории и с первых шагов в искусстве заявили о себе как талантливые композиторы и пианисты. На творчестве Рахманинова и Скрябина, как и других композиторов молодого поколения, отразилась идейная атмосфера предреволюционной эпохи, в их музыке находили выражение романтический пафос, зовущий к борьбе, стремление подняться над «обыденностью жизни».

Обладая ярко выраженной творческой индивидуальностью, Рахманинов вместе с тем следовал в своей музыке лучшим традициям русской музыкальной классики, в его произведениях с особой силой воплощена тема родины. Во многом он был прямым музыкальным наследником П.И. Чайковского.

Идейно-художественный мир Скрябина более сложный. Его творчество отличается художественной самобытностью, новаторством, глубоким философским содержанием. Лучшие симфонические произведения Скрябина созданы под впечатлением революционных событий начала XX в. Гимном революции стала его Третья симфония («Божественная поэма»), первое исполнение которой состоялось в январе 1905 г. под управлением венгерского дирижера Артура Никиша.

В начале XX в. центрами музыкальной жизни России были Мариинский и Большой театры. Однако основные достижения оперного искусства этого времени связаны с деятельностью частной оперы в Москве (С.И. Мамонтова, а затем С.И. Зимина). На сцене Московской частной оперы Мамонтова в полную силу раскрылся талант выдающегося русского певца и актера Ф.И. Шаляпина (1873–1938). «В русском искусстве Шаляпин – эпоха, как Пушкин», – писал о нем Горький.

Русская вокальная школа дала немало замечательных певцов, среди которых звездами первой величины были **Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, А.В. Неждановa.**

Сложные процессы происходили в **изобразительном искусстве**. Товарищество передвижников оставалось одной из основных творческих организаций художников России. Многие из передвижников испытали воздействие революционного пролетарского движения (Н.А. Касаткин, С.В. Иванов, И.И. Бродский и др.); продолжали устраиваться выставки передвижников, последняя из которых (48-я) состоялась в 1923 г.

Однако на рубеже веков передвижничество с его обостренным интересом к социальным проблемам, конкретно-историческим образам уже не могло служить художественным идеалом.

Искания в **русской живописи**, характерные для этого времени, связаны с творчеством прежде всего таких художников, как **М.А. Врубель, К.А. Коровин, М.В. Нестеров, В.А. Серов**. Поиски их носили различный характер. Фантастический, сказочный мир, тяготевший к символике, открыл Врубель (1856–1910). Тема Демона, в течение многих лет волновавшая художника, воплощала неудовлетворенность, тоску и гнев мятущегося человека. Импрессионизм получил наибольшее развитие в творчестве Коровина (1861–1939; «Зимой», «У балкона»). Религиозно-этические искания свойственны картинам раннего Нестерова (1862–1942; «Видение отроку Варфоломею»), проникнутым глубоким поэтическим чувством. Гимн прекрасной человеческой личности звучит в полотнах раннего Серова.

В.А. Серов (1865–1911) – крупнейший художник рубежа столетий. Жанр портрета был основным в его творчестве, хотя он писал и пейзажи, и исторические картины. Ученик Репина, он во многом унаследовал и развил присущий ему глубокий художественный психологизм. Портреты Серова – важнейший итог развития портретного жанра, одно из достижений русского реалистического искусства (портреты Ф.И. Шаляпина, И.А. Морозова, графини О.К. Орловой). Для творчества ряда художников, композиторов этого времени характерно возрождение интереса к народной культуре, культуре Древней Руси (картины В.М. Васнецова, Н.К. Рериха, иллюстрации к русским сказкам И.Я. Билибина, музыка И.Ф. Стравинского).

В конце 90-х годов в Петербурге возникло художественное объединение **«Мир искусства».** Название кружку дал журнал, издававшийся с 1899 г. на средства княгини М.К. Тенишевой. Впоследствии материально изданию помогал В.А. Серов. К мирискусникам принадлежали художники А.Н. Бенуа (1870–1960), К.А. Сомов (1869–1939), Л.С. Бакст (1866–1924), Е.Е. Лансере (1875–1946), музыкальный критик В.Ф. Нувель, публицист, близкий символистам Д.В. Философов, а также С.П. Дягилев (1872–1929), театральный и художественный деятель с блестящими организаторскими способностями. Он активно содействовал устройству художественных выставок, ставших примечательной чертой общественно-культурной жизни России, пропаганде русского искусства за рубежом (Русские сезоны в Париже).

Мирискусники провозгласили новые эстетические принципы, отвергнув как салонность академизма, так и тенденциозность передвижничества. Намерение искать новые пути в искусстве, стремление посредством искусства преобразить жизнь объединило вокруг новой творческой организации большой круг художников, непосредственно в него не вошедших (Серов, Врубель, Нестеров). «Мир искусства» – широкое культурно-

Репозиторий РГУ

эстетическое движение, которое захватило архитектуру и скульптуру, поэзию, оперное и балетное искусство, художественную критику и искусствознание.

В культурной жизни страны начала XX в. это объединение сыграло важную эстетическую и просветительскую роль. Оно выступило с переоценкой ряда крупных явлений искусства прошлых эпох, особенно XVIII и начала XIX в., забытых или неверно истолкованных в бурную передвижническую эпоху в силу известной субъективности и пристрастности В.В. Стасова.

Мирискусники «открыли» для современников имена Рокотова, Левицкого, Кипренского, Венецианова. Большое культурное значение имела выставка портрета, организованная А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым в 1905 г. в Таврическом дворце, где экспонировалось около 2 тыс. работ. Исследование творчества отдельных художников, статьи о старинной петербургской архитектуре, работы по истории русского искусства А.Н. Бенуа, И.Э. Грабаря и других способствовали выработке идейно-художественной концепции развития русского искусства.

Художественное творчество мирискусников, как правило, тяготело к ретроспективности, ушедшим эпохам, особенно их интересовал XVIII век. Наиболее значительных успехов художники «Мира искусства» достигли в книжной графике, театрально-декорационном искусстве (иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина, И.Я. Билибина к русским сказкам, Е.Е. Лансере к повести «Хаджи Мурат» Л. Толстого, оформление спектаклей в Художественном театре, Русских сезонов в Париже и т.д.). Эти успехи послужили основой для их развития в советское время.

Новые искания были характерны и для **скульптуры,** которая в этот период переживала значительный подъем. В творчестве П.П. Трубецкого (1866–1938), А.С. Голубкиной (1864–1927) прослеживаются черты импрессионизма. Голубкина – автор первого в русском искусстве скульптурного портрета К. Маркса (1905). На смену гармонии классического спокойствия пришла гармония непрерывного движения.

Воплощением преемственности традиций реализма и бурной его эволюции в новую эпоху было творчество крупнейшего скульптора современности **С.Т. Коненкова** (1874–1971). По сравнению с мастерами второй половины XIX в. он значительно обогатил и расширил принципы классической пластики, дал им новую трактовку. Его раннему творчеству была присуща символика («Самсон», «Нике»).

Направления, противостоящие реализму, начали складываться в художественной культуре в 90-е годы. Наиболее значительным из них как по времени существования, так и по распространению и влиянию на общественно-культурную жизнь был **модернизм.** В модернистских группах и направлениях объединились писатели и поэты, разные по своему идейно-художественному облику, дальнейшей судьбе в литературе. Если для одних (А.А. Блок, В.Я. Брюсов, А. Белый, В.В. Маяковский, А.А. Ахматова) принадлежность к символизму, акмеизму, футуризму означала лишь начало их творческих исканий и впоследствии они нашли путь в литературу большого общественного звучания, то для других (Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А. Крученых) идеи модернистского искусства означали суть их творчества.

Модернизм был сложным течением, внутри которого можно выделить отдельные направления, преобладавшие на том или ином этапе его развития (символизм, акмеизм, футуризм, эгофутуризм и т.д.). Каждое из них выдвигало свою эстетическую программу, но все они сходились в главном – в отрицании философско-эстетических принципов реалистического искусства. В этом смысле модернистское искусство в целом всегда противостояло реализму.

Символизм был закономерным этапом художественного развития, через который прошли и литература, и изобразительное искусство, и театр. Для всех этих областей культуры символизм стал мировоззренческой основой. Он сформировался в 90-е годы и получил преобладающее распространение в первом десятилетии XX в. В это время вышли книга **Д.С. Мережковского** «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), сборники «Русские символисты» (1894–1895), в издании которых активно участвовал В.Я. Брюсов, с первых лет своей литературной деятельности ставший главой русского символизма. Главную причину упадка литературы Мережковский усматривал в преобладании реализма, будущее же ее он связывал с «божественным идеализмом». Основами нового искусства Мережковский провозгласил «мистическое содержание», «символы» и «расширение художественной впечатлительности».

Символизм получил развитие в творчестве таких поэтов, как **В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А. Белый**. В кругу символистов начался творческий путь **А.А. Блока** (1880–1921). Дебютировал Блок в одном из мистико-религиозных журналов. В 1898–1904 гг. он создает цикл «Стихов о Прекрасной Даме», составивший его первую книгу. Однако уже в это время у него пробуждается интерес к социальной теме: стихотворение «Фабрика» было написано им в 1903 г.

Поэтов-символистов объединяли общие черты миропонимания и поэтического языка. Наряду с требованиями «чистого», «свободного» искусства символисты подчеркивали индивидуализм, доходящий до самолюбования, воспевали таинственный мир, им близка тема «стихийного гения», близкого по духу к ницшеанскому «сверхчеловеку». «И хочу, но не в силах любить я людей. Я чужой среди них», – говорил Д. Мережковский. «Мне нужно то, чего нет на свете», – вторила ему З. Гиппиус, «Настанет день конца Вселенной. И вечен только мир мечты», – утверждал В. Брюсов. Символизм расширил, обогатил поэтические возможности стиха, что вызывалось стремлением поэтов передать необычность своего мироощущения «одними звуками, одними образами, одними рифмами» (В. Брюсов). Несомненен вклад поэзии символизма в развитие русского стихосложения.

Годы, последовавшие за поражением первой буржуазно-демократической революции в России, представляют один из драматических периодов в истории русской культуры прежде всего по накалу идейно-художественной борьбы. **Литература и искусство предреволюционного десятилетия** отличались большой сложностью и противоречивостью художественных исканий, разнообразием различных течений и групп, каждая из которых выступала со своими лозунгами и манифестами. Общественная жизнь несомненно отражалась в многообразии и существе историко-культурного процесса этого времени. Наступившая в стране политическая реакция, столыпинщина, расправа с революционерами, черносотенные погромы и волна великодержавного шовинизма, прокатившаяся накануне и в годы Первой мировой войны, укрепляли в общественном сознании консервативно-реакционные, охранительные настроения.

Среди либеральной художественной интеллигенции широкое распространение получило **богоискательство** – «новое религиозное сознание», проповедовавшее идею «нового христианства». Одним из истоков богоискательства была философская концепция «всеединства» **В.С. Соловьева**, в основе которой лежала уто-

Репозиторий ВГУ

пическая мысль о возможности всемирной теократии. Ему был присущ универсализм мышления, примат духовного, религиозного начала в нравственном обновлении человека. Собрания религиозно-философского общества, возникшего в 1901 г., **«ивановские среды»** – встречи религиозно-мистически настроенной интеллигенции, происходившие на квартире поэта-символиста **В.И. Иванова**, – были своеобразными центрами богоискательства в литературно-художественной среде. С докладами и диспутами в этих собраниях выступали А. Белый, Блок, Мережковский, Гиппиус, Розанов. Здесь можно было встретить художников – Репина, Бенуа, Нестерова, писателей – Брюсова, Пришвина, Короленко и многих других.

Некоторые деятели из среды социал-демократов (А.В. Луначарский, В.А. Базаров) увлеклись в этот период идеями богостроительства, пытавшегося соединить социализм с религией. В 1908 г. Луначарский выпустил книгу «Религия и социализм», в которой утверждал, что «философия Маркса есть философия религиозная» и что научный социализм, воспринимаемый как религия, может обрести величайшую силу. Увлечение богостроительством испытал в эти годы и А.М. Горький.

В мае 1909 г. вышел сборник **«Вехи»,** содержавший статьи о русской интеллигенции. Авторами его были широко известные публицисты, религиозные философы, литературоведы, принадлежавшие к партии кадетов или близкие к ним по своим взглядам (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве, М.О. Гершензон и др.). «Вехи» имели огромный общественный резонанс. Только в 1909 г. сборник четырежды переиздавался, в печати развернулась огромная полемика, появилось более 150 различных рецензий заметок, статей, среди авторов которых были Л. Толстой, К. Чуковский, М. Шагинян. Резко критически отозвался о «Вехах» В.И. Ленин.

Главным вопросом «Вех» был **вопрос о русской интеллигенции**, оценке ее роли в революции, об отношении либеральной буржуазии к наследию революционных демократов. Время после революции авторы рассматривали как «эпоху переоценки старых идеологий», считая, что интеллигенция «должна пересмотреть свое миросозерцание». Они обвиняли ее в «отсутствии религиозности», призывали «к самообличению и покаянию», через которое интеллигенция, по их мнению, только и могла обрести «новое сознание». Таким образом, «Вехи» выступали против тех идеологических устоев передовой русской интеллигенции (атеизм, социальность, революционность), которые составляли суть наследства революционных демократов. Они выражали настроения той части буржуазно-либеральной интеллигенции, которая повернула резко вправо после поражения революции. Вопрос об отношениях интеллигенции и народа был «самым больным, самым лихорадочным» (А. Блок) для многих деятелей русской культуры. Они сами понимали, что «культурная элита, изолированная, варящаяся в собственном соку, была оторвана от народной жизни» (Н.А. Бердяев).

Мучительна и сложна была эта проблема для А. Блока. «Стоит передо мною моя тема, тема о России (вопрос об интеллигенции и народе в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь... Несмотря на все мои уклонения, падения, сомнения, покаяния, – я иду», – писал он в письме К.С. Станиславскому в 1908 г. В представлении Блока интеллигенция и народ всегда противостоят друг другу. Если интеллигенция выступала носителем культуры, то народ был выразителем стихийной, природной силы, в которой поэт видел положительное начало. Однако Блок не смог понять важные, глубинные процессы, происходившие в среде русской интеллигенции после революции 1905 г.

А. Блок рассматривал интеллигенцию как единую силу, принадлежавшую к стану «сытых». В статье «Интеллигенция и народ» (1908) он писал: «Интеллигентных людей, спасающихся положительными началами науки, общественной деятельности, искусства – все меньше... требуется какое-то иное, высшее начало. Раз его нет, оно заменяется всяческими бунтами и буйством, начиная от вульгарного «богоборчества» декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением – развратом, пьянством, самоубийством всех видов. В народе нет ничего подобного... Если интеллигенция все более проникается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни». Понятно почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто по инстинкту самосохранения».

Усиление реакционно-мистических идей в общественном сознании привело к известному оживлению **антиреалистических течений** в художественной культуре. В годы реакции усиливаются различные модернистские искания, распространяется натурализм с его проповедью эротизма и порнографии. «Властителями душ» значительной части буржуазной интеллигенции, мещанства был не только реакционный немецкий философ Ф. Ницше, но и русские писатели, подобные М.П. Арцыбашеву, А.А. Каменскому и др. Эти писатели видели свободу литературы, жрецами которой они себя провозглашали, прежде всего в культе силы «сверхчеловека», свободного от морально-нравственных и общественных идеалов.

Глубокая враждебность революционным, демократическим и гуманистическим идеалам, доходящая до цинизма, наглядно проявилась в романе Арцыбашева «Санин» (1907), который пользовался большой популярностью как самый «модный» роман. Его герой издевался над теми, кто «готов пожертвовать жизнью ради конституции». С ним был солидарен А. Каменский, заявивший, что «всякий общественный подвиг утратил привлекательность и красоту». Писатели, подобные Арцыбашеву и Каменскому, открыто провозглашали разрыв с наследием революционных демократов, гуманизмом прогрессивной русской интеллигенции. Один из крупнейших марксистских критиков В.В. Боровский в статье «Базаров и Санин» писал: «Сумма санинских черт означает отказ от полувековой традиции разночинской интеллигенции и прежде всего отказ от служения угнетенным классам – в общественной жизни; отказ от императива долга – в личной».

Последнее предоктябрьское десятилетие было отмечено исканиями в **модернистском искусстве**. Происходившая в 1910 г. в среде художественной интеллигенции полемика вокруг символизма выявила его кризис. Как выразился в одной из своих статей Н.С. Гумилев, «символизм закончил свой круг развития и теперь падает». На смену ему пришел **акмеизм** (от греч. «акме» – высшая степень чего-либо, цветущая пора). Основоположниками акмеизма считаются Н.С. Гумилев (1886–1921) и С.М. Городецкий (1884–1967). В новую поэтическую группу вошли А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич, М.А. Кузмин и др.

Акмеисты в отличие от символистской туманности провозгласили культ реального земного бытия, «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». Но вместе с тем они пытались утвердить прежде всего эстетико-гедонистическую функцию искусства, уклоняясь от социальных проблем в своей поэзии. В эстетике акмеизма отчетливо выражались декадентские тенденции, а теоретической основой его оставался философский идеализм. Однако среди акмеистов были поэты, которые в своем творчестве смогли выйти из рамок этой «платформы» и обрести новые идейно-художественные качества (А.А. Ахматова, С.М. Городецкий, М.А. Зенкевич).

Репозиторий ВГУ

Творчество **А.А. Ахматовой** (А.А. Горенко, 1889–1966) занимает особое место в поэзии акмеизма. Ее первый поэтический сборник «Вечер» вышел в 1912 г. Критика сразу же отметила отличительные черты ее поэзии: сдержанность интонаций, подчеркнутую камерность тематики, психологизм. Ранняя поэзия Ахматовой глубоко лирична, эмоциональна. Своей любовью к человеку, верой в его духовные силы и возможности она явно отходила от акмеистической идеи «первозданного Адама». Основная часть творчества А.А. Ахматовой приходится на советский период.

Значительно по своей художественной ценности литературное наследие **Н.С. Гумилева**. В его творчестве преобладала экзотическая и историческая тематика, он был певцом «сильной личности». Гумилеву принадлежит большая роль в развитии формы стиха, отличавшегося чеканностью и точностью.

Одновременно с акмеизмом в 1910–1912 гг. возник **футуризм.** Как и другие модернистские течения, он был внутренне противоречивым. Наиболее значительная из футуристических группировок, получившая впоследствии название кубофутуризма, объединяла таких поэтов, как Д.Д. Бурлюк, В.В. Хлебников, А. Крученых, В.В. Каменский, В.В. Маяковский и некоторых других. Разновидностью футуризма был **эгофутуризм** И. Северянина (И.В. Лотарев, 1887–1941). В группе футуристов под названием «Центрифуга» начинали свой творческий путь советские поэты Н.Н. Асеев и Б.Л. Пастернак.

Футуризм провозглашал революцию формы, независимой от содержания, абсолютную свободу поэтического слова. Футуристы отказывались от литературных традиций. В своем манифесте с эпатирующим названием «Пощечина общественному вкусу», опубликованном в сборнике с тем же названием в 1912 г., они призывали сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с «Парохода Современности». А. Крученых отстаивал право поэта на создание «заумного», не имеющего определенного значения языка. В его писаниях русская речь действительно заменялась бессмысленным набором слов. Однако В. Хлебников (1885–1922), В.В. Каменский (1884–1961) сумели в своей творческой практике осуществить интересные эксперименты в области слова, благотворно сказавшиеся на русской и советской поэзии.

В среде поэтов-футуристов начался творческий путь **В.В. Маяковского** (1893–1930). В печати его первые стихи появились в 1912 г. С самого начала Маяковский выделялся в поэзии футуризма, привнеся в нее свою тему. Он всегда выступал не только против «всяческого старья», но и за созидание нового в общественной жизни. В годы, предшествовавшие Великому Октябрю, Маяковский был страстным революционным романтиком, обличителем царства «жирных», предчувствующим революционную грозу. Пафос отрицания всей системы капиталистических отношений, гуманистическая вера в человека с огромной силой звучали в его поэмах «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек». Тему поэмы «Облако в штанах», опубликованной в 1915 г. в урезанном цензурой виде, Маяковский впоследствии определил как четыре крика «долой»: «Долой вашу любовь!», «Долой ваше искусство!», «Долой ваш строй!», «Долой вашу религию!». Он был первым из поэтов, кто показал в своих произведениях правду нового общества.

В русской поэзии предреволюционных лет были яркие индивидуальности, которые трудно отнести к определенному литературному течению. Таковы **М.А. Волошин** (1877–1932) и **М.И. Цветаева** (1892–1941). Говоря о литературе предоктябрьского периода, нельзя не сказать о такой ее области, как **переводы.** Переводческая деятельность была одним из важных путей знакомства с национальной литературой. Русский читатель благодаря переводам знакомился с грузинской, армянской, латышской литературой, киргизским эпосом, а произведения русской классики становились доступными для широких кругов национальной интеллигенции.

Идейно-художественные искания не миновали и жизнь **театра,** значительно потеснив позиции реализма на сцене Художественного, Камерного и других театров. В эти годы «модными» стали мрачные символистские драмы, большое развитие получил условный театр.

В **изобразительном искусстве** предоктябрьского десятилетия происходили в целом аналогичные процессы. Появляются новые объединения. «Голубая роза» (1907), «Бубновый валет» (1911), «Ослиный хвост» (1912). Творчество художников, участвовавших в этих группах (П.В. Кузнецов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судей-кип, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, П.П. Кончаловский, И.И. Машков и др.), очень разных по своей художественной манере, несло в себе в той или иной степени черты модернистского искусства, близость к романтизму и символизму, экспериментаторство в области цвета и формы.

К 1913 г. относится возникновение **русского авангарда**, сыгравшего огромную роль в развитии мировой живописи. **К.С. Малевич** (1878–1935), создатель этого направления, определил его как супрематизм, искусство чистых форм, беспредметности. В 1915 г. он показал на выставке в Петрограде знаменитый «Черный квадрат на белом фоне», который рассматривал как главное свое открытие.

В искусстве авангарда нашли выражение творческие искания крупных мастеров, талантливых художников **(К. Малевич, В. Кандинский, К. Петров-Водкин, Р. Фальк, М. Шагал, П. Филонов** и др.). Они, каждый по-своему, искали в окружающем мире не конкретные реалии и свидетельства социальной ситуации, а воплощение идеи мирового устройства. Художественная мысль приобщалась к новым научным открытиям. В искусстве авангарда воплощалось смелое экспериментаторство, раздвинувшее рамки традиционного понимания живописи.

Огромная роль в становлении общественной и творческой зрелости деятелей русской культуры принадлежит эпохе революции 1905–1907 гг. Именно в эти годы вырос интерес к большим общественным проблемам у **А. Блока и В. Брюсова**, что привело их к переосмыслению своего назначения в литературе и жизни. Общественные настроения революционных лет захватили **А. Белого** и отразились в сборнике его стихов «Пепел» (1909), который он посвятил Н.А. Некрасову.

Пьеса «Балаганчик», написанная Блоком в 1906 г., где с едкой иронией и сарказмом изображены собрания мистиков, свидетельствовала о начале сознательного преодоления поэтом влияния символистов. Тема Родины, человека, общественного назначения поэта становится ведущей в творчестве Блока в последнее предоктябрьское десятилетие и важной для понимания идейно-художественной эволюции его взглядов. В это время им были написаны циклы стихотворений «Родина» (1907–1916), поэма «Соловьиный сад» (1915), наполненные чувством любви к России, к ее истории, к простому труженику и его «каменистому пути». Для поэзии Блока характерны поиски путей сближения с жизнью, убежденность в правильности разрыва с символизмом.

Сложный и трудный путь идейных исканий прошел **В.Я. Брюсов** (1873–1924). Революция 1905 г. вызвала восхищение поэта и способствовала началу его отхода от символизма. Однако к новому пониманию искусства Брюсов

Репозиторий БГУ

пришел не сразу. Отношение к революции у Брюсова сложно и противоречиво. Он приветствовал очистительные силы, поднявшиеся на борьбу со старым миром, но полагал, что они несут лишь стихию разрушения.

Для поэзии В. Брюсова этого времени характерны стремление к научному осмыслению жизни, пробуждение интереса к истории. А.М. Горький высоко ценил энциклопедическую образованность В.Я. Брюсова, называя его самым культурным писателем на Руси. Брюсов принял и приветствовал Октябрьскую революцию и активно участвовал в строительстве советской культуры.

Идейные противоречия эпохи (так или иначе) повлияли на отдельных писателей-реалистов. В творческой судьбе **Л.Н. Андреева** (1871–1919) они сказались в известном отходе от реалистического метода. Однако реализм как направление в художественной культуре сохранил свои позиции. Русских писателей продолжали интересовать жизнь во всех ее проявлениях, судьба простого человека, важные проблемы общественной жизни. Традиции критического реализма по прежнему сохраняются и развиваются в творчестве крупнейшего русского писателя **И.А. Бунина** (1870–1953). Наиболее значительные его произведения той поры – повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911).

1912 год стал началом нового революционного подъема в общественно-политической жизни России. В декабре 1911 г. большевики сумели организовать издание легальной газеты «Звезда», а в мае 1912 г. – массовой легальной рабочей газеты «Правда», выходившей с перерывами до 1917 г.

Издание ежедневной «Правды» стало новым этапом в истории рабочей печати. Газета издавалась на средства рабочих, наряду с видными партийными деятелями к работе в ней привлекались рабочие-корреспонденты. Идейным руководителем «Правды» был В.И. Ленин. Газета активно содействовала политическому просвещению масс. На ее страницах ставились важные историко-культурные проблемы. Газета рабочих видела свою задачу также в приобщении к искусству широких народных масс. Она пропагандировала лучшие произведения демократической литературы, печатала рассказы и стихи пролетарских писателей и поэтов. В числе первых «правдистов» был **Демьян Бедный** (Е.А. Придворов, 1883–1945). Газета помогала своим читателям, рабочим и крестьянам, ориентироваться в отечественном культурном наследии.

С эпохи революционного подъема начался новый этап в развитии **пролетарской поэзии**. В 1914 г. под редакцией А.М. Горького вышел в свет первый «Сборник пролетарских писателей». В предисловии к нему Горький подчеркивал общекультурное значение творчества пролетарских писателей в годы политической реакции. Сами поэты рассматривали свою поэзию как идейно-эстетическую основу, на которой только еще должна возникнуть новаторская и высокохудожественная литература.

В предоктябрьское десятилетие в русскую литературу приходит целая плеяда крестьянских поэтов, среди которых наиболее значительной была личность**. С.А. Есенина** (1895–1925). Первый сборник его стихов «Радуница» был опубликован в 1916 г. Уже в первых стихах С. Есенин заявил о себе как талантливый, глубоко народный поэт, лирик, певец крестьянской Руси. **А.М. Горький** создал в эти годы ряд художественных произведений («Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», цикл рассказов «По Руси»), которые несли в себе глубокую жизненную правду и, что особенно важно, огромный социальный оптимизм.

На 1912 год приходится начало литературного пути **А.С. Серафимовича** (А.С. Попов, 1863–1949). Наиболее значительным его произведением, созданным в предоктябрьскую эпоху, был роман «Город в степи». В нем автор впервые показал в литературе становление новой, пролетарской морали.

Русское искусство получает широкое **международное признание**. Организованные **С.П. Дягилевым** Русские сезоны в Париже относятся к числу этапных событий в истории отечественной музыки, живописи, оперного и балетного искусства В 1906 г. парижанам была представлена выставка «Два века русской живописи и скульптуры». В следующем году в концертах они могли познакомиться с русской музыкой от Глинки до Скрябина. В 1908 г. с исключительным успехом в Париже выступал **Ф.И. Шаляпин**, исполнивший партию царя Бориса в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Наконец, с 1909 г. в Париже начались **Русские сезоны балета**, продолжавшиеся в течение нескольких лет (до 1912 г.).

С Русскими сезонами связан расцвет творчества многих деятелей в области музыки, живописи и танца. Одним из крупнейших новаторов русского балета начала XX в. был **М.М. Фокин** (1880–1942), который утверждал драматургию как идейную основу балетного спектакля и стремился путем «содружества танца, музыки и живописи» к созданию психологически содержательного и правдивого образа. Во многом взгляды Фокина близки эстетике советского балета. Хореографический этюд «Умирающий лебедь» на музыку французского композитора Сен-Санса, созданный им для Анны Павловой, запечатленный в рисунке В.А. Серова, стал символом русского классического балета.

Большой успех имели балеты **И.Ф. Стравинского** (1882–1971; «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), в которых чувствовался обостренный интерес к далеким историческим эпохам, к народной обрядности, фольклору.

Репозиторий ВГУ

ТЕМА 5. КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ БЕЛАРУСИ В XVII – НАЧАЛЕ XX В.

§ 1. Образование и наука. Реформы в области просвещения.
§ 2. Художественная культура Беларуси в XVII–XVIII вв.
§ 3. Художественная культура Беларуси в XIX в.
§ 4. Образование Виленской художественной школы.
4.1. Виленская школа как феномен региональной художественной традиции.
4.2. Образование Виленской художественной школы.
4.3. Творчество Ф. Смуглевича.
4.4. Кафедра скульптуры и творчество К. Ельского.
4.5. Творчество Я. Рустэма. Сентиментализм.
4.6. Творчество И. Пешки.
4.7. Творчество И. Олешкевича. Поздний классицизм.
4.8. Джозеф Саундерс и кафедра графики. Становление искусствоведения в Виленском университете.
§ 5. Романтизм в Виленской художественной школе.
5.1. Эстетика романтизма и особенности его развития в Виленской художественной школе.
5.2. Портрет как ведущий жанр живописи романтизма. Творчество В. Ваньковича.
5.3. Историческая картина романтиков. Творчество Я. Дамеля, В. Смоковского и др.
5.4. Пейзаж романтиков. Творчество В. Дмаховского, Н. Орда.
5.5. Бытовой жанр второй трети XIX века. Бидермайер. Творчество К. Русецкого.
5.6. Творчество И. Хруцкого.

§ 1. В XVI–XVII вв. школа, наука, образование и культура в Беларуси развивались в условиях конфессионального соперничества между православием, католическим костелом и протестантскими реформаторскими движениями. Во 2-ой половине XVI в. с целью укрепления позиций католической церкви и вытеснения реформаторского движения в ВКЛ начал деятельность **орден иезуитов**. Пользуясь поддержкой правящих сословий и костела, иезуиты открывали многочисленные школы, которые считали основным средством воплощения собственных вполне конкретных планов и замыслов. В 1579 г. они основали первое в ВКЛ высшее учебное заведение – **Виленскую академию** с такой системой обучения и воспитания, которая была ориентирована на подготовку будущей политической и культурной элиты, дипломатов, интеллигенции, которые были бы ориентированы на костел, Польшу и католический Запад, включая Ватикан. В Беларуси иезуитские школы появились в Полоцке (1581), Несвиже (1584), Орше и Бресте (1616), Хойниках (1622), Гродно (1625), Новогрудке (1644), Витебске (1649), Минске (1672), Слуцке (1704), Слониме и других городах и местечках[1]. Направление этих школ было вначале антипротестантским, а с течением времени стало и антиправославным. В них изучали грамматику, риторику, этику, богословие, физику, математику. Гуманитарно-религиозное образование, которое давали эти школы, сначала соответствовало потребностям духовных и светских феодалов, содействовало расширению кругозора шляхты. Но до середины XVIII в. иезуитские школы перестали соответствовать хозяйственным и политическим требованиям правящих кругов ВКЛ и всей Речи Посполитой из-за формализма и ограниченности их программ (недостаток реальных знаний по природоведению и обществоведению). Кроме иезуитских в Беларуси существовали еще школы кармелитов, картезианцев, бригиток и др. католических монашеских орденов.

Во 2-ой половине XVI – 1-й половине XVII в. вопреки противодействию католической церкви школа и образование в Беларуси развивались под мощным воздействием **реформаторских движений**: лютеранства, кальвинизма, арианства и др. В лютеранских школах преподавались катехизис, грамматика, арифметика, польский и «русский» (белорусский) языки. В 1560-е годы в Беларуси насчитывалось 163 кальвинистских собора, при которых существовали школы (в Ошмянах, Бресте, Витебске, Глубоком, Заславле, Клецке, Могилеве, Минске, Несвеже, Орше, Пинске, Свислочи, Слуцке, Сморгони, Семятичах, Шклове и др. городах и местечках)[2]. В них изучались математика, история, география, природоведение, религия, латинский и белорусский языки. Арианскими общинами в Беларуси были основаны школы в Ивье, Клецке, Несвиже, Койдонове, Любче (Новогрудской), Лоске и других населенных пунктах. Учителями в этих учебных заведениях работали образованные люди, с европейским уровнем знаний. Некоторые из них даже создавали свои учебники, например, «Катехизис» **С. Будного**, «Пособие для овладения учения Аристотеля», «Сентенции, которыми необходимо руководствоваться в жизни» **Я.Л. Намысловского** и др. До середины XVII в. католицизму удалось разгромить протестантизм: с 1612 в Речи Посполитой было запрещено строить протестантские соборы и кирхи, а в середине XVII в. принят указ о закрытии всех протестантских школ[3].

Восточнославянская православная традиция в образовании на белорусских землях выявлялась прежде всего в деятельности **братских учебных заведений**. Вслед за Виленской братской школой (1584) возникли Брестская, Могилевская, Минская, Пинская, Оршанская, Ельненская, Шкловская, школы при Теперском (Новогрудский повет), Баркулабовском (Оршанский повет) и других монастырях. Братские школы управлялись уставом братства («чином») и уставом школ. В образовательном процессе использовались элементы классно-урочной системы, изучались грамматика, риторика, арифметика, священное писание, география, астрономия, языки (белорусский, польский, греческий, латинский) и др. В числе преподавателей братских школ были **В. Тяпинский, братья Зизании, М. Смотрицкий, Л. Карпович** и др. После **Брестской церковной унии 1569 г.** открылись униатские школы при базыльянских монастырях. В конце XVIII в. иезуиты полностью монополизировали обучение в школах. Все братские школы были закрыты[4].

К середине XVIII в. на территории Беларуси работало около 25 средних учебных заведений, в которых шляхетская молодежь приобретала знания под руководством преподавателей и миссионеров католических (иезуиты, пиары, доминиканцы, францисканцы, католики-лютеране) и униатского базилианского орденов[5].

[1] См.: Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Мн., 1993. – Т. 1. – С. 205.
[2] Там же. – С. 205.
[3] См.: Гісторыя Беларусі. – Мн., 2004. – Т. 3. – С. 54–55.
[4] Ковшаров Н.Д. История культуры Беларуси с древнейших времён до 1917 г. – Мн., 2003. – С. 35–36.
[5] См.: Гісторія Беларуссі. – Т. 3. – С. 260–261; Мараш Я.Н. Ватикан и католическая церковь в Беларуси (1569–1795). – Мн., 1971. – С. 103.

Репозиторий БГУ

Ведущая роль в области шляхетского образования до 1773 г. принадлежала **иезуитам**, которые издавна имели репутацию опытных педагогов и воспитателей. В то время на белорусских землях иезуиты удерживали 17 коллегиумов: в Бобруйске, Бресте, Витебске, Гродно, Драгичине, Динобурге, Жойдишках, Могилеве, Минске, Мстиславе, Новогрудке, Несвиже, Орше, Пинске, Полоцке, Слониме и Слуцке. **Иезуитские коллегиумы** являлись образцовыми учебными заведениями, на которые ориентировались школы других орденов, в том числе базилианские. Программы по обучению включали изучение латинского языка, схоластики, риторики, метафизики. В коллегиумах Бреста, Полоцка, Пинска, Новогрудка, Дрогичина, Несвижа, Минска, Витебска, Слонима имелись курсы философии и теологии. Иезуитские коллегиумы давали белорусским шляхтичам образование западноевропейского образца. Однако в обучении и воспитании иезуиты придерживались консервативных традиций, схоластики, которые отрывали обучение и воспитание молодежи от потребностей реальной жизни.

Взаимоотношение и соперничество разных течений и направлений религиозного и мировоззренческого плана определяло и специфику самого процесса развития образования и школьного дела в Беларуси. К середине XVIII в. система образования, которая сложилась, перестала соответствовать насущным потребностям общественного развития. Изменения, которые произошли в экономической и политической жизни Речи Посполитой, распространение идеологии Просвещения, вызывали необходимость реорганизации школьного дела. Первым шагом в этом направлении стала **реформа пиарских школ**, предложенная польским общественным деятелем и педагогом **С. Канарским**[6]. В итоге расширилось изучение природоведческих и точных наук, в школьную программу включались «политика, или ознакомление с сочинениями по вопросам политическим», «знакомство с местными законами и нравами», эстетическое и физическое воспитание; использовались передовые методики. Реформу пиарских школ одобрили радикально настроенные круги шляхты.

В ВКЛ **пиары** появились в начале 1720-х гг. и обосновались прежде всего в Вильно, где встретили сильную оппозицию со стороны иезуитов. Тем не менее, в Беларуси пиары открыли свои школы в Лиде, Щучине, позже – в Витебске, Лужках. В 1750–1760 гг. они активно участвовали в процессе реформирования школьного образования[7]. Под руководством С. Канарского разрабатывались школьные программы, создавались учебники, вводились в практику новые методы обучения, для освоения которых молодые пиарские священнослужители посылались в страны Западной Европы. В итоге в курсы преподавания пиарских школ было введено обучение государственного (польского) языка, естественнонаучных и гуманитарных дисциплин: истории, географии, иностранных языков, а также физического воспитания. Иезуитскому направлению воспитания шляхетской молодежи пиары противопоставили светское и гражданское воспитание. Кроме того, **пиарские школы** давали бесплатное образование, пиары открыли школы для самых бедных.

Начало разложения феодально-крепостной системы, политические события **последней трети XVIII в.,** в том числе разделы Речи Посполитой, отразились и на сфере школьного образования. Более радикальными мероприятиями в сфере образования стали школьная реформа в Речи Посполитой, осуществленная **Образовательной комиссией**, и открытие новых школ в Российской империи в соответствии с уставом, выработанным **Комиссией по созданию народных училищ**. В Беларуси школьное образование оказалось в сфере действия двух реформ. Важное значение в проведении реформ в землях Западной и Центральной Беларуси, которые до 1790-х г. оставались в составе Речи Посполитой, сыграл И. Хребтович[8]. В результате реформ увеличилось количество начальных и средних школ, обучение приобретало все больше светский характер. Только в результате деятельности Образовательной комиссии в Беларуси за короткий срок было открыто 20 новых школ. Высоким уровнем обучения и образования славились Слуцкая гимназия и Полоцкая иезуитская коллегия[9].

Сама **Образовательная комиссия** была создана в 1773 г. в годы правления короля-реформатора **Станислава Августа Понятовского** и представляла собой первое в Европе государственное министерство народного образования, которому передавались все школы и богатое имущество ликвидированного в том же 1773 г. ордена иезуитов. Главной целью работы Образовательной комиссии являлось не просто реформирование традиционного шляхетского образования, а создание совершенно новой системы народного образования – **государственной и светской**. Необходимость секуляризации всей системы образования, просвещения и воспитания формировалась следующим образом: «Молодежь не для костела, а для народа»[10].

В соответствии с этими задачами **Образовательная комиссия** начала свою работу с разработки новых учебных программ для средних школ, из которых исключались теологические дисциплины, а изучение Закона Божия выносилось за рамки классных занятий. Все иезуитские коллегиумы, а также прикостельные школы католических и базилианского орденов Речи Посполитой Образовательная комиссия разделила на провинции: Коронную (Польскую) и Литовскую, главными образовательными центрами которых стали высшие учебные заведения – Краковская и Виленская академии. Провинции в свою очередь делились на округа, где существовали 6-классные окружные и 3–4-классные подокружные школы. Наблюдение за их деятельностью поручалось академиям. Вся работа в провинциях и округах контролировалась Образовательной комиссией. В 1783 г. был утвержден «Статут, предписанный комиссией народного образования для академий и школ Речи Посполитой», следование которому было обязательным для учебных учреждений всех степеней[11].

В создании и деятельности Образовательной комиссии самое активное участие принимали такие известные деятели просветительско-реформаторского движения в стране «двух народов», как философ-просветитель, идеолог радикальных реформ **Гуго Колонтай**, ученик С. Канарского епископ **Михаил Понятовский,** литератор **Игнатий Потоцкий**, подканцлер ВКЛ **Иоахим Хребтович**. Первым председателем Образовательной комиссии был назначен виленский епископ **Игнатий Масальский.**

После первого раздела Речи Посполитой, в результате которого восточные белорусские земли отошли к Российской империи, и ликвидации иезуитского ордена на территории центральной и западной Беларуси осталось 11 иезуитских школ, которые перешли в подчинение Образовательной комиссии: в Гродно, Новогрудке, Минске, Несвеже, Слуцке, Бобруйске, Бресте, Пинске, Дрогичине, Слониме и Поставах. В Вишнево, Волковыске, Холопеничах и Мозыре комиссия основала новые школы. Она контролировала также пиарские школы в Лиде, Лужках и Щучине, базилианские – в Жировичах, Борунах, Березвече, Свержене, миссионерскую – в Лыскове и доменикáнскую – в Чашниках. Окружными школами были определены поиезуитские

[6] См.: Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – М., 1997. – Т. 4. – С. 82.
[7] См.: Гісторыя Беларусі. – Т. 3. – С. 261.
[8] См.: Там же. – Т.6, кн. II. – С. 81.
[9] Ковшаров Н.Д. Указ. соч. – С. 36.
[10] Гісторыя Беларусі. – Т. 3. – С. 262.
[11] Там же. – С. 262–263 .

коллегиумы Бреста, Гродно и Новогрудка. Позже окружной школой стала и школа в Минске. Некоторые подокружные школы, в частности в Жировичах и Пинске, так же как и окружные имели 6-классную структуру.

Визитация (проверка) школ 1782 г., которую осуществляла Образовательная комиссия, свидетельствовала, что на то время уже подавляющее большинство средних учебных заведений Белорусского края работало согласно предписаниями комиссии. В большинстве школ использовались новые учебники. Среди учительского корпуса было немало способных и квалифицированных преподавателей, таких как В. Госович (Брест), Ю. Ключинский (Слуцк), М. Бавер (Новогрудок), Ю. Романовский (Поставы), Серафимович, Говжевский (Жировичи)[12]. В ряде школ имелись достаточно богатые библиотечные сборы, аптеки, осуществлялся надлежащий надзор за учебой, бытом, питанием и здоровьем учеников.

Для того, чтобы появилось новое поколение более склонных к реформам шляхтичей и школьных учителей, требовалось время. С этой целью Образовательная комиссия сделала ряд шагов в направлении создания так называемого **академического (учительского) сословия**. Ему, согласно постановления Комиссии 1790 г., давалось разрешение на административную и судебную автономию, самоуправление в делах внутренней жизни, свободу от мелкой опеки костела. Учителей готовила семинария при Виленской академии. Позже кадры для академического сословия набирались из выпускников окружных школ. Постепенно увеличивалось количество светских учителей. В средних школах ВКЛ в 1783–1784 гг. таких работало только три из общего количества 93, а в 1791–1792 гг. – уже 32 из 98. И хотя ВКЛ уступало в этом отношении Короне, где на то время среди 92 учителей насчитывалось 60 светских, прогресс был очевиден.

Свидетельством того, что шляхта постепенно приспосабливалась к изменениям в области образования, было увеличение количества учеников академических школ в конце 1780 – начале 1790-х гг. Так, в Новогрудской школе в 1782 г. обучалось 142 ученика, а в 1792 г. – 156, в Несвижской – соответственно 106 и 125, в Минской – 209 и 277, в Поставской – 46 и 107. В целом за период 1781–1792 гг. количество учащихся по всей Литовской провинции возросло более чем в два раза[13]. Развивалось также профессиональное и начальное образование[14].

Принципиально важные и знаковые изменения произошли благодаря деятельности Образовательной комиссии в системе высшего образования и науки. Начатая в 1773 г. коренная реорганизация Виленской академии, завершилась в 1781 г. созданием на ее базе **Главной школы ВКЛ** (Schola Pricepes Magni Ducatus Litheania) – высшего учебного заведения нового типа. Вместо существовавших ранее в академии трех факультетов (теологического, философского и факультета канонического права) в Главной школе начали работу два новых (и по названию, и по существу) факультета – физическая коллегия и коллегия моральных наук. В физической коллегии изучались высшая математика, астрономия, физика, химия, механика, природоведческие науки, медицина, в коллегии моральных наук – философия, история, литература, риторика, теология и юриспруденция (римское и местное право). Ректором Главной Литовской школы стал известный ученый-астроном **М. Пачобут-Одленицкий** (1728–1810), назначенный годом ранее ректором Виленской академии, уроженец Гродненщины[15].

В 1775–1780 гг. статус важного культурного и научного центра ВКЛ приобрело Гродно. Здесь работали специальные учебные заведения, начинал свою кропотливую исследовательскую деятельность **Ж. Жилибер** – известный ученый-биолог, коллекционер. В Гродно увидели свет первые два тома фундаментального исследования Ж. Жилибера «Флора Литвы» (1781)[16].

В начале 1790-х гг. учебные заведения Образовательной комиссии Белорусского края работали в сложных условиях. Второй раздел Речи Посполитой 1793 г. и решение Торговицкой конфедерации 1794 г. ускорили ликвидацию и роспуск министерства народного образования РП (Образовательной комиссии)[17].

До **начала XIX в**. в Беларуси сложилась довольно запутанная сеть образовательных учреждений, лишенных единого руководства и не связанных между собой. Диапазон разнообразных учебных систем позволял при желании и возможности получить образование, соответствующее уровню знаний XVI, XVII или XVIII в. на польском, русском, еврейском, французском и немецком языках. Накануне **школьной реформы 1803–1804 гг.** в Беларуси существовало около 130 начальных, 33 средние и неполные средние школы, значительное количество еврейских религиозных школ, около 40 школ различных католических орденов. Общее количество обучающихся в конце XVIII в. во всех школах (за исключением еврейских) не превышало 4 тыс. человек[18]. Школьное образование было доступно детям шляхты, духовенства, богатых горожан.

В начале XIX в. в России была проведена **реформа образования**. В 1802 г. впервые в ее истории создано **Министерство народного образования**. Европейская часть страны была поделена на 6 образовательных округов, во главе каждого из них царем назначался попечитель. Белорусская губерния вошла в состав **Виленского учебного округа**, который возглавил магнат **А. Чарторийский**. Учебно-методическим, научным и административным центром округа стал **Виленский университет**. В ходе реформы в Беларуси увеличилась сеть светских общеобразовательных школ и количество обучающихся в них, сократилось и количество монастырских училищ. Прочное место в учебных планах заняли природоведческие дисциплины. Были открыты прогрессивные для своего времени **ланкастерские школы**. Постепенно завоевывало признание **женское образование**. Появились женские школы, соответствующие уровню начальных училищ. В 1846 г. уже действовало 29 частных пансионов и школ для «бедных девушек»[19].

Но ведущее место в системе школьного образования Беларуси продолжали занимать католические учебные заведения. В 1812–1820 гг. действовала **Полоцкая иезуитская академия**, которая являлась центром особого иезуитского учебного округа. В учебных заведениях, которые входили в его состав, на территории Беларуси занималось 700 человек (больше 20% общего количества учеников гимназий и уездных училищ). В конце 1820-х г. в Беларуси действовало 38 уездных (в том числе 23 монастырских) училищ, 4 гимназии, больше 100 приходских школ. Основной контингент учащихся состоял из дворян (84% всех учеников в уездных училищах и гимназиях, 40% в приходских школах)[20].

После выступления декабристов (1825) и восстания 1830–1831 гг. система образования в западных губерниях России была реорганизована в направлении укрепления реакционных принципов «православия, само-

[12] Там же. – С. 264.
[13] Там же. – С. 265.
[14] См.: Там же. – С. 265–268.
[15] Там же. – С. 268.
[16] Там же. – С. 269.
[17] См.: Там же. – С. 270–271.
[18] См.: Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 1. – С. 206.
[19] См.: Чигринов П.Г. Очерки истории Беларуси. – Мн., 2000. – С. 229–230.
[20] Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 1. – С. 206.

державия, народности». Воплощением этих принципов стала **политика русификации**, официальное отрицание национальной самостоятельности белорусского языка, закрытие в 1832 г. Виленского университета. Вместе с закрытием университета временно (до 1850 г.) был ликвидирован и Виленский учебный округ. Школы Виленской и Гродненской губерний вошли в состав **Белорусского учебного округа**, попечителем которого стал **Г. Картошевский**[21].

В начале 1850-х гг. на территории современной Беларуси существовало 576 учебных заведений, в том числе 1 высшее – Гори-Горецкий земледельческий институт, 12 средних, 45 неполных средних, 45 государственных и частных женских училищ и больше 400 государственных, ведомственных и частных начальных школ. В конце 1850 – нач. 1860-х гг. в них обучалось примерно 16,5 тыс. человек (0,5% населения)[22]. В некоторых деревнях действовали так называемые «тайные» школы, консультативные пункты («оседлые» и «неоседлые»), где сельские дети обучались грамоте, ремесленным навыкам с помощью письменных отставных солдат, дьяконов, путешествующих мастеров и др. Существенные изменения произошли и в составе учителей. Если в начале XIX в. среди них почти всюду преобладало духовенство, то в середине XIX в. 80% учителей гимназий и уездных училищ имели светское образование, больше 50% окончили высшие и специальные педагогические заведения[23]. В этом окружении начинала формироваться белорусская разночинная интеллигенция, зарождались освободительные идеи, пробуждалось национальное самосознание.

Развитие капитализма после падения крепостного права вызвало необходимость в более широком развитии образования. Под давлением общественного мнения и интеллигенции в 1860–1870-х гг. царское правительство провело **реформу в области народного образования**. В западных губерниях были ликвидированы дворянские уездные училища. В деревне начальными школами стали народные училища, двуклассные начальные училища, в городах учебными заведениями начального типа – городские училища. Мужские гимназии были разделены на 2 типа – классические и реальные. В городах с небольшим количеством населения было разрешено открывать прогимназии. Открывались также женские 7-классные гимназии. Итоги школьной реформы в Беларуси были менее значимые, чем в центральных губерниях России, т.к. здесь она совпала с установлением реакционного курса в политике царизма после подавления восстания 1863–1864 гг.

В 1864 г. за участие студентов и преподавателей в восстании были закрыты Гори-Горецкий земледельческий институт, Новогрудская гимназия, Свислочская и Молодечненская прогимназии. В Беларуси были ликвидированы польские школы, почти все частные училища. Не признавался белорусский язык, который царские чиновники считали «продуктом полонизации». Отклонялись от должности местные учителя католического вероисповедания, а на их место назначались «добропорядочные» личности с внутренних губерний России. Политика царизма в отношении народных училищ в это время определялась **«Временными правилами для народных школ в губерниях Виленской, Ковенской, Минской, Могилевской и Витебской»** (1863), которые действовали до конца XIX в. Начальные школы в Беларуси отдавались под полный контроль православного духовенства, чиновников и полиции. Предусматривалось преподавание только самых элементарных знаний: русской и церковнославянской грамматики, арифметики, догматов православия и церковных пений. Учебники для школ Северо-Западного края принципиально отличались от соответствующих учебников для русских губерний государственным объяснением истории края, большим количеством рассказов по истории православия в Беларуси.

Реакция в области образования усилилась после издания **Положения о церковноприходских школах** (1884), согласно которому были закрыты многие народные училища, а на их базе созданы церковноприходские школы и школы грамоты, подчиненные православному духовенству. В 1889/1890–1893/1894 учебных годах в 11 уездах Полоцкой православной епархии количество школ грамоты увеличилось с 32 до 478, а количество учащихся в них с 415 до 7129, количество церковно-приходских школ и число учащихся в них – с 142 до 143 и с 698 до 702 соответственно[24]. С 1881 по 1899 количество народных училищ в Беларуси сократилось с 1198 до 999. После 1887 г. в соответствии с **циркулярами** «О мерах по улучшению состава учащихся в гимназиях и прогимназиях» (иначе его называли «циркуляром о кухарских детях») и «Об ограничении приема в средние образовательные заведения евреев 10-процентной нормой» среди учащихся учебных заведений Северо-Западного края начал снижаться удельный вес детей низших сословий.

В конце XIX в. в Беларуси различные ведомства сдерживали и контролировали 13 гимназий, 3 прогимназии, больше чем 20 уездных училищ и больше чем 1400 начальных школ. Общее количество учащихся во всех школах (кроме частных) не превышало 160 тыс. Важную роль в развитии школьного образования в Беларуси сыграли открытые во 2-й пол. XIX – начале XX в. **учительские семинарии** (в Молодечно, Полоцке, Несвиже, Свислоче), женские епархиальные училища и церковно-учительские школы. Но уровень народного образования и количество грамотного населения оставался низким. В 1897 г. количество грамотных в отношении ко всему населению (кроме детей до 10 лет) составляло в белорусских уездах Виленской губернии 33,9%, Витебской – 27,1, Гродненской – 31,5, Минской – 22,7, Могилевской – 21,8, в Беларуси в целом – 25,7%[25].

На рубеже XIX–XX вв. система образования вступила в противоречие с потребностями жизни. Отсталость народного образования и просвещения становилась тормозом на пути экономического и социального прогресса. Подобная ситуация была особенно характерна для национальных окраин Российской империи. Так, например, в Беларуси хуже, чем в центральных губерниях финансировалось народное просвещение. Если в 1898 г. расходы на него (в расчете на 1 человека) по земским губерниям России составляли 36,1 коп., то в Витебской губернии – 25,5 коп., Гродненской – 19,3 коп., Минской – 18,7 коп., Могилевской – 10,8 коп[26]. Более низким в Беларуси в сравнении с Европейской Россией был и уровень грамотности населения. По данным переписи 1897 г. в Петербургской губернии грамотные составляли 62% населения в возрасте старше 9 лет, в Московской – 49%, в то время как в Гродненской – 39%, Витебской – 33%, Минской – 24%. В целом грамотных в возрасте старше 9 лет в Европейской России было 30%, а в Беларуси – 25,7%.

Беларусь отставала от центральных губерний и по охвату обучения детей. Так, в губерниях Европейской России в 1898 г. училось 42% детей школьного возраста, а в четырех белорусских губерниях – 32%. Наиболее неграмотной частью населения являлась его многочисленная категория – крестьяне. Из 1541 тыс. крестьян Минской губернии грамотными были 155 тыс. или 10% (6,6% мужчин и 3,24% женщин). Из них только 1072

[21] Там же. Т.4. – С. 128.
[22] Там же. Т. 1. – С. 206.
[23] Там же. – С. 206.
[24] Восович С.М. Православные братства Витебщины и их культурно-просветительская деятельность в 1861–1914 гг. – Брест, 2009. – С. 45–49.
[25] Там же. – С. 206–207.
[26] Снапкоўская С.В. Адукацыйная палітыка і школа на Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX ст. – Мн., 1998. – С. 11 .

человека имели больше, чем начальное образование, что составляло всего 0,69% общего количества грамотных. Аналогичное положение было и в других губерниях.

В соотношении количества учащихся начальных школ в возрасте от 7 до 14 лет к детскому населению такого же возраста белорусские губернии, по данным «Однодневной переписи начальных школ России 18 января 1911 г.», имели значительно худшие показатели в сравнении с центральными и некоторыми отдаленными губерниями страны. Этот показатель составлял: в Могилевской губернии – 26,5%, Гродненской – 25,5%, Витебской – 20,6%, Минской – 20,3%, в то время как самый высокий уровень этих соотношений был в Рижском учебном округе, а также Московской, Петроградской и Ярославской губерниях – от 32 до 40%[27].

По расходам на школу, содержание учеников и учителей Виленский учебный округ занимал одно из последних мест среди округов европейской части страны. Так, в среднем в 1910 г. на одну начальную школу в округе было выдано 620,7 руб. В то время как в Московском учебном округе – 1011,2 руб., на одного ученика соответственно – 10,8 руб. и 15,3.; на одного жителя – 43,2 коп. и 82,5 коп.

Во второй половине XIX – начале XX в. в Беларуси произошел довольно резкий скачок количества учебных заведений, прежде всего начальных школ. Если в 1856 г. в Виленском учебном округе было 830 начальных заведений с 22607 учащимися, то на 1 января 1911 г. – 10287 учебных заведений с 544663 учащимися. За 54 года количество учебных заведений возросло в 12,4 раза, а учащихся – в 24,1 раза[28].

Под давлением революционного движения и потребностей экономического развития страны царизм пошел на **расширение образования**. С 1900 г. до 1914 г. количество начальных и средних школ всех типов, включая частные, увеличилось в Виленском учебном округе с 6297 до 7593, а учащихся в них – с 248 тыс. до 490 тыс. Количество **школ церковного ведомства** (церковно-приходские и школ грамоты) уменьшилось с 5 тыс. в 1900 г. до 1,5 тыс. в 1914 г., а количество народных училищ увеличилось соответственно с 1075 до 4784. Важную роль в расширении начального образования играли **земские школы**, созданные после 1911 г. в Витебской, Могилевской и Минской губерниях. В 1912 г. городские училища переименованы в высшие начальные училища[29].

Увеличилась сеть **средних школ**: в 1914 г. в Беларуси было 88 средних учебных заведений, в том числе 33 государственные школы различных ведомств и 55 частных полных и неполных средних школ. Рост школьной сети ставил на первый план проблему подготовки учителей. В начале XX в. в Беларуси дополнительно открыто 5 **учительских семинарий**: Оршанская, Борисовская, Гомельская, Бобруйская женская, Рогачевская мужская; **учительские институты**: Витебский (1910), Могилевский (1913), Минский (1914), организовывались **учительские курсы**[30]. Созданные учительские институты имели трехклассный состав и продолжительность обучения в три года. В них принимали лиц мужского пола в возрасте от 16 до 25 лет православного вероисповедания с учительским стажем не менее двух лет.

В результате возросших потребностей **в профессионально-техническом образовании** открывались профессионально-технические училища, ремесленные отделения и классы, фельдшерско-акушерская школа (в Минске) и др. В Витебске в 1911 г. было открыто **отделение Московского археологического института** (действовало до 1922 г.).

Революция 1905–1907 гг. пробудила политическое сознание учителей и передовой школьной молодежи, втянула их в движение за перестройку образования на демократических основах. Прогрессивные педагоги Беларуси **Ф.А. Кудринский, Д.А. Степура, Е.Г. Романов, К.И. Тихомиров** и др. в своей образовательной деятельности и научных трудах разрабатывали пути и методы связи преподавания основ наук с задачами трудового обучения и эстетического воспитания, пропагандировали идеи воспитательного образования, развитие у детей познавательных интересов, подчеркивали роль личного примера учителя. Значительный вклад в развитие педагогического дела в Беларуси внесли **А. Цетка (А.С. Пашкевич)** и **Я. Колос (К.М. Мицкевич)**. А. Цетка создавала книжки для детей на белорусском языке («Лемантар», «Гасцінец для малых дзяцей», «Першае чытанне для дзетак беларусаў»), Я. Колос основал **нелегальные белорусские школы**, был одним из организаторов съезда учителей Минской губернии в 1906 г. (в Николаевщине), написал учебник «Другое чытанне для дзяцей беларусаў»). Одним из проявлений гражданско-педагогического движения в Беларуси стало создание «тайных школ», педагогических товариществ, которые издавали журналы «Белорусский учительский вестник» (Могилев), «Педагогическое дело» (Гродно), различные научно-педагогические сборники[31].

В 1913 г. наибольшее количество слушателей всех учебных заведений на 1 тыс. жителей приходилось на Могилевскую губернию – 67,8%; дальше шла Гродненская – 60,3%; Минская – 53,6%; Витебская – 48,4% и Виленская – 31,2%. По количеству средних общеобразовательных учебных заведений лидировала Минская губерния – 31, в то время как в Гродненской было 26, Могилевской – 22, Витебской – 6, Виленской – 5. По количеству учащихся в этих учреждениях выделялась также Минская губерния – (округлено) 9,5 тыс., опережая Гродненскую – 7,5 тыс., Могилевскую – 6,5 тыс., Виленскую – 3,5 тыс., Витебскую – 3 тыс. человек. Наибольшее количество низших учебных заведений насчитывалось в Гродненской губернии. Там их было в два раза больше, чем в Витебской. По количеству учащихся Могилевская губерния опережала Минскую, Витебскую и Виленскую (данных по Гродно нет). Сведения по общему количеству учебных заведений следующие: Могилевская губерния – 2763, Минская – 2731, Гродненская – 2528, Витебская – 1710, Виленская – 1086. По количеству учащихся в них на 1913 г. мы имеем следующую картину (округлено): Гродненская губерния – 199 тыс., Минская и Могилевская – по 159 тыс., Витебская – 92 тыс., Виленская – 63 тыс.[32]

Приведенные цифры свидетельствуют о том, что накануне Первой мировой войны среди белорусских губерний существовали довольно значительные отличия по уровню развития начального и среднего образования. С определенными оговорками можно сделать вывод о том, что начальное образование было больше всего развито в Могилевской, а среднее – в Минской губернии, грамотность населения была самой высокой в Гродненской губернии. По развитию сети учебных заведений всех типов впереди была Могилевская и Минская губернии. Им уступали Гродненская, и особенно значительно – Витебская и Виленская губернии в 5–6 раз. Неравномерность развития народного образования в Беларуси в начале XX века явилась как итогом

[27] Там же. – С. 12.
[28] Там же. – С. 13.
[29] Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 1. – С. 207.
[30] Снапкоўская С.В. Указ. соч. – С. 18.
[31] Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 1. – С. 207.
[32] Снапкоўская С.В. Указ. соч. – С. 23.

Репозиторий БГУ

предшествующего развития с середины XIX в., так и проявлением и укреплением новых тенденций, характерных для периода 1890–1917 гг.[33]

В годы **Первой мировой войны** учреждения народного образования Беларуси оказались в тяжелом положении. В связи с оккупацией немецкими войсками значительной части территории Беларуси много средних и специальных учебных заведений, высших начальных училищ, учительских семинарий было эвакуировано в Могилевскую и Витебскую губернии или вглубь России, где работали как вторая и третья смены местных школ. Минский учительский институт был эвакуирован в Ярославль. Начальные школы в зоне военных действий были закрыты или заняты под госпитали. Большинство начальных и средних школ на оккупированной немцами территории остановили свою работу. Но в это время открылись белорусская библиотека и типография, постепенно развивалась издательская деятельность, особенно по опубликованию учебников и школьной литературы. В 1916 г. было выдано 7 белорусских книг, в 1918 их количество возросло до 28.

Для подготовки учителей для белорусских школ немецкие оккупационные власти открыли в октябре 1916 г. белорусскую учительскую семинарию в Свислоче, что на Гроднинщине, где 15 ноября 1918 г. здесь получили подготовку 144 учителя белорусских школ. Сеть белорусских начальных школ на всей территории Обер Оста выросла с 8 в октябре 1916 г. до 50 в декабре 1917 г. и достигла 89 весной 1918 г. Преимущественно они размещались на территории Белостоцко-Гродненского округа. Здесь также действовали 13 белорусских гимназий и прогимназий[34].

Таким образом, за период XIX – нач. XX в. школьное образование и просвещение населения в Беларуси серьезно продвинулись вперед в своем количественном и качественном развитии. Согласно Всероссийской переписи населения 1897 г. процент грамотных в границах современной Беларуси с исключением детей дошкольного возраста составлял 36,4% мужчин и 15,2% женщин, а в целом грамотные составляли 25,7% населения тогдашней Беларуси за исключением детей до 10 лет[35].

§ 2. Два события конца XVI века стали определяющими для судьбы белорусов на следующие двести лет. Это **Люблинская уния 1569 г. и Брестская уния 1596 г.** Не будем детально анализировать причины, приведшие к государственному союзу ВКЛ с Польшей и православной и католической церквей. Известно, что литовско-белорусские магнаты и руководящие круги Польши имели разные подходы к унии. Если первые выступали за союз, который содействовал бы укреплению независимости и военной мощи ВКЛ, самобытности хозяйствования, то другие однозначно выступали против независимости и самобытности ВКЛ, полное подчинение Великого княжества Польше, установление на территории объединенного государства польских законов и порядков.

Таким образом, было создано новое единое государство – **Речь Посполитая**, в которой единый хозяин носил титул «Король польский и великий князь литовский». Главные принципы жизни нового государства были общими для двух ее частей, однако каждая из них все же сохраняла свою собственную армию, законы и некоторые из важнейших государственных должностей.

Уния 1569 года широко открыла ворота для **полонизации** (В. Ластовский) и польского влияния в различных сферах совместной и особенно культурной жизни. За 200 лет, прошедших после Кревской унии (1386 г.), ополячиванию подверглись, главным образом, представители высших сословий – магнаты, феодалы, зажиточная шляхта. Принимая польскую культуру, пишет **В. Ластовский**, они как культурная сила совершенно отрывались от своего народа. С Люблинской унии начинается ополячивание и части среднего сословия – средняя шляхта, мелкопоместные дворяне и т.п. Во втором–третьем поколении ополяченные белорусские князья и бояре совершенно забывали о своем белорусском народе, способствовали усилению значения поляков в своем краю, расширению полонизации своих людей (В. Ластовский). Важно подчеркнуть следующее: трудовой люд («посполитый») был оставлен один на один с активной наступательной политикой шляхетской (польской) и католической идеологии, которая стремилась стереть культурную и национальную самобытность белорусов (В. Игнатовский), закрепостить мысль, подчинить ее иезуитским канонам. В таких условиях у народа хватило сил, чтобы сохранить свой древний язык и обычаи, но их оказалось недостаточно, чтобы сохранить, защитить и расширить старую культуру (В. Ластовский). В этом и заключается сущность негативного влияния Люблинской унии на культурное и художественное развитие белорусов.

Может возникнуть вопрос: «Почему от одной до другой унии прошло почти 30 лет?». Причиной этому было **реформаторское движение**, которое активно охватило Польшу, Литву и Беларусь во второй половине XVI в. (высшие слои общества отдавали предпочтение кальвинизму, мещанство – лютеранству). Например, в Новогрудском воеводстве из 600 семей православной шляхты в старой вере оставались только 16. Реформаторское движение охватило королевскую семью, семьи известных магнатов – Радзивиллов, Воловичей, Ходкевичей и др.

Но так было недолго. И уже в последней четверти XVI в. реформаторское движение пошло на убыль. Все большее влияние на общественную жизнь оказывают иезуиты тайного ордена «Общество Иисуса». Вот что пишет об этом В. Игнатовский: «… иезуитский орден как организация есть типичная партия нашего времени. Она имела свою программу-максимум (божью славу на земле), свою программу-минимум (расширение католицизма и вместе с ним власти папы), имела практическую, а не идеалистическую мораль и этику, которая разрешала, даже предписывала, например, убийства, если этого требуют методы организации: цель оправдывает средства». Начав с 5 человек, приехавших в 1569 г. в Вильно, иезуиты уже через некоторое время имели свои коллегиумы в таких городах, как Полоцк, Смоленск, Несвиж, Мстислав, Витебск, Минск, Орша, Могилев и некоторых других.

Обновленное и усиленное иезуитами католичество начало вытеснять лютеранство, кальвинизм, **унитарство** и другие секты. Высшие слои белорусского общества, которые ранее были сторонниками реформаторского движения, активно переходили в католичество (например, сын Радзивилла Черного Николай, прозванный Сироткою, потратил 5 000 червонцев на то, чтобы уничтожить реформаторские книги Библии, которые издавал его отец, и сжечь их рукой палача). Таким образом, место реформации среди белорусских магнатов, шляхты и большей части мещан заняло католичество, которое активно поддерживало польское правительство. Не тронутым его влиянием оставался простой народ (кстати, он не принял и реформацию), который придерживался веры православной (она пришла к его разуму и чувствам по традиции от отцов и дедов). Не раз-

[33] Там же. – С. 24.
[34] Там же. – С. 24–25.
[35] Там же. – С. 25.

Репозиторий БГУ

рушая традиции, нужно было и его привести к католичеству. Таким путем, по мнению иезуитов, могла стать церковная уния.

Передовые люди (например, **Константин Острожский**) хорошо понимали реальные цели иезуитов: не объединение равного с равным, не укрепление веры государственной, национальной, а создание условий для перехода из православия в католичество и утверждение последнего как веры единой для всей Речи Посполитой.

В октябре 1596 года в Бресте состоялся собор двух церквей, который должен был провозгласить унию. Фактически же состоялись два собора – противников и сторонников унии. Представители соборов несколько раз призывали друг друга на свои заседания, но никто ни разу не откликнулся на эти призывы. Каждый из соборов вел дела отдельно и оставался при своем мнении об унии. В конце концов провозгласили анафему друг другу. Каждая сторона, пишет В. Игнатовский, стояла на своем, и переговоры не вели к соглашению. Дело закончилось тем, что представители двух соборов разъехались, отлучив предварительно друг друга от церкви. Подходы к унии у каждого из соборов остались теми же, которые были и до начала встречи в Бресте. И все же, несмотря на такой конец собора, польское правительство и папа римский начали считать унию реальным фактом и действовали в соответствии с целью возвеличивания веры католической. У православных начали отнимать церкви и монастыри (например, Софийскую соборную церковь в Киеве, Софийский собор в Полоцке и др.), передавать их униатам.

В. Игнатовский, например, считает, что Брестская уния имеет не столько церковное, сколько национально-политическое значение (по существу, это продолжение Люблинской унии, ее завершающий акт). Дело было не только в том, что православные покидали свою веру и становились католиками или униатами, главное в том, что они принимали политическое, культурное, даже социальное влияние Польши. Понемногу белорусская шляхта уходила от своего родного, белорусского, забывала о своих национальных корнях. Место национального самосознания занимала идеология шляхты. Так сливалась белорусская шляхта с польской, отрываясь от родной почвы, становясь чужой в родном краю, умирала для национального дела (В. Ластовский).

Что касается униатов, то и их положение не долго оставалось привилегированным. Сама по себе уния не была нужна ни иезуитам, ни Польше. Образование унии не имело целью объединение вер. Если в конце концов выявилось, что уния, как мост, не переводит под польско-католическое влияние широкие массы так быстро, как предполагалось, ее перестали считать необходимой. В итоге католики требовали даже ликвидации униатской иерархии и присоединения униатов к католицизму.

Таким образом, в Речи Посполитой устанавливается католицизм, который укрепляется постановлениями сеймов и тысячами судебных актов. Вот небольшая хронология, которая убедительно свидетельствует о тех процессах:

– в 1732 году после смерти Августа II на конфедерации было решено: «Костел католический не должен терпеть около себя других вер; людям других вероисповеданий – православным и протестантам – отнимается право быть избранными в депутаты на сеймы, трибуналы (суды) и во всякие отдельные комиссии, устанавливаемые для каких-либо дел. Права их приравниваются к правам евреев. Священники их не должны очевидно ходить по улицам со святыми дарами (сакраментами): крестины, свадьбы, похороны они имеют право отправлять только получив разрешение католического ксендза, и то за установленную плату. Похороны с хоругвями и народом людям других вер запрещаются, и они должны хоронить покойников ночью. В городах иноверцы должны присутствовать на католических процессиях; в селах не могут иметь колокола на церквях. Дети, которые родятся из смешанных браков, должны быть католиками, и даже православные пасынки отчима католика должны принимать католичество»;

– в 1747 году был принят королевский указ, запрещающий после смерти православных и униатских священников назначение новых в королевские усадьбы без разрешения короля;

– в 1764 году сейм принял постановление карать смертью тех, кто перейдет из католичества в другую веру;

– в 1766 году сейм утвердил в качестве закона предложение краковского епископа Солтыка объявлять врагом польского государства любого, кто выступит на сейме с речью в поддержку иноверцев.

А если вспомнить, что еще в **1697 г.** сейм выдал постановление о запрете белорусского языка («Pisarz powinien nie po rusku, a po polsku pisac»), то видно, что складывается целенаправленная государственная политика, которая привела к формированию нового этнического сообщества – «польского народа шляхетского», сообщества, которое объединялось не только едиными правами и привилегиями, политической идеологией, но и единой религией (католицизмом), и единым языком (польским).

Таким образом, Польша с точки зрения социальной принесла нам влияние панское, с точки зрения религии – католическое. Культурное и религиозное влияние, как пишет В. Игнатовский, охватило зажиточные социальные слои. Низшие социальные слои, сохраняющие свой язык и национальность, получили от Польши угнетение и неволю. Униженные и загнанные, поставленные в состояние «быдла» с «мужыцкай, халопскай мовай», они забыли, какой язык и национальность сохраняли. «В его темном разуме все перепуталось и слилось». Пан, католик и поляк – с одной стороны, мужик и «тутэйшы» – с другой, стали в его понимании синонимами. И до нашего времени живет этот исторический пережиток, когда наш крестьянин считает, что пан, католик и поляк – это слова, обозначающие одну и ту же категорию.

Охрану национально-культурной и православной чести белорусов берут на себя **братства**, которые достигли апогея в своем развитии в XVII в. Они покрыли территорию Беларуси довольно густой сетью своих организаций (Вильно, Могилев, Орша, Мстиславль, Слуцк, Минск, Полоцк, Витебск, Шклов, Кричев и т.д.). Главнейшим вопросом, который в XVII в. был всегда на повестке дня, был вопрос о защите православной веры и белорусской национальной культуры, о защите Беларуси как самостоятельного национально-культурного образования.

Братства возникали при церквях и объединяли ремесленников, торговцев, представителей духовенства, частично шляхту (в деревнях членами братств были крестьяне). Юридически члены братств считались равными. На братских сходах и за братским столом знаменитый князь или известный мастер или торговец не должны были иметь никаких привилегий по сравнению с другими членами братства. Понятно, что это равноправие было равноправием формальным и исчезало, как только отношения переходили в другие сферы жизни. Зажиточные члены братств считали делом чести опекунство (патронат) над церквями (например, князь Острожский был опекуном более чем 600 церквей), типографиями, школами, приютами («шпиталями»), публичными празднествами и т.д.

Первое и наиболее существенное направление деятельности братств – образование православного духовенства (В. Тяпинский, например, свидетельствует, что православные священники не получали никакого образования и даже не понимали славянского языка, на котором были написаны святые книги, которые использовались при церковных службах). Для этой цели нужно было создавать школы и печатать книги. Брат-

Репозиторий БГПУ

ства и отдельные члены братств основали на Беларуси много школ и типографий, которые противостояли католическо-польским школам и иезуитским типографиям. Братские типографии использовали преимущественно кириллические шрифты и печатали книги на понятном народным массам «русском» (белорусском, белорусско-украинском, церковнославянском) языке. Поэтому и влияние братских книг в конце XVI–XVII вв. было первостепенным (Им «лепей ніж евангеліі верят»). Деятельность братств содействовала, с одной стороны, формированию широкой политической оппозиции, в которой участвовала большая часть мещанства, крестьянства, определенные слои казачества, духовенства, православной шляхты. С другой стороны братства сыграли большую роль в развитии художественной культуры белорусов, и особенно таких ее областей, как литература, письменность, музыка (пение), иконопись, декоративно-прикладное искусство.

Особую роль в этом деле сыграл богатейший для того времени белорусский князь **Константин Острожский**. Он основал высшую духовную школу в г. Острог, создал при ней большое книгохранилище и хорошо оснащенную типографию. Кстати, преподавателей в свою школу К. Острожский приглашал из Греции, Германии, других стран. Не только К. Острожский, но и большинство деятелей белорусской художественной культуры конца XVI – первой половины XVII в. (Л. и С. Зизании, М. Смотрицкий, Л. Карпович, С. Соболь, И. Трусевич, А. Мужиловский и др.) были членами братств, вели активную работу по развитию культуры и просвещения белорусов. Не анализируя все направления деятельности братств, обратимся к тому из них, которое, на наш взгляд, активно содействовало развитию национальной культуры, формированию национального самосознания белорусов. Это **кириллическое книгопечатание**, которое в условиях Речи Посполитой продолжало традиции Ф. Скорины.

Наибольшего развития оно достигло в Виленской (особенно под руководством писателя-полемиста С. Зизания), Евьинской, Кутеинской, Могилевской типографиях. Братские издатели ориентировались на древнерусскую, древнебелорусскую (в более широком плане – на восточнославянскую) культуры. Однако они в определенной степени воспринимали также некоторые философские и мировоззренческие идеи античности, раннего христианства. Общей чертой кириллического книгопечатания у всех восточнославянских народов было то, что литургические тексты составляли относительно большую часть изданий (33,3%). Это объяснялось не только господствующим влиянием церковной идеологии в эпоху феодализма, но и определенными специфическими потребностями православной церкви в Беларуси, необходимостью упорядочить и нормализовать систему богослужения, противостоять униатскому и католическому влиянию и т.п.

Братства подготовили несколько важных грамматических и словарно-лексикографических изданий: «Грамматика словенска» **Л. Зизания** (1596), «Грамматики словенския…» **М. Смотрицкого** (1619), «Лексикон славенороссски» **Памвы Берынды** (1653), школьных учебников, букварей (с 1590 по 1654 г. было издано 16). Если рассмотреть общую жанровую структуру братского книгопечатания, ее можно обобщить следующим образом: литургика, статуты, догматическое богословие – 33 издания, Новый Завет и Евангелии – 7, произведения древних писателей, четьи-минеи – 11, беллетристика, полемическая литература, панегирики – 8, учебники – 12, издания, которые использовались в литургии и школьном деле – 16. С начала деятельности до 1654 г. братские издательства выпустили 17 книг на белорусском языке, несколько книг – с параллельным польским переводом, а также двуязычный «Лексикон словенороссский». Издания на белорусском языке и издания с фрагментами белорусского текста и разделами составляют около 53% от количества уцелевших братских изданий.

Необходимо особо подчеркнуть тот факт, что на развитие **братских типографий** значительное влияние оказала Заблудовская типография (1568–1570), которая была основана **Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем**. Здесь они напечатали кириллицей «Евангелие учительное», на страницах которого помещен первый печатный памятник древнерусской литературы «Слово на восшествие Кирилла Туровского». «Евангелие учительное» было популярным, несколько раз переиздавалось. В 1569–1570 гг. была напечатана «Псалтырь» с «Часословцем». В предисловиях к книгам указывалось, что издатели работали «врозумления ради простых людей преложити на простую мову», что свидетельствует о влиянии скорининских традиций. Книги при этом часто (более 60-ти) издавались уменьшенным форматом, приспособленным к нуждам купцов, которые часто находились в поездках, ремесленников и других социальных слоев. Миниатюрные книги братских издательства составляют около 95% всех сохранившихся изданий.

Вслед за Скориной братские издатели в своих книгах активно использовали гравюры, которые создавались под влиянием местных художественно-прикладных традиций и были связаны с наследством древнерусского и восточнославянского изобразительного искусства. В Евьинской типографии, например, впервые в истории белорусского книгопечатания была использована металлогравюра светского содержания, на которой изображен купол неба со знаками зодиака и некоторыми планетами.

Необходимо подчеркнуть и такое обстоятельство. Братские издатели активно возрождали авторитет книжнославянского (церковнославянского) языка, который в конце XVI века был объектом интенсивной полемики с идеологами воинствующего католицизма (такими, как П. Скарга), которые утверждали, что древнебелорусский язык не обладает достаточным набором выразительных средств, чтобы его можно было использовать в теологии, для развития духовной культуры, гуманитарных наук. Использование братскими книгоиздателями книжнославянского языка содействовало развитию культурных связей белорусов с другими восточнославянскими народами. Белорусские издания братских издательств с конца XVI века стали играть главную роль в нормализации белорусского письменного языка, выработке и закреплении его грамматического строя, орфографических и лексических особенностей.

До середины XVII века польская феодальная знать в государственной и политической сферах и католическая церковь в идеологической и духовной сферах укрепились настолько, что их влияние на все культурные, художественные, воспитательные процессы стало определяющим. Для развития национальных белорусской и украинской культур создавались неблагоприятные условия. Под давлением польско-католических властей снижается, а вскоре и совсем исчезает, активность православных братских объединений. Они исчерпали к этому времени свои общественно-политические и культурные возможности. Несмотря на непродолжительное время их деятельности, православные братства в условиях усиления католицизма, особенно после Брестской унии 1596 г., выполнили свою историческую миссию: активно противодействовали этому процессу, учили людей славянской и белорусской грамоте, сохраняли вековые традиции старославянской и старобелорусской культуры.

Исторические сведения говорят нам, что в XVII–XVIII вв. наряду с братскими типографиями существовали **частные и монастырские типографии**, которые также использовали кириллические шрифты. Наиболее известными из них являются типографии братьев Мамоничей в Вильно, Заблудовская (сейчас РП), Кутеинская (под Оршей), Супрасльская (сейчас РП), Слуцкая и Гродненская.

В начале XVII в. по инициативе отца **Иоиля (Трусевича)** при Оршанском Кутеинском Богоявленском монастыре создается типография, издания которой рассчитывались на братства и различные слои городского

населения. Вначале книгопечатанием занимался сын Могилевского бургомистра Спиридон Соболь. Издавались в Кутеине главным образом литургические, морально-поучительные, учебные издания, которые богато украшались декоративно-титульными листами, заставками, концовками, инициалами, а также иллюстрациями, гербами и т.п. В Кутеине были изданы «Букварь» (1631) и «Часослов» (1632) Соболя, «Лексикон» (1653) Берынды, «Букварь» (1653) и др. Всего было выпущено более 20 изданий. Типография перестала существовать в 1654 г., когда игумен Иоиль Трусевич по приглашению патриарха Никона переехал в Иверский монастырь под Новгородом и забрал с собой типографию и работников.

Более 80 изданий увидели свет в Любчанской типографии (Новогрудский район). Деятельность этой типографии привлекает внимание тем, что издания здесь печатались главным образом на польском и латинском языках и носили светский характер: античные и исторические произведения, практические пособия по медицине, ветеринарии, школьному делу, литературные произведения (такие, например, как «История иудейской войны» **И. Флавия** (1612), сборник пословиц **С. Рысинского** (1614), «Календарь ежегодных праздников и движения небесных тел» **С. Фурмана** (несколько изданий). В Любчанской типографии для иллюстрирования изданий впервые начала широко использоваться гравюра на меди.

В конце XVIII в. активно работают Гродненская, Слонимская, Полоцкая (продолжала свою работу до 1820 г.) и другие типографии. Каждая из них отличалась своими особыми характеристиками. Например, Гродненская (основатель князь А. Тызенгауз) известна тем, что именно здесь печаталось первое в Беларуси периодическое издание «Газета Гродзеньска» (выходила семь лет, с 1776 по 1783 г., один раз в неделю на двух страницах форматом 15х20 см); Могилевская издавала книги на 4 языках – русском, польском, латинском и французском. Кстати, основана белорусским писателем, ученым славистом и архиепископом Могилевским С.И. Богуш-Сестранцевичем; Полоцкая имела свое словолитейное производство, поэтому и выпустила книг больше других (более 500 изданий). Книги издавались преимущественно на польском и латинском языках, частично на русском, итальянском, немецком, французском. Были здесь учебники для учеников по истории Рима и всеобщей географии (1788), по грамматике латинского языка (1790, 1794), мастерству риторики, словари, произведения римских писателей Вергилия, Плиния, Горация. С конца XVIII в. издавался «Календарь полоцкий», в котором помещались материалы по краеведению (в том числе о Полоцке), сведения по гуманитарным и физико-математическим наукам, критико-библиографические обзоры, переводы и т.п.

Что касается видов и жанров **искусства**, которые развивались на Беларуси XVII–XVIII вв., то в данном случае разговор начнем с **литературы** исторической. Именно в это время появляется своеобразная историческая энциклопедия эпохи барокко на территории Беларуси **«Великая хроника»** («Летопіс, то есть Кройніка велікая з розных многіх кронікаров діалектом русскім напісана»), которую относят к XVII в. (большая часть ее текста еще не опубликована). С XVII в. известны также «Могилевская хроника», «Европейская летопись», «Хроника Быховца», «Патриаршая рукопись» и др. Огромный интерес вызывает «Могилевская хроника» – памятник городского летописания XVII–XIX вв. (последний белорусский летописный свод). «Хроника» написана на польском языке, а записи 1841–1856 гг. – на русском языке. Наибольшую научную и историко-литературную ценность имеет ее часть, созданная хроникерами **Трофимом Суртом и Юрием Трубницким.**

В хронике отражена социально-политическая, хозяйственно-экономическая и культурная жизнь г. Могилева эпохи позднего феодализма. В записях о событиях периода Северной войны 1700–1721 гг. колоритно представлены образы Петра I, Карла XII, Меньшикова, Мазепы, белорусского шляхтича Синицкого и др. Хроника включает ряд литературных произведений первой половины XVIII в. «Могилевская хроника» – ценное собрание оригинальных, нередко уникальных сведений по истории белорусских земель, один из источников познания жизни белорусского города эпохи барокко.

Нельзя не вспомнить и такой общегосударственный летописный свод, как **«Хроника Быховца»** (найдена в 1820 году в библиотеке помещика А. Быховца под Волковыском). Основными источниками оригинальной части «Хроники...», которая охватывает события преимущественно XV – начала XVI в., послужили различные исторические и семейные предания, воспоминания очевидцев, собственные наблюдения автора. Особенной живостью, литературным совершенством выделяются записи на исторические темы (поход Ольгерда на Москву, Грюнвальдская битва и др.). Отдельные страницы хроники имеют выраженную патриотическую направленность. Автор старается захватить читателя не только темой и содержанием, но и яркой, живой, занимательной манерой рассказа. «Хроника Быховца» – важный этап в становлении белорусской исторической прозы, своеобразный переходной мост от летописно-документального к литературно-хронографическому способу описания прошлого с широким использованием художественного вымысла. Язык «Хроники...» – образец старобелорусского литературного языка XVI в. Сюжеты, темы и образы «Хроники Быховца» использовали в своих произведениях А. Мицкевич, В. Короткевич и др.

Кроме хроникальной и историко-мемуарной литературы на Беларуси в XVII – XVIII вв. была распространена ***переводная и анонимная литература***. *Первая* представлена известным сборником новелл «Римские деяния», в состав которого были включены и такие произведения, как «История про Аполлона Тирского (светская повесть ближневосточного происхождения), «История про Варлаама и Иосафа» (греческая версия народных индийских преданий о Будде), «Житие Алексея, человека божьего» и др. По своему составу белорусские переводы относятся к наиболее ранним редакциям. В белорусских сборниках помещены поучительные истории-притчи и легенды: о неверной жене, человеческой неблагодарности, о справедливости и благородстве, о страшном суде и т.д.

Вторая – в XVII веке наиболее известными – «Голошением на смерть Левона Карповича» («Лямантам на смерть Лявона Карповича»), «Письмом к Обуховичу» («Листом да Абуховича»(1655) и «Словом Мелешки» («Прамовай Мялешки»); в XVIII в. – «Словом Русина» («Прамовай Русина»), «Воскресением Христовым» («Уваскрасеннем Хрыстовым») и «Песней белорусских солдат» («Песняй беларускіх жаўнераў») 1794 г.

«Голошение на смерть Левона Карповича» опубликовано в 1620 г. Виленской братской типографией и посвящено памяти известного белорусского церковно-религиозного деятеля и писателя-проповедника эпохи контрреформации Л. Карповича. Оплакивание смерти Карповича в произведении перерастает в прославление его как человека высоких моральных качеств, деятельного, мужественного борца за веру своих предков. По общей направленности поэма была очень злободневной, созвучной времени – периоду борьбы белорусского народа с феодально-католической реакцией. По своему характеру это произведение близко к полемической литературе того времени.

Что касается **«Слова Мелешки»,** то это юмористическо-пародийный и сатирический образец ораторской прозы, созданный в форме речи в сойме, приписанной смоленскому кастеляну Ивану Мелешке. Автор затрагивает злободневные проблемы общественной жизни Беларуси начала XVII века, в книге тонко пародируются нравы и обычаи белорусской шляхты, высмеивается ее трусость и бездеятельность, низкопоклонство перед

всем иностранным. Особенно осуждаются господствующие верхи, критикуется антинародная политика господствующего класса, общественные порядки Речи Посполитой. В том, что Беларусь попала под польский гнет, виноваты не столько короли, сколько их советники, которые поддались польскому влиянию и интересы Польши ставили выше интересов Беларуси. «Не так вінаваты кароль, як гэтыя родныя баламуты, што пры ім сядзяць ды круцяць. Многа тутака такіх есць, што хоць нашая костка, аднак сабачым мясам абрасла ды ваняе».

Со страниц «Слова Мелешки» встает образ человека светского мировоззрения, с земными интересами и заботами, наблюдательного, тонкого, по-народному мудрого, сторонника традиционного уклада жизни, моральной чистоты общества. Через легкий юмор он открывает немало горьких истин о своем времени и соотечественниках. «Слово Мелешки» – произведение значительного общественного звучания, направленное против иноземного засилья на белорусских землях, разрушения народных традиций, против ренегатства. Написано живым белорусским языком, насыщено народной фразеологией.

«Письмо Обуховичу» адресовано смоленскому воеводе П. Обуховичу, который в 1654 г. сдал Смоленск русским войскам. Автор этого произведения неизвестен (в известных списках автором называется Киприан Комуняка, но подлинность этого имени не установлена), однако по всему видно, что это горячий патриот своей родины, человек передовых общественно-политических взглядов. Он не только развенчивает бездарность воеводы в военном деле и осуждает его предательство, в лице Обуховича автор разоблачает крупную шляхту того времени, высмеивает ее нравы и поведение, остро критикует ее криводушность и продажность, беспомощность в деле обороны родины.

Произведение написано живым сочным белорусским языком, местами рифмовано, в тексте почти отсутствуют полонизмы, он пересыпан острыми словами и точными сравнениями, колоритными пословицами и поговорками; в нем широко используются средства народного юмора и сатиры. Вот только несколько выдержек из этого произведения.

«Ды не гневайся, Гаспадару, на мене, што я тытула воеводскага не даложыў. Бо, напісаўшы б Воеводаю Смаленскім, тобы я солгаў; напісаў бы безвоеводзкім, тобы Вашмосць, загневаў, хоць незашта. Бо мне бычыцца, калі Вашмосць Смаленск продалі, то і тытул оддалі.. Многа людзей звешчалі (аб тым), што і Вашмосці людзі грошы пабралі (ад Маскоўцаў). Лепей было, пане Філіпе, сядзець табе ў Ліпе. Уваляўся Вашмосць у вялікую славу, як сьвіньня ў гразь, горш таго калі хто пападае ў новым кажусе ў густое балота...».

«...А што мы бедные ў кажухах сем лет Смаленск дабывалі, то вы мудрэйшыя ў саболях за чатырнаццаць нядзель аддалі».

«...Мудрасць вяліка, кажуць людзі, як тая сьвіння: калі многа яе хто зажываець, той нічога не дбаець, – а калі чалавек надта кусіць і пастагнаць мусіць, і хвасту бывае непакой. Софія філёсофія судзіла сядзець высока, гаварыць глабока».

«... Толькі Вашмосць, каторым выкурылі нашых мужыкоў, як вераб'ёў з венікаў – без мало з мудрых ораціёў ня будзе многа раціёў, послом застаўшы многа праўды не гаворыце, толькі бярэце копы (даўней грошы лічылі на копы), дэпутатам копы комісарам копы, а тые копы пастрыгуць не аднаго ў хлопы...».

«... Меў бы і болей, што да Вашмосці пісаць, зленаваўся дужэ і стаць не магу. Ды не гневайся, Господару, а хто ж каго осьцерэжэць, калі не мілы свой даўны друг».

Публикации последнего времени знакомят нас с именем **Гальяша Пельгримовского**, человека, общественного деятеля, который еще в начале XVII в. (1603) создал интересное стихотворное произведение **«Беседа в Москве»** («Гутарка аднаго Паляка з Маскалем на маскоўскім замку ў годзе 1601»). «Беседа в Москве» через диалог представителя литовского посольства Ивана и московского боярина Игната в художественно-образной форме раскрывает систему взглядов и то, что мы сегодня называем ментальностью разных народов и людей.

Поэма Г. Пельгримовского (а написана она на белорусском и польском языках) охватывает очень существенные проблемы и аспекты политического, общественного и религиозного сознания представителей верхних слоев общества двух соседних государств. Здесь сопоставляются и противопоставляются два мира, две политические системы, два взгляда на наиболее существенные проблемы общественной жизни (например, языковую). В поэме одинаково свободно чувствуют себя оба языка (и белорусский, и польский). А на самом деле «Беседа в Москве» на конкретном примере показала, «как Великое княжество Литовское все более органично врастало в чужеродный политический и культурный государственный организм, постепенно и незаметно теряя понимание того, что мы сегодня называем национальной самобытностью».

Несколько художественных произведений известно из XVIII в. Это прежде всего **«Слово Русина»** – анонимное сатирическое произведение антирелигиозной направленности, написанное латиницей на белорусском разговорном языке. В основе произведения – рассказ о строении мира, который представляется автору в виде жерновов, в которых бог «перемалывает» людей. В «Слове…» критикуется действительность того времени, несправедливое распределение материальных благ, развенчиваются религиозные догмы, вера в божественную справедливость. В произведении используется барочная аллегория, чувствуется религиозное вольнодумство. Принадлежит, вероятно, тому же автору, что и «Второе слово Русина о рождении Христа». Последнее построено на канонах церковной проповеди. В его основе – традиционный религиозный сюжет (пастыри – овцы – волки), наполненный актуальным содержанием. Комический эффект достигается сочетанием «высокой» библейской темы и описанием событий и бытовых реалий разговорным языком. В произведении проявились просветительские идеи (антиклерикализм, религиозное вольнодумство) и парадоксальность, барочная цветистость стиля.

В конце XVIII столетия появляется анонимное произведение в стихотворной форме **«Песня белорусских солдат 1794 года».** Оно написано в образованной среде, с позиций польской шляхетской революционности с целью оказать воздействие на крестьянство. Первый в белорусской литературе непосредственный призыв к народным массам взять в руки оружие, «косы ды янчаркі», чтобы самим вместе решать судьбу отчизны, присоединиться к национально-освободительному восстанию 1794 года, возглавляемому Т. Костюшкой. В произведении отчетливо проявляются слабые стороны польской шляхетской революционности – надежда на социальное освобождение «сверху», на доброго, образованного господина, апелляция к Всевышнему. Оно стилизовано под народную песню и принадлежит по своей эстетической системе и языку уже к новой литературе.

Что касается авторской части литературного процесса XVII–XVIII вв., то здесь своими трудами выделяются братья Лаврентий и Стефаний Зизании, Ян Пашкевич, Мелетий Смотрицкий, Епифаний Славинецкий (предположительно уроженец Беларуси), Иосиф Руцкий, Афанасий Филиппович, Самуил Маскевич (первая половина XVII в.); Казимир Лыщинский, Богуслав Маскевич, Симеон Полоцкий, Андрей Белобоцкий (вторая половина XVII в.); Михаил Корицкий, Юзеф Катенбринг, Каэтан Марошевский, Михаил Тетерский, Иван Сокольский, Игнатий Хрептович (вторая пол. и конец XVIII в.). Отметим только, что их значение и вклад в развитие белорусской художественной культуры достаточно различны, как различны и сферы их творчества. Например, братья Л. и С. Зизании, М. Смотрицкий известны своей издательской деятельностью, распростра-

Репозиторий МГУ

нением книг, которые содействовали развитию письменности и вольнодумства белорусов, также полемическими в отношении к католической церкви произведениями; А. Филиппович – известный белорусский писатель-публицист; К. Лыщинский – мыслитель-атеист; И. Руцкий – писатель и церковный деятель, сторонник униатства на Беларуси; С. и Б. Маскевичи – писатели-мемуаристы; Я. Пашкевич, М. Корицкий, Ю. Катенбринг, К. Морошевский, М. Тетерский, И. Сокольский, И. Храптович и особенно С. Полоцкий известны как литераторы (поэты, драматурги). Они писали каждый на более близком для себя языке (Я. Пашкевич, М. Корицкий – на латинском, М. Тетерский – на польском, И. Сокольский и С. Полоцкий – на русском языке).

Лаврентий Зизаний был учителем, переводил с греческого языка и редактировал книги. В 1626 г. привез в Москву написанный по заданию патриарха Филарета «Катехизис», в котором на белорусском языке изложил сведения о природе и дал близкое к протестантскому объяснение церковных догматов (такие взгляды были объявлены ересью). В 1596 году в Вильно напечатал первый на Беларуси и Украине букварь «Наука ко чітаню і разуменню пісьма словенского з малюнкамі ў тэксце» и «Лексис…» (белорусский словарь на 1060 слов), который благодаря сведениям по истории, географии, естествознанию облегчал понимание старославянского языка, приближал его к живому языку народа. В этом же 1596 г. издал «Граматіку словенску свершеннаго іскусства осмі частій слова...», которая состояла из вопросов и ответов на церковнославянском и белорусском языках. Букварь и грамматика Л. Зизания оказали значительное влияние на развитие языковедческой науки славян и были известны в Польше, Чехии, Болгарии, Сербии.

Афанасий Филиппович (родом из-под Бреста) известен как белорусский писатель-публицист, общественный и церковный деятель. Жил и работал в ряде монастырей на Беларуси (в Кутейно и Друе) и Украине. В результате поездки в 1637–1638 г. в Москву к русскому царю появился его первый публицистический труд «История путешествия в Москву», в котором в своеобразной форме и с помощью поэтических приемов повествуется о тяжелом положении православного населения Речи Посполитой. А. Филиппович с демократических позиций критиковал политику Речи Посполитой, церковных иерархов, феодалов, выступал против унии, за союз с русским государством. Историческая ограниченность А. Филипповича в том, что он ошибочно видел спасение своего народа только через возрождение православной церкви и укрепление христианской веры.

В 1644–1647 годах, находясь в ссылке в Киево-Печерском монастыре, издал свой «Диариуш» («Дневник»), в котором собрал все свои публицистические произведения. Творчеству А. Филипповича свойственны эмоциональность, образность повествования, живость и простота изложения. «Диариуш» А. Филипповича – это памятник полемической литературы Беларуси, в котором нашли отражение некоторые грани героической борьбы белорусов и украинцев против феодально-католической агрессии. В нем также помещен напев гимноподобного канта – одна из наиболее ранних нотных записей белорусской музыки. В 1648 г. по обвинению в помощи казакам Б. Хмельницкого А. Филиппович был расстрелян.

Высокообразованным для своего времени (первая четверть XVII в.) был белорусский и украинский писатель-полемист, общественно-политический и церковный деятель **Мелетий Смотрицкий**. В начале своей творческой деятельности выступал против Брестской унии (кстати, писал свои произведения на старобелорусском языке, а также на украинском, латинском и польском). В «Антиграфе…» (1608) и «Тренасе» (1610, под псевдонимом Теофил Артолог) от имени матери-церкви, которая символизировала угнетенную родину, призывал народы Беларуси и Украины к объединению против католицизма, вел активную педагогическую деятельность в братских школах, результатом которой стал учебник по славянскому языкознанию «Грамматіки словенскія правильная сінтагма…» (издавался в 1618, 1619, дважды в 1648, в 1721 г. – в Москве). Книга стала образцом для сербской, хорватской, румынской и болгарской грамматик. С 1620 года Мелетий Смотрицкий – архиепископ Полоцкий, епископ Витебский и Мстиславский. В произведениях после 1628 года М. Смотрицкий, перешедший к этому времени на сторону униатов, отрекся от своих антиуниатских выступлений, выступал против православных писателей-полемистов.

Не анализируя всю многоплановую просветительскую деятельность **С. Будного (**а он известен как педагог, философ, поэт, публицист, основатель рационалистической критики христианства и т.д.), обратимся лишь к его «Катехизису» (полное название «Катехизис, то есть наука стародавная христианьская от светого писма, для простых людей языка русского, в пытаниях и отказах собрана»), издана в 1562 году в г. Несвиже. Отметим, что это была первая белорусская книга на белорусской земле. «Катехизис» написан в форме вопросов и ответов, что позволило автору не только в доступной форме изложить отдельные положения христианского вероучения (есть свидетельства, что почти через 200 лет эта книга в переводе на русский язык была подготовлена в России в качестве специфического школьного учебника), но и вместить серьезную критику богословских догм. С другой стороны, книга пронизана заботой о развитии белорусского языка, культуры, образования (например, в предисловии С. Будный обращается к молодым Радзивиллам, призывает с уважением относиться к белорусскому языку, развивать книгопечатание), поднимает проблемы гражданского становления личности, развития морали, образованности людей. И сам «Катехизис» является блестящим образцом использования понятного простым людям языка. Он здесь используется значительно шире, чем в изданиях Ф. Скорины. Академик А. Журавский, исследователь произведений С. Будного, выделяет значительное количество лексических белорусизмов, которые начинают закрепляться в литературе того времени. (Такие, например, как бачити, згинути, краина, личьба, мова, пытанне, справа и др.).

Произведения С. Будного содействовали развитию национального самосознания белорусов, активности их сопротивления полонизации и окатоличиванию, укреплению культурных связей между восточнославянскими народами, реализуя на деле надежду автора на то, что его труд оценят потомки.

В середине XVII в. широко известен мыслитель-атеист **К. Лыщинский.** Учился в иезуитских учебных заведениях, даже работал помощником ректора иезуитской коллегии в Бресте. Но потом отошел от иезуитов, работал в Брестском земском суде. В 1687 г. иезуитский агент выкрал у К. Лыщинского часть его рукописного трактата «О несуществовании бога», за который автор был арестован, признан атеистом и в 1689 г. по приговору сеймового суда был обезглавлен и сожжен на костре в Варшаве. В своем трактате К. Лыщинский утверждал, что природа развивается по собственным законам, без вмешательства любых сверхъестественных сил, а мир существует вечно. Лыщинский считал, что представление людей о боге – результат их фантазий и ошибок, а Новый Завет – выдумка двух обманщиков – Моисея и Христа. Он отрицал бессмертность души, Троицу, потусторонний мир, воскресение из мертвых и другие религиозные постулаты. Лыщинский – один из первых пропагандистов идеи утопического социализма на Беларуси (желал видеть мир без власти, города без начальников, народ – без хозяев).

Из персоналий XVII в., которые имеют отношение к белорусской художественной культуре, одним из наиболее известных является **Симеон Полоцкий** (Самуил Петровский-Ситнянович) – белорусский и русский поэт, драматург, просветитель, общественный деятель. Родился в 1629 г. в городе Полоцке в зажиточной ку-

печеской семье. После учебы в Киево-Могилянской коллегии (и, как предполагают некоторые исследователи, в Виленской иезуитской академии) в 1656 г. вернулся в Полоцк, где принял монашество и стал преподавателем в братской школе при Полоцком Богоявленском монастыре, создал там театр, писал для него пьесы, увлекался поэзией. В 1664 г. переехал в Москву, а с 1667 г. как талантливый и высокообразованный педагог был назначен наставником царских детей.

Наиболее ранние стихи носят религиозно-культовый, поучительный характер. Под влиянием европейского барокко С. Полоцкий постепенно отходит от чисто религиозной тематики и все больше внимания уделяет актуальным социально-философским и историческим проблемам. В пастералях и элегиях «Очерк человеческой жизни», «Восемь чудес света», «Семь свободных наук» и др. пробовал связать судьбу отдельного человека с общественным и историческим процессом.

Ориентация С. Полоцкого в целом демократическая, хоть он и не смог подняться до радикализма деятелей эпохи Реформации. Дальнейшее формирование эстетических взглядов С. Полоцкого связано с общим подъемом в середине XVII в. национально-освободительной борьбы на Беларуси и Украине. Он был одним из первых и наиболее последовательных сторонников политического объединения близкородственных восточнославянских народов. В своих произведениях на первый план выдвигает мотивы исторической судьбы белорусского народа, защиты его вековых традиций, идею объединения с братской Россией, поэтому и отдает С. Полоцкий предпочтение новым жанрово-стилевым формам, таким как декламации-поздравления («Стихи на счастливое возвращение милостивого царя из-под Риги»), что свидетельствует о живой связи поэта с традициями древнерусского витийства, речами К. Туровского, древними летописями и сказаниями.

В Москве С. Полоцкий составил монументальные сборники «Вертоград многоцветный» (1678) и «Рифмологион» (1679). Первый посвящен наиболее значительным общественно-политическим событиям и проблемам морально-философского и семейно-бытового характера. Второй включает патриотические произведения, написанные автором после 1654 г. Здесь, видимо, проявляется масштабность его поэтического мышления, приверженность моральным ценностям. Стихи С. Полоцкого одновременно и учат, и возвышают, и воспитывают, наставляют в добродетели.

Свою дидактическую (поучительную) задачу С. Полоцкий сформулировал в предисловии к «Вертограду многоцветному»: благородный и богатый найдет в сборнике «врачевство недугам своим»: скупости – милостыню, гордыне – покорность, сребролюбию – «благорасточение»; а худородный и бедный «врачевства своим недугам»: жалобам – терпение, злодейству – трудолюбие, зависти – безразличие к богатству мирскому.

«Вертоград многоцветный» дает нам пример просветительства в поэзии С. Полоцкого. Сборник вмещает 1246 стихов (около 30 000 стихотворных строк) и часто сравнивается с энциклопедическим справочником. В самом деле, сборник делится на тематические рубрики, размещенные в алфавитном порядке. Каждая рубрика объединяет цикл стихов. Сходство с энциклопедией не ограничивается алфавитным порядком тематических разделов книги. С. Полоцкий стремился создать настоящую поэтическую энциклопедию. Темы его стихов разнообразны: от самых общих (типа: труд, закон, мораль, честь, слава, любовь, смерть) до конкретных (описание зверей, птиц, рыб, деревьев, цветов, минералов, драгоценных камней и т.п.). В стихах С. Полоцкого нашли отражение исторические события и исторические личности. Д. Лихачев, обращая внимание на то, что содержание поэтических произведений С. Полоцкого в значительной степени «скрыто под дорогим окладом» формы, называл его поэзию орнаментальной, пестрой, занимательной. В такой степени эмоциональная сила поэзии не была открыта ни его учениками, ни его последователями.

Известен С. Полоцкий и как драматург («Комедия притча о блудном сыне» и «Про Навуходоносора-царя»). В основе его драматургических произведений известные евангельские притчи, но автор стремился их осовременить и приблизить к актуальным проблемам воспитания. История страданий и раскаяния блудного сына используется для утверждения идеи преемственности поколений, уважения к старшим, воспитания в духе покорности и послушания, гармонии общества вообще. Пьесы С. Полоцкого стали хорошей основой для дальнейшего развития жанра драматургии. А если учесть, что С. Полоцкий был родоначальником «деклама-ций» (публичного исполнения его проповедей, силлабических стихов и др.), то важно отметить, что именно он стоял у истоков русского национального театра (кстати, еще во время жизни в Полоцке выступления театра Полоцкой братской школы, руководимые С. Полоцким, получили у публики очень высокую оценку).

С проблематикой стихотворных и поэтических произведений непосредственно связаны и ритуальные речи-проповеди С. Полоцкого, собранные в сборниках «Обед духовный» и «Ужин духовный». Это раздумья автора над проблемами общественной жизни. По инициативе С. Полоцкого была открыта Верхняя типография в Кремле, где были изданы первые светские по содержанию книги «Букварь языка словенска» (1679), «Считание удобное, которым всякий человек, купующий дело, удобно изыскати может всякие вещи» (1682) и др. С. Полоцкий разработал проект первого в России высшего учебного заведения – Академии (в результате – это Славяно-греко-латинская академия, которая открылась в Москве в 1686 г., уже после смерти С. Полоцкого), она представлялась как дело «богоугодное» и «...усяму нашаму царствію карыснае».

С. Полоцкому принадлежат и первые на Беларуси трактаты по вопросам развития культуры и искусства («Прошение к царю об улучшении исконного писания», «Окружная царская грамота об исконном писании», «Слово к люботщателям исконного писания»). В них автор выступил против консервативных и архаических тенденций в творческой деятельности отдельных художников староверческой ориентации и призывал к новаторскому поиску, использованию передовых традиций и принципов. Все это возвышает С. Полоцкого до уровня замечательного писателя и просветителя Беларуси и Руси эпохи славянского барокко. Кстати, сам С. Полоцкий воспринимал себя поэтом белорусским, писал на родном языке: «писах в начале по языку тому иже свойственны моему дому».

Белорусский поэт и педагог **Михаил Корицкий** известен как автор поэмы «Птушыны сейм» («Птичий сейм», сатира на нравы местной шляхты и магнатов Речи Посполитой), сборника «Песни», ряда сатирических произведений («Сказка», «Ападосис», «Даметос и Дафнис»), а также стихотворных посланий писателям и общественным деятелям (Р. Потемкину, И. Красицкому, С. Зоричу). Писал на латинском языке, произведениям присущи живость и легкость языка, богатая фантазия.

Каэтан Марашевский и **Михаил Тетерский** (преподаватели риторики и поэтики Забельской доминиканской коллегии в дер. Волынцы на Верхнедвинщине) – авторы драматических произведений, активные организаторы и руководители школьного театра. Созданные ими произведения – «Комедия» и «Свобода в неволе» К. Марашевского, «Сапар», «Фемистокл», «Брак, поставленный кверху ногами штучками арлекина», «Комедия», «Аполлон – законодатель, или реформированный Парнас» М. Тетерского – написаны в соответствии с эстетикой классицизма (с позиций просветительства в них осуждается деспотизм, восславляется любовь к Родине). Однако в их канву нет-нет да и вплетаются местные мотивы. Например, в «Комедии» К. Ма-

Репозиторий БГУ

рашевского показана тяжелая жизнь крепостного крестьянина Демки, в созданной (переработанной) М. Тетерским для школьного театра пьесе Мольера «Лекарь поневоле» действуют два крестьянина-белоруса Федор и Апанас (самые оригинальные образы), сцены с которыми напоминают традиционные белорусские интермедии. Кстати, школьный театр Забельской гимназии в 80-е годы XVIII в. был довольно известным и пользовался успехом. В нем были поставлены не только спектакли, созданные по пьесам К. Марашевского и М. Тетерского, но и по произведениям других авторов. В драматических произведениях и театральных постановках главный акцент делался на изобличение моральных пороков феодального общества – жадности, интеллектуальной убогости, франкомании.

Говоря о развитии художественной культуры на Беларуси во второй половине XVIII в., нельзя не вспомнить **Иокима Игнация Хрептовича** – поэта, переводчика, публициста. Для нас он интересен не только многочисленными стихами на польском языке («Гимн красоте», «О любви», «Ответ Хрептовича Карпинскому» и др.), но главным образом тем, что в своей усадьбе Щорсы на Новогрудчине основал библиотеку, которая насчитывала более 10 тысяч экземпляров. Хрептович включил в нее собрания книг, которые приобрел у известного библиофила Ю. Залусского и римского кардинала И. Империале. В библиотеке было много книг по философии, истории Польши, Белоруссии, Литвы, произведения греческих и римских классиков, французская и итальянская классическая литература. В библиотеке хранились также копии рукописных документов (более 150 единиц). О значении библиотеки свидетельствует то, что ее книгами пользовались такие известные деятели науки и искусства, как И. Лелевель, Ф. Малевский, Е. и А. Снедецкие, А. Мицкевич, Я. Чечет. В 1913 г. часть библиотеки была передана Киевскому университету (4,5 тыс. томов), оставшиеся в Щорсах книги пропали бесследно во время Первой мировой войны.

Что касается **белорусского изобразительного искусства времен Речи Посполитой**, то значительных достижений в нем не зафиксировано (хотя и нельзя сказать, что в отдельных видах творчества, например, архитектуре, оно находилось в стороне от общеевропейского художественного процесса). Известны белорусская иконописная школа этого времени, Могилевская, Полесская и Витебская школы зодчества и несколько имен художников, архитекторов, самодеятельных мастеров.

Самобытная национальная живописная **школа иконописи XVII–XVIII вв.** сложилась, с одной стороны, на основе традиций византийского и древнерусского искусства и идей Возрождения, с другой стороны. Произведения отличаются верностью канону (следование нормативным правилам как образцу совершенства и критерию ценности), условностью и символизмом изобразительных средств языка. Но заметно и стремление художников использовать этнографические элементы, отражать окружающую действительность. Отличительная черта белорусских икон – узоры, богатая и разнообразная орнаментация, резной растительный орнамент фона, мажорность общего эмоционального настроения.

В XVII в. борьба белорусского народа против экспансии католицизма привела к усилению в иконописи народной основы и реалистических тенденций, что проявилось в острохарактерном, простонародном типаже, объемности изображения, конкретности в передаче деталей, постепенной замене традиционных кулис ландшафтным и архитектурным пейзажем, изображении отдельных персонажей в современной одежде. Эти особенности иконописи ярко отразились в иконах «Троица старозаветная», «Богоматерь умиление», с Брестчины (1644), «Рождество Богоматери» Петра Евсевича из Голынца Могилевского района, «Богоматерь Одигитрия неувядаемый цвет» из села Бастеновичи Мстиславского района, «Сошествие в ад» из Чечерска (1678) и др.

Иконопись XVIII в. была своеобразной формой борьбы за национальное самоопределение, что обусловило ее непосредственную связь с народными истоками, всестороннее проникновение народного мировоззрения и фольклорных мотивов в профессиональное искусство. Значительное влияние на белорусских авторов оказало искусство барокко (особенно чувствуется в таких иконах, как работы басценовичского мастера конца 20-х годов XVIII в. «Авраамий и Меркурий Смоленские» и «Поклонение волхвов», «Восшествие» Павла Клочковича с Брестчины и др.). Широкое развитие получило так называемое «наивное барокко» или народный примитив («Послание апостолов» с Брестчины, «Троица новозаветная» из Витебска и др.).

Много внимания уделялось оформлению работ: украшению лепным орнаментом, различными окладами, венцами, монограммами святых, исполненными в стиле барокко, декорированию фона тканью. Для иконописи XVIII в. характерно стремление постичь неповторность и самобытность человеческого характера, что сближает ее с светской портретной живописью того времени.

При сохранении основных общенациональных черт в белорусской иконописной школе художественным своеобразием выделялась иконопись Витебщины, Могилевщины (наиболее известна фамилия художника **Аф. Пигоревича**) и Брестчины (насыщенный цвет, подчеркнутый рисунок, коренастые фигуры персонажей, характерный полесский типаж. К таким, например, относятся иконы «Варвара-мученица» **Яна Василевича** из Кобрина, «Богоматерь Белыницкая», «Одигитрия римская» из Иванова). В конце XVIII – нач. XIX в. белорусская иконопись постепенно теряет свою самобытность и перестает существовать как самостоятельная школа.

Широкую известность в конце XVII в. получила **художественная школа гравюры** в Могилеве, развитие которой связано с деятельностью печатников и граверов Могилевского Богоявленского братства (с 1680 г. ее возглавлял известный белорусский печатник **Максим Ващенко**). Преимущественное развитие здесь получила книжная гравюра – древорит и медерит, – стилистически близкая к белорусским иконам и полихромной деревянной пластике того времени. Все произведения исполнены в стиле так называемого могилевского барокко (сочетание местных художественных традиций с чертами западноевропейского барокко и византийского искусства). В основе художественных принципов могилевской школы графики лежали натурные наблюдения и традиции народного искусства, что проявилось в народном характере типажей, изображении одежды, предметов быта, архитектурных деталей и т.п. Это делало произведения реалистическими, жизненно убедительными, придавало им светский характер, несмотря на церковно-каноническое содержание книг.

Среди работ школы выделяются медериты М. Ващенки к «Монархии Турецкой» – полностью светский цикл, выполненный с жизненной убедительностью, так же, как и помещенные в «Книге житий святых» пейзажи Могилева с очертаниями строений гражданского назначения. Кстати, это один из первых и немногих случаев отражения в книге религиозного содержания реалистического светского городского пейзажа.

Из **художников XVII в**. на Беларуси известен **Якуб** (выполнил боковой алтарь и 9 икон для костела бригиток в Гродно) и **Гилярий Хоецкий** (автор иконы «Святое семейство», которая сейчас хранится в Гродно). Ему же приписывают и портреты Веселовских (Кшиштофа Веселовского – администратора г. Гродно, его жены Александры-Марианны Собесской и приемной дочери Гризельды Сапеги), в которых художник соединил композиционную схему европейского парадного портрета (архитектурный декор, пышная драпировка) с чертами белорусской иконописи (статичность поз, плоскостность в трактовке фигур и одежды, обратная перспектива, цветовое решение). Отметим, что портреты Веселовских были найдены в 1966 г. в погребе Благо-

Репозиторий ВГУ

вещенского костела Гродненского монастыря бригиток. Сейчас хранятся в Государственном художественном музее Республики Беларусь.

С XVII в. известна уникальная школа **самодеятельных зодчих** из села Дойлиды Ивьевского района, которую составляли Адам, Валенты и Мартин Стасевичи, Петр и Адам Сузыновичи, Степан и Андрей Рудые, Степан Копайла, Юрка Тамкович. Все они участвовали в строительстве Ивьевских усадеб, в том числе усадьбы Огинских (несколько интересных строений, которые существовали на Ивьевщине в первой половине XVII–XIX вв.).

Что касается **архитектуры**, то в ее развитии в XVII–XVIII вв. можно выделить несколько направлений. *Во-первых,* это культовые сооружения (их количество значительно превышает все другие. В свою очередь, количество возведенных костелов значительно больше количества православных храмов); *во-вторых,* строительство замков как центров системы укреплений города; *в-третьих,* это памятники гражданской архитектуры (как отдельные здания, так и те, которые являлись формообразующими ансамблями в городах); *в-четвертых,* сельская застройка; *в-пятых,* развитие садово-паркового искусства и архитектурных форм. В развитии культовой архитектуры главное место отводится постройкам, призванным выполнять конкретные идеологические задачи: с одной стороны, костелов (продвижение на белорусские земли католической идеологии, решение задач полонизации белорусов) и, с другой стороны, церквей (противостояние католической экспансии, укрепление православной веры).

В XVII в. на белорусских землях было построено более 200 костелов, католических монастырей и соборов. Нужно особо подчеркнуть тот факт, что каждый из европейских католических орденов считал необходимым основать на Беларуси свой «культурный» центр. Например, в конце XVI в. строится Осташинский *Кальвинский* собор, в 1602 Берестовицкий костел (раннее барокко) и Глубокский костел и монастырь *кармелитов* (виленское барокко). В середине и второй половине XVII в. Брестский костел и коллегиум *иезуитов*, костел и монастырь *бернардинцев* (барокко), костел и монастырь *доминиканцев*, в 1678 г. – Вистицкий костел *цистерианцев* (высокое барокко) в Брестском районе, в 1618 г. – Гольшанский костел *францисканцев* (барокко) в Ошмянском районе, в 1653 г. – Михалишский костел *августинцев* (раннее барокко) в Островецком районе и др.

Таким же был и XVIII в.: один за одним возводились костелы бернардинцев в Будславе, Пинске, Ушачском районе, кармелитов в Белыничах и Мяделе, францисканцев в Ивенце и Свислочском районе, доминиканцев в Клецке, Новогрудке, Поставском и Оршанском районах, пиаров в Лиде, иезуитов в Поставском и Калинковичском районах и др.

Несколько слов о художественном **стиле барокко** (итальянское barocco – буквально замысловатый, удивительный; как считают, от португальского «perola barokka» – жемчужина удивительной формы). Это определяющий стиль в европейском искусстве конца XVI – середины XVIII столетия, возник на основе традиций позднего Возрождения. Искусство барокко характеризуется эмоциональным и интеллектуальным напряжением, сложностью изобразительных средств, стремлением к синтезу жанров. Ему свойственны драматизм, контрасты масштабов, ритмов, материалов и фактур, светотеневые и цветовые эффекты, криволинейность очертаний, стремление создать иллюзию безграничности пространства.

Для **белорусского искусства барокко** характерно взаимодействие западноевропейских влияний с византийскими и местными традициями, что придало ему определенную самобытность, которая характеризуется большей простотой и массивностью форм. Материальной базой для становления барокко явилась архитектура. В зависимости от нее развивались изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Начало эпохи барокко на Беларуси связано со строительством первого в Речи Посполитой памятника архитектуры барокко – костела иезуитов в Несвиже (1584–1593, архитектор Бернардони). Развитие национальной разновидности белорусского барокко в монументальной каменной архитектуре прошло три периода: *раннее барокко* (конец XVI – первая половина XVII в.), *высокое* (вторая половина XVII в. – 1730 г.) и *позднее барокко* (1730–1780 гг.). От художественных поисков в раннем барокко (новые объемно-пространственные композиции построек) через стабилизацию в высоком (постепенное развертывание архитектурного объекта перед зрителем) барокко в своем позднем виде получило в искусствоведении название «виленское барокко». Его архитектурные памятники отличаются пластичностью объемов, красотой силуэта, образованного устремленными вверх многоярусными сквозными ажурными башенками, фигурными аттиковыми фронтонами, которые придавали главному фасаду пространственную структуру (церковь в Березвечье под Глубоким, униатский Софийский собор в Полоцке). Важную роль в создании своеобразной школы виленского барокко сыграло творчество архитектора **И.К. Глаубица** (1700–1767). Среди его работ Мстиславский костел кармелитов, Могилевский архиерейский дворец, Могилевская Спасская церковь, Лидский фарный костел и др. В конце XVIII в. в каменное зодчество постепенно приходят принципы классицизма, что привело к созданию многочисленных памятников, сочетающих элементы двух стилей (напр., Успенский собор в Жировичах Слонимского района).

В **скульптуре** барочные формы непосредственно проявились при оформлении костелов (развитие скульптуры, лепка интерьера, рельефные образы святых. Например, в костеле францисканцев в Пинске скульптурный ансамбль включает около 100 фигур, множество архитектурных деталей, сочный растительный орнамент, позолоченный или посеребренный и т.д.).

Художественные принципы барокко ярко проявились во всех видах **декоративно-прикладного искусства**: ткачестве (слуцкие пояса, обои), изделиях из стекла (урецко-налибокское стекло), глазированной керамике (кафель), резьбе по дереву (белорусская резьба), ювелирном искусстве.

Витебская школа деревянного культового зодчества сложилась во второй половине XVII–XVIII вв. Ее специфические черты заключаются в активном использовании ярусных композиций, где каждый объем трактовался как самостоятельное архитектурное целое, подчиненное общей композиции здания. Развивались преимущественно асимметрические динамические композиции, которые состояли из главного объема, алтарной апсиды и колокольни (Введенская, Воскресенская, Преображенская церкви в Витебске). В конце XVII–XVIII в. стали возводиться крестово-центрические храмы из 4 или 5 срубов, с одним верхом, размещенным в центре, и колокольней на главном фасаде – Витебская Троицкая церковь на Песковатике (1761), Витебская Троицкая церковь Маркова монастыря (1746). В решении общей композиции и отдельных частей прослеживаются связи Витебской школы зодчества с русской и украинской (особенно гуцульской) архитектурой. К сожалению, памятники этой школы не сохранились, они известны только по обмерам, зарисовкам и фотографиям конца XIX – нач. XX в.

Что касается **Могилевской школы зодчества**, то она сформировалась в гражданском и культовом каменном строительстве Могилева в конце XVII в. и сочетала местные архитектурно-строительные традиции и элементы стиля барокко. Постройкам этой школы присуща развитая ритмическая композиция с контрастным выделением центрального элемента в виде высокой башни (Могилевская ратуша). В культовых постройках моги-

Репозиторий БГУ

левские мастера синтезировали элементы древнерусских 3-апсидных крестово-купольных храмов и западноевропейских 3-нефовых базилик (Богоявленская, Николаевская церкви). Основную художественную роль в интерьере играли различные иконостасы, алтари, киоты и другие элементы, решенные в традициях белорусской резьбы («флемская» – от немецкого Flamme – пламя: ажурное переплетение пышных ветвей растений с гроздьями и листьями, в которые вплетались фигуры птиц, животных, человека, их покрывали левкасом и золотили).

Если обратиться к более детальному анализу **православного культового зодчества времен Речи Посполитой**, то можно заметить, что при строительстве и украшении православных храмов архитекторы, строители, художники придерживались традиций старославянской архитектурной школы, с одной стороны, и традиций местных мастеров, с другой. При этом преимущество отдавалось местным мастерам с расчетом на их «эстетический вкус». Именно так построены Сбирожская церковь в Брестском районе (XVII в.), Вауличская – Дрогичинском, Беловинская Ильинская – в Ивацевичском, Вуйвичская Ильинская – в Пинском районе (XVIII в.) и др.

В архитектурном облике ряда православных храмов XVII и особенно XVIII вв. можно найти сочетание черт разных художественных стилей. Например, в Шумаковской Спасо-Преображенской церкви (Брестский район) сочетаются готика и ренессанс, в Ельской Троицкой церкви – барокко с элементами классицизма, в Латыгольской церкви (Вилейский район) – народная архитектура с барокко, в Рубельской Михайловской церкви (Столинский район) – восточнославянское зодчество с элементами барокко, в Слуцкой Николаевской церкви – народное зодчество с элементами стилей барокко и позднего классицизма. В Толочинской церкви базилиан сочетаются позднее барокко и ранний классицизм.

И все же в православном культовом зодчестве преобладают памятники, которые создавались в традициях местного народного строительства с использованием приемов русской, украинской, польской и литовской народной архитектуры (в отдельных случаях творчески интерпретировались художественные приемы стилей готики, Возрождения, барокко, рококо, классицизма). Выделяются **три основные композиционные схемы**: удлиненно-осевая, глубинно-пространственная, крестово-центрическая.

Здания удлиненно-осевой композиции имели 1–3 сруба (основу, притвор, алтарь), которые размещались на удлиненной оси, имели отдельные перекрытия над каждым срубом или объединялись общей пластичной по рисунку крышей (церковь в с. Здитов Жабинковского района). В некоторых церквях динамику композиции усиливала ярусная колокольная башня над притвором (Спасо-Преображенская церковь в Витебске).

Храмы глубинно-пространственной композиции развивались также по удлиненной оси, однако они имели вертикальные доминанты – шатровые или ярусные верха над отдельными объемами. Наиболее распространены храмы с одним верхом над центральным объемом, но были постройки и с двухъярусными, трехъярусными верхами (в них явно прослеживается влияние западноевропейских стилей).

Наконец, ***постройки крестово-центрической композиции*** образуют на плане равноконечный или растянутый по удлиненной оси крест (Николаевская церковь в с. Кожан-Городок Лунинецкого района). Для ряда зданий деревянного зодчества характерно определение общей высоты длиной строения (пропорция квадрата) или диагональю прямоугольника, в который вписан план храма.

Говоря о православном культовом деревянном зодчестве, необходимо вспомнить **Полесскую школу зодчества**, которая выделялась самобытными конструктивными и художественными приемами создания архитектурной формы. В деятельности школы выделяются два направления: *западнополесское* (между Брестом и Пинском) и *восточнополесское* (Припятское Полесье и Верхнее Поднепровье). Западнополесскому направлению характерно строительство храмов продолжено-осевой композиции, при котором:

– разные по размерам и форме срубы объединялись общей пластической дранковой крышей (Здитовская Никитовская церковь, Ваулитская церковь и др.);

– возводились церкви с невысокими пирамидальными верхами, часто срезанными в верхней части (Алтушская Спасо-Преображенская церковь);

– возводились храмы с башнями-колокольнями на главном фасаде (Альбинская Георгиевская церковь);

– возводились храмы крестовые, с преимуществом в композиции удлиненной оси (Черновчицкая церковь Параскевы Пятницы).

Для этого направления Полесской школы характерны связи с зодчеством Украины, Литвы, Польши.

Восточнополесское направление также имеет свои отличительные черты. Его мастера, *во-первых*, придерживались традиций возведения храмов глубинно-пространственной и крестово-купольной композиции с ярусными верхами (Синковичская Георгиевская церковь); *во-вторых,* они сочетали элементы стиля барокко и вместе с этим увеличивали количество заломов (Слуцкая Михайловская церковь); *в-третьих,* внедряли прием использования восьмериковых верхов (Старобелицкая Николаевская церковь).

Православное культовое зодчество (в этом мы глубоко убеждены) значительно обогатило белорусскую художественную культуру. *Во-первых,* оно более других использовало в своих постройках достижения национальных мастеров. *Во-вторых,* активно использовало опыт разных художественных школ и течений (от классицизма и раннего барокко до высокого барокко и современного славянского стиля). В этом смысле архитектура православной церкви давала людям более широкую возможность познакомиться с достижениями различных художественных культур. *В-третьих,* это все же была попытка сохранить свое национальное искусство архитектуры в условиях, когда все белорусское отрицалось, лишалось права на существование. *В-четвертых,* это была школа формирования национальных творческих кадров, которые стремились в доступной для них форме сохранять и пропагандировать славянское самосознание и менталитет.

Второе направление в развитии **архитектуры в XVII–XVIII вв.** связано с возведением зданий, которые являлись центрами общественной жизни, обороны, торговли, выступали как градоформирующие доминанты. Среди таких построек – Бобруйский замок, Клецкая колокольня, Гайтюнишский дом-крепость в Вороновском районе, Могилевский архиепископский дворец (резиденция Екатерины I), Могилевский архиерейский дворец (резиденция митрополита Георгия Конисского), Шкловская ратуша и др. Третье направление связано с возведением зданий, как правило, в более развитых центрах, а также в зависимости от интересов владельцев.

Что касается **города**, то его структура, как и раньше, подчинялась задачам обороны. Правда, планировка городов (Полоцк, Могилев, Пинск) становится более упорядоченной. Основные улицы были продолжением дорог, подходивших к городу с разных сторон. В начале таких улиц в городской стене ставились ворота. Кроме городских были еще замковые, усадебные, дворцовые, монастырские и др. ворота, которые часто являлись самостоятельными сооружениями или частью архитектурного комплекса (Слуцкие ворота, Несвижские замковые ворота и др.). В композиции городов преобладали торговые и ратушные площади, где располагались административные, торговые и культовые здания. Их высота, разнообразие, монументальность в сочетании со значительными размерами площадей составляли проекты планировки, в которых основное внимание уделялось планировке главной, обычно прямоугольной в плане площади. Многие белорусские города

Репозиторий БГУКИ

(Полоцк, Борисов, Пинск, Орша, Витебск, Бобруйск, Брест, Чаусы, Чериков, Давид-Городок) в это время планировались по точной схеме в соответствии с градостроительными принципами русского классицизма. Города планировочно разбивались на районы и кварталы с обязательными правилами застройки (в центре каменные, на окраинах деревянные дома), композиционными осями были главные улицы. Центральные площади создавались на пересечениях главных магистралей. Но наиболее значительные коррективы в развитие городов внесет время, вначале в XIX, а потом в XX веке.

Четвертое направление связано с селом, где шло государственное упорядочение поселений. Начиная с 1557 года, когда по стандарту «Устава на наделы» села переносили в среднее поле, усадьбы размещались вдоль улицы, обычно одной. Дома ставили на одной, хозяйственные постройки на другой стороне улицы. С XVIII в. дома начали ставить с двух сторон улицы; с XIX – наряду с одноуличными появились села в 2–4 улицы, которые шли параллельно, перекрещивались или расходились радиально от центра. Основными типами усадеб были *венковые* (избы и хозяйственные постройки образовывали закрытый двор) и *погонные* (все постройки размещались в один ряд). Белорусскому селу характерна малодворность, особенно на севере Беларуси. К началу XX в. села насчитывали в Витебской губернии 15–40, Минской – 70–100, Гомельской – 80–150 дворов.

Селу был свойственен устойчивый уклад жизни, обычаев, традиций, тесная взаимосвязь трудовых занятий, общественного и семейного быта, устно-поэтического творчества, декоративно-прикладного искусства. Село по сути было единственным хранителем традиционной художественной культуры: из поколения в поколение передавались традиционные жанры искусства слова – сказки, предания, песни, а также порядок оформления обрядов, практика народной медицины – весь жизненный опыт и мудрость народа.

Богатство и универсальность **народной культуры**, которая была преимущественно сельской, сыграли огромную роль в истории белорусской национальной культуры XVII–XIX вв., когда вначале в Речи Посполитой, а потом в царской России белорусский язык был запрещен в официальном употреблении. Именно народная культура в это время сохраняла этническое своеобразие, духовный потенциал будущего национального Возрождения.

Наконец, XVII в. и особенно вторая половина XVIII в. – *это было время, когда на территории Беларуси стало активно развиваться* ***садово-парковое искусство*** – искусство формирования парков, садов и других озелененных участков гармоничным сочетанием природных и архитектурных элементов (рельеф, водоемы, деревья, кусты, цветы, различные постройки, скульптуры). Использовались два основных принципа – регулярный и пейзажный. Для садов и парков регулярного типа характерна строгая геометрическая планировка, подчинение главной композиционной оси, рядная посадка деревьев, широкие партеры с газонами или цветочным орнаментом, бассейны, каналы, фонтаны. Центральное место в комплексе таких садов и парков занимал дворец. Выразительные пространственные акценты и ориентиры вносили многочисленные скульптуры, обелиски, малые архитектурные формы. Наиболее впечатляющими были Бочейковский парк (Бешенковичский район), Мирский парк (Кореличский район), Любчанский парк (Новогрудский район), Норицкий парк (Поставский район), Ахремовичский парк «Бельмонты» (Браславский район), Щорсовский парк в Новогрудском районе, где находится так называемый «дуб А. Мицкевича», под которым, согласно легенде, поэт писал свою поэму «Гражина».

Среди персоналий **художников XVIII в.** выделяются белорусские и польские художники – отец и сын ***Гесские*** (Ксаверий Доменик и Юзеф Ксаверий), ***Ян Рустем, Франтишек Смуглевич, Сымон Чехович. Гесские*** жили и работали у князей Радзивиллов в Несвиже. Отец, Ксаверий Доминик, писал фрески, создал ряд портретов Радзивиллов, занимался изготовлением гобеленов, которые ткались на княжеских мануфактурах в Кореличах, Несвиже, Мире. Известна его картина «Тайная вечеря», которую художник написал для главного алтаря Несвижского костела иезуитов. Сын Юзеф создал портреты Михаила, Урсулы, Анны Радзивиллов, польского короля Станислава Августа, оформлял интерьеры Несвижского замка и доминиканского костела. Есть сведения, что он обучал крепостных художников.

Типичным представителем классицизма является живописец, график, педагог ***Франтишек Смуглевич*** (1745–1807). Известен тем, что создал ряд станковых полотен и монументальных картин в храмах Минска, Гродно, Полоцка, Речицы и других городов. Писал портреты, исторические и батальные полотна, создал аллегорические и мифологические композиции. Сделал около 150 рисунков для оформления книг. Среди его учеников – художники ***И. Олешкевич и И. Пешка.***

О ***Сымоне Чеховиче*** известно, что рисовать он учился в Риме, писал портреты, иконы, занимался настенной живописью. Около 1770 г. создал 44 картины для коллегиума иезуитов в Полоцке.

С художественной жизнью Беларуси и Литвы конца XVIII в. связана деятельность такого известного художника-портретиста, как ***Ян Рустем.*** В его произведениях заметно влияние романтизма, классицизма, сентиментализма. С другой стороны, творческой манере Я. Рустема присуща устойчивость композиционных приемов, точность рисунка, сдержанность цветовой гаммы. Картины Я. Рустема хранятся в музеях Литвы, Польши, Германии.

Среди **архитекторов XVIII в.,** чье творчество связано с Беларусью, известны ***Левон Лутницкий*** (придворный архитектор Радзивиллов), ***Ф. Санковский*** (витебский губернский архитектор), ***Кароль Шильдгауз*** (губернский архитектор в Вильно).

История сохранила для нас сведения и о таких мастерах белорусской художественной культуры XVII–XVIII вв., как резчик ***Алексей Корела***, (работал в Оружейной палате Московского кремля, изготовлял кресла, шкатулки, шкафы для царских покоев), чеканщик и резчик ***Федор Прокопьев*** из Полоцка (с 1662 г. «жалованный» мастер Серебряной палаты Московского кремля. Среди созданных им произведений – чеканная серебряная посуда для царевичей Ивана и Петра Алексеевичей (1676), футляры для печатей царских грамот, чеканные оклады и др.), гравер *Паисий* (работал вначале в Кутеинской типографии под Оршей, а после 1676 г. – на Печатном дворе в Москве), чеканщик и мастер художественного чернения ***Максим Семенов*** из Копыси (работал в Серебряной палате Московского кремля), гравер ***Александр Тарасевич*** из Глузска (в своих гравюрах показал быт крестьян и окружающую природу Глузска, создал портрет Польского короля Яна III Собеского, портреты других вельмож).

В XVIII в. традиции белорусских мастеров продолжают гравер ***Гершка Лейбович*** (работал в Несвижской типографии, где выполнил несколько интересных работ для семьи Радзивиллов, а также карту литовской провинции бернардинцев, мастер-золотник *Пархом* (жил и работал в Давид-Городке, в 1752 г. вместе с золотником ***Никитой*** выполнил оклад иконы «Божья матерь Одигитрия». До наших дней сохранились три иконных оклада, выполненных Пархомом), золотник ***Петр Слижик*** (работал в технике чеканки. Его оклады икон можно увидеть в Дисненской церкви и Иосифовском соборе в Могилеве), мастер художественного литья ***Кристоф Чеховский*** (жил в Жлобине, работал на местном литейном заводе, на котором отливались пушки, украшенные оригинальными узорами, изображениями гербов).

Репозиторий БГУ

XVII–XVIII вв. дают нам фамилии людей, занятых в других видах и жанрах **искусства** (скрипачи, танцовщики, хормейстеры, балетмейстеры, актрисы). В первую очередь – это певчий Иван Кокля, который по указу царя Алексея Михайловича был приглашен с семьей в Москву, скрипачи Ян Центилович (капельмейстер) и Матей Карелич (первая скрипка придворной капеллы Радзивиллов, семья гродненских музыкантов Ситанских (отец, два брата, жена и дочь), которые составляли ядро Гродненской капеллы Тизенгауза, и др. Отец Леон Ситанский известен как скрипач, дирижер, педагог. Сам выступал с концертами в Италии, а Гродненская капелла под его руководством считалась одной из лучших в Европе. Его брат Бартоломей известен как клавикордист, преподаватель игры на клавикорде, фаготе, скрипке. Третий брат, Семен, играл на гобое и скрипке, выступал не только у Тизенгауза, но и в капелле Радзивиллов. Еще одна личность из этой семьи – танцовщица Дорота Ситанская часто выступала со своей дочерью Малгожатой, которая больше известна как певица, обладавшая достаточно высоким мастерством. Свидетельство этому – выступления в конце 80-х годов на сценах варшавских театров, вначале в «театре народовом», а потом в королевском театре в Лазенках.

Нельзя не вспомнить и еще две фамилии: **Павла Петуха** – хормейстера и педагога (работал вначале у Могилевского епископа Г. Конисского и в Шкловском театре С. Зорича) и **Марианны Чеклинской** из капеллы Тизенгауза, которая выступала на сценах королевских театров в Варшаве. Как видим, ведущие художественные силы того времени концентрировались или в Москве, или у известных магнатов – Радзивиллов, Тышкевичей, Сапегов, Огинских и др. Что касается Москвы, то в этом плане особый интерес может вызвать книга Л. Абецедарского «Белорусы в Москве», которая рекомендуется для самостоятельной проработки.

Несколько слов о таком интересном явлении художественной культуры XVII–XVIII вв., как **крепостные художественные коллективы польских магнатов**. Наиболее известным из них является **Несвижская капелла Радзивиллов**, которая существовала с 1724 по 1804 год и при которой была открыта музыкальная школа. И капелла, и школа удовлетворяли, главным образом, потребности резиденции: играли на балах, праздниках, военных парадах, во время костельных служб, а с середины XVII в. – театральных показов. Несвижская капелла вначале носила камерный характер, состояла из нескольких зарубежных музыкантов (итальянцев, немцев, чехов). Позже состав капеллы расширился, в ней преобладали поляки, белорусы, литовцы. В 1751 г. при капелле была открыта музыкальная школа. В ученики брали крестьян из Несвижа и окрестных сел. Вокалу и игре на музыкальных инструментах обучали лучшие музыканты и певцы капеллы. Есть предположение, что в Несвижской музыкальной школе получили начальное музыкальное образование известные белорусские крепостные скрипачи Я. Ценцилович и Матей из Карелич.

Несвижская балетная школа была образована в 1758 году при театре Радзивиллов. Кстати, этот театр существовал 50 лет. Вначале как любительский, а позже как профессиональный. В театре был свой оригинальный репертуар (произведения самой Ф. Радзивилл: такие комедии, как «Скромная любовь», «Игра фортуны», «Золото в огне» и др., а также пьесы Мольера, Вольтера, балетные спектакли Пучини, оперы Голанда, Глюка и др.). Спектакли проходили в специальном здании – комедиенгаузе, который был построен на берегу искусственного озера. Комедиенгауз – это большой партерный зал в виде амфитеатра, над которым размещались ложи. С двух сторон сцены были хоры для капеллы. Театральный зал освещали 53 металлических фонаря. Спектакли ставились на польском, итальянском, немецком, французском языках.

Отметим, что пополнение танцоров шло из балетной, а певцов и музыкантов – из капеллы и музыкальной школы Радзивиллов. Артисты готовились, главным образом, из числа детей крепостных крестьян (руководители школы Л. Дюпре, Я. Оливье, Г. Петынецкий). В «Диариуше» 1759 г., например, записано: «Впервые мальчики и девочки исполняли «Балет с Арлекином», хорошо у них получалось». Кстати, благодаря Радзивиллам на Беларуси появился еще один театральный центр – в Слуцке, где во второй половине XVIII в. были созданы театр, музыкальная и балетная школы, Слуцкая капелла. После смерти Г.Ф. Радзивилла, на деньги которого в основном и содержался этот театр, многие актеры были переведены в художественные коллективы Радзивиллов в Несвиже.

Во второй половине XVIII в. художественная жизнь кипела и таком белорусском городе, как **Слоним**. Инициатором развития искусств здесь был Великий гетман Литовский **Михал Огинский**. Традиционно для того времени здесь были театр, капелла, балетная и музыкальная школы. Слонимский балет, например, конкурировал с королевским балетом в Варшаве, а репертуар театра насчитывал более 800 произведений: 60 опер, 18 балетов, 253 симфонии, 460 других различных музыкальных произведений. Упадок театральной жизни в Слониме начинается с 1801 года после смерти М. Огинского.

Конец XVIII в. – это развитие **частных театров в Ружанах у Сапегов и в Свислочи у Тышкевича**. Ружанский театр насчитывал 60 артистов и танцоров и 40 музыкантов «при бубнах и трубах». Театральные представления в Свислочи проходили в сопровождении крепостной капеллы (руководителем был итальянский дирижер К. Чиприано) в специально построенном здании с театральным и балетным залами. От 10 до 20 лет существовали театр, капелла и **театральная школа в Гродно**, основателем которых был подскарбий надворный литовец **А. Тизенгауз**. Основную роль здесь играл театр, спектакли которого сопровождались выступлениями капеллы, а театральная школа готовила артистов как для театра, так и для капеллы. Кстати, в театральной школе обучались дети крепостных крестьян и мещан по значительной для того времени программе (были 3 класса – игры на музыкальных инструментах, танцев, пения; изучались также нотная грамота и некоторые общеобразовательные предметы). Руководителем школы был известный белорусский скрипач и капельмейстер второй половины XVIII века Л. Ситанский.

Что касается капеллы, то это был наибольший и наилучший по профессиональному уровню коллектив на территории былого Княжества Литовского. В капелле играли и зарубежные, и местные музыканты. Если в капелле, даже во времена ее наивысшей славы, было около 40 человек, то в театре Тизенгауза в 1780 году было более 70 исполнителей. Это был постоянный коллектив со значительным оперным и балетным репертуаром из произведений немецких, французских и итальянских авторов. После отставки Тизенгауза со всех должностей (1780) капелла, школа и театр в Гродно перестали существовать.

В последнее двадцатилетие XVIII в. славился своими художественными достижениями **Шкловский театр генерал-майора С.И. Зорича**, а также его картинная галерея, открытая при созданном им в Шклове учебном заведении полувоенного характера. Для галереи были собраны оригиналы и лучшие копии произведений знаменитых художников Италии, Голландии, Германии. Здесь можно было встретить полотна Теньера, Рубенса, Веронезе, Дольчи, собрания гравюр, картин, статуй.

Что касается театра, то его труппа состояла из крепостных певцов, танцоров, драматических актеров и музыкантов-инструменталистов. Высоким профессиональным мастерством отличались артисты балета, обученные в открытой при театре балетной школе. Довольно часто в балетных спектаклях были заняты учащиеся кадетского корпуса С.И. Зорича. Об уровне балетной школы свидетельствует тот факт, что лучшие солис-

Репозиторий ГГУ

ты в 1800 году были переданы в балетную труппу Петербургских императорских театров. Среди музыкантов выделялись оркестр рогов, «домашняя музыка» и «музыка Шкловского корпуса», в составе которых были не только иностранные, но и местные исполнители из крепостных и мещан. Свою деятельность Шкловские художественные коллективы С.И. Зорича прекратили в 1800 г.

Приблизительно в это же время перестал существовать и **театр графа Э.В. Чернышева в Чечерске**. Театр отличался тем, что, во-первых, в спектаклях рядом с крепостными актерами выступали любители-дворяне и, во-вторых, он имел специальное театральное помещение для гастрольных спектаклей в Могилеве.

Завершая анализ среза **художественной культуры белорусов в Речи Посполитой**, можно сделать следующие **выводы:**

1. На территории Беларуси развиваются виды и жанры искусства, которые свидетельствуют о высоком художественном и творческом потенциале белорусского народа.

2. Однако этот процесс сдерживается, тормозится социально-духовной атмосферой (польско-католическое давление, запрет белорусского языка, постоянные войны и т.п.) того времени.

3. Поэтому высокая художественная культура доступна главным образом незначительной части общества – наиболее богатым и влиятельным людям.

4. Идет процесс обогащения белорусской художественной школы главным образом достижениями западноевропейского искусства, что в условиях национально-религиозного засилья сдерживает формирование белорусской национальной художественной культуры.

5. Главным хранителем самобытного художественного творчества и этнокультурного развития выступает белорусский народ, в среде которого аккумулируются достижения видов и жанров народной культуры, в том числе таких, как устное народное творчество, декоративно-прикладное искусство, народные ремесла и промыслы.

В связи с последним выводом несколько пояснений. В XVII–XVIII вв. получают дальнейшее развитие практически **все виды народного художественного творчества**. Их отличительной чертой становится актуальность содержания, широкая жанровость и этноопределяющие признаки. Например, для народного поэтического творчества характерны, *во-первых*, пронизанность произведений (песен, сказок, легенд, анекдотов, шуток) мотивами антифеодальной и национально-освободительной борьбы (большое количество произведений создавалось на основе народных выступлений против угнетателей, например: «Дума о Наливайке», «Сказ о казаке Голоте» и др.); *во-вторых,* внимание к историческим жанрам и их возрождение (казацкие песни, такие как «Из-под Слуцка, из-под Клецка», «бунтарская поэзия»); *в-третьих,* проникнутость произведений идеей единения славянских народов в борьбе с общим врагом – феодалами Речи Посполитой; *в-четвертых,* ярко выраженная направленность на объединение с Россией, как в казацкой песне «Туман, туман на долине». Несмотря на все старания турок и поляков подкупить казака и заманить его на свою сторону, он твердо убежден: «Мы с Русином будем жить»; *в-пятых,* усиление сатирической направленности (безжалостное высмеивание врагов трудового народа – господ, царя, попов, ксендзов, богатеев и др.). Наконец, необходимо отметить и такое явление, характерное для XVII–XVIII вв., как мужская социальная лирика и эпос (чумацкие песни, бурлацкие песни, казацкие песни о военных событиях и вожаках крестьянских восстаний), которые удивляют своей энергией и размахом.

Имея много общего в жанрах, сюжетах, поэтике с фольклором других славянских народов, **белорусский фольклор выработал и много отличий**. В белорусском фольклоре не сохранились былины, и историческая, героическая тема отражены преимущественно в преданиях (устный рассказ, в котором элементами меньшей или большей фактической реальности объяснялись явления окружающей жизни, рассказывалось о значительных исторических событиях родного края, о народных героях), волшебных сказках о народных богатырях. Весь сказочный эпос белорусов считается одним из наиболее богатых и наиболее ярких среди славян.

Драматургия представлена немногочисленными произведениями (белорусские школьные драмы XVII века вообще не сохранились). Из XVIII века до нас дошла драма профессора Смоленской коллегии им. Базилевича «Декларатио» (1752–1753), написанная в типичном стиле школьных драм-моралите. Встречались и интермедии. Но на Белой Руси они повсеместно сочинялись и исполнялись униатами и иезуитами (это уже определяет их целенаправленность). Те же из произведений, которые слагались на пограничной языковой основе, были ближе к жизни, каждый из героев говорил на родном языке. Есть предположение, что многие белорусско-украинские интермедии были написаны студентами-белорусами Киевской академии, которые хорошо знали язык и традиции своего народа.

Авторам, которые использовали в своих произведениях белорусский язык (писал в 1911 г. В. Перетц), принадлежит историческая заслуга в сохранении образцов белорусской разговорной речи в «темный» период ее существования. Особый интерес в языковом отношении представляют «Комедия» К. Марашевского и пьеса «Лекарь поневоле» М. Тетерского (1787). Вот, например, монолог крестьянина из «Комедии» К. Марашевского: «Ох, як нешчаслівае жыцце мае! Хаджу я хаджу цераз цалюсенькі дзень, аж ногі анямелі, рук не чуваць ад працы і тапара, аж горш ешчо ад цапа малачу ад самых курэй, аж мало што не да поўдня, як бы сам адзін: праўда, што і жонка памагала, ды што ж ее за работа, ведама жаноцкая справа, цюкнець колька разы цапом, аж зараз ее ліхо і берэць, то сядзець, то ляжэць, то колкі падапруць, толькі чорт лоньскі яе дусіць, а потым ешчэ з гоманам і кляцьбою пойдзець».

Нельзя не отметить и такое явление, как смешение заимствований и насыщение белорусского языка полонизмами («загарак» – часы, «васпанне» – уважаемый господин, «сведетство» – свидетельство) и русизмами (дзяревня, апяць, пабядзицель, дзерава, рабята и др.), общенародной лексикой (таварыш, грошы, злодзей, бацька, аднак и др.).

Все же чаще в самодеятельных стихотворных и драматических произведениях XVIII в. господствующим был язык белорусского крестьянства, поэтому и звучал он как «мужицкий» (к сожалению, в нем не сохранились и не продолжились традиции древнего книжно-литературного белорусского языка). Именно поэтому в XIX в. появляются попытки создания нового белорусского литературного языка (например, в комедии В. Дунина-Марцинкевича «Крестьянка» эта попытка прослеживается достаточно отчетливо).

В заключение можно сделать вывод, что, несмотря на небольшое количество произведений, есть все основания говорить об оживлении в конце XVIII в. (хоть и в несколько примитивных формах) **белорусского литературного языка**. Рядом со словесными жанрами развивалось песенное и музыкальное творчество. Причем основным направлением развития белорусской народной музыки было песенное творчество, в котором опосредованно отражался характер, особенности мировоззрения, устремления, мечты и надежды белорусов, их история и культура. Выделяются широкие пласты родильных, волочобных, жнивных песен (у других народов не сохранились); осенние песни образуют самостоятельный жанровый цикл.

Репозиторий МГУ

В отличие от предыдущего периода, где основными были одноголосные песни, в XVII в. развивается многоголосие подголосочно-контрапунктного типа с подводкой. **Народная хореография** XVII–XVIII вв. представлена хороводами, парными, массовыми и сольными танцами (известно более 100 народных танцев). В народе бытовали скрипка, контрабас**,** цимбалы, дуда, дудочка, жалейка, лира, бубен и другие народные музыкальные инструменты, из которых создавались народные инструментальные ансамбли. Широкое распространение получили народные игры (их насчитывают более 400), которые синтезируют элементы словесного и песенного фольклора, танца, народного театра, трудовых умений и ловкости.

XVII–XVIII вв. дают нам множество образцов **народного декоративно-прикладного искусства**. В его развитии можно выделить три временных промежутка – первую половину XVII в., вторую половину XVII – нач. XVIII в., середину и конец XVIII в. В качестве характерных особенностей каждого из этих периодов можно назвать следующие.

Для первого периода определяющими являются новые подходы к организации ремесел, связанные с концентрацией ремесленников в профессиональных объединениях-цехах. Это был период оживления культурных и экономических связей между белорусской, русской и украинской художественными культурами, с одной стороны, и западноевропейской, с другой. Не теряя самобытности и индивидуальности, белорусские мастера в это время создали высокохудожественные образцы резьбы, керамики, ткачества, ювелирного искусства.

Второй период совпадает с определенным спадом экономической и культурной жизни, связан с многочисленными военными действиями, которые охватили территорию Беларуси. Но и в это сложное время происходит дальнейшая концентрация ремесленников в цеховых организациях, что содействовало улучшению художественного качества изделий. И само искусство становится более замысловатым и пышным (что определяется стремлением шляхты к роскоши и блеску), декоративная сторона начинает преобладать над утилитарной. Декоративность наиболее пышно выступает в объемно-ажурной резьбе, но ее влияние чувствуется и в керамических, кузнечных, стеклянных, ювелирных изделиях.

Наконец, ***третий период***. Для него характерно возобновление ремесленного производства, рост количества ремесленников в городах, объединение их в цеховые организации. Получает широкое распространение мануфактурно-вотчинное производство всех видов художественных изделий. Главную роль в развитии художественных ремесел играют крупные белорусские и польские магнаты, в чьих усадьбах и монастырях открываются мастерские, а затем и мануфактуры, которые работают на рынок и приносят большую прибыль. На территории Беларуси существовали десятки мануфактур разного профиля: шелковых поясов в Слуцке и Несвиже, суконные и полотняные в Ружанах, Бабовне, Подласосне, гобеленов в Гродненской королевской экономии, в Мире, Кореличах, чугуноплавильные заводы в Бакштах и Вишневе, мануфактура бисера и фаянсовой посуды в Гродно, литейные мастерские в Дисне, Вилейке, Логойске и т.д. В качестве образцов как правило, используются зарубежные изделия. Но местные мастера совершенствуют их в соответствии со своими вкусами и традициями, придавая произведениям национальный колорит. Это особенно заметно в традиционном народном искусстве. Именно оно оказало определяющее влияние на профессиональное (это еще одна характерная особенность декоративно-прикладного искусства второй половины XVIII в.) и не дало возможности развиться в белорусском декоративно-прикладном искусстве таким отрицательным явлениям, как излишняя пышность, безвкусица, преобладание внешней красоты.

А теперь несколько слов об **основных направлениях в развитии декоративно-прикладного искусства на Беларуси** в каждый из обозначенных периодов.

В начале и середине XVII в. среди ремесленников преобладали мастера по обработке металла – литейщики, оружейники, кузнецы, медники, ювелиры, чеканщики. Литейщики особо известны литьем колоколов (например, в приговоре комиссарского суда над убийцами И. Кунцевича в Витебске в 1623 г. было записано снять с церквей все колокола и «вылить из них в память происшествия колокол с надписью о сем злодеянии…»); чеканщики – окладами икон («Богоматерь Одигитрия» из Лунинца и («Богоматерь Одигитрия» из с. Бездеж Дрогичинского района) и литургической посудой (патеры, серебряные алтарные кресты и др.); кузнецы – верхушками куполов культовых зданий, надмогильниками, решетками для балконов, ворот, окон, архитектурными деталями, предметами домашнего обихода (сундуки, сундучки, шкатулки).

В художественной обработке дерева ярко выявляется органическая связь с архитектурой (украшение интерьеров, особенно алтарей костелов и иконостасов православных храмов, многие из которых выделяются барочной декоративностью, пышностью и помпезностью, как, например, в костелах с. Порплище Докшицкого района, с. Будслав Мядельского района, Богоявленского собора в Могилеве и др.).

Для архитектурно-декоративной керамики характерен печной кафель, карнизный кафель с геральдическими мотивами, гончарная посуда (с растительными и геометрическими узорами). О высоком уровне кафельной и гончарной промышленности на Беларуси в XVII в. свидетельствует то, что белорусским кафелем были украшены многие постройки в Московском государстве, а гончарные изделия продавались в польских городах.

XVII век – время интенсивного развития на Беларуси художественных изделий из **стекла**. Многочисленные стеклодувные мастерские существовали по всей Беларуси, демонстрируя разные подходы к использованию пластики в украшении художественных изделий. Например, в Любчанской мастерской по изготовлению изделий из стекла хрустальная посуда украшалась гранением, гравировкой и золоченым чеканным и черненым серебром («кілішак крышталевы, акруглы, у форме падноса, рознымі квятамі і птахамі рысаваны», «кубак крышталевы шырокі ў 12 слупоў выбіты, ножка і стапа апраўлены залочаным серабром, розна чаканеным і гравіраваным, з творамі залочанымі» – так описывает изделия любчанских мастеров один из польских исследователей истории стеклоделия А. Воробич). Могилевские стеклодувни изготовляли стекло зеркальное, «стекло короватое» (стекло, декорированное ромбическим орнаментом с повторяющимися элементами бубновой карты), «олстра (зеркала) малые с склянцами», а также большие и малые стеклянные стаканы, кварты, фляги, «стекло оконничное». Часть стеклянной посуды и зеркал раскрашивались красками и золотом. В Орше изготовляли стеклянную посуду и поставляли ее в Московскую Русь.

О развитии ткачества свидетельствуют следующие факты. Если, например, в Клецке в 1575 г. было 7 мастеров, то в 1645 – уже 35; в Копыле в 1606 г. было 3, в 1650 – 31 мастер и т.д. В некоторых городах (Слуцк, Слоним) были организованы ткацкие цеха, которые объединяли мастеров разных специальностей.

Из направлений декоративно-прикладного искусства второй половины XVII – нач. XVIII в. выделим **резьбу по дереву**, которая в Русском государстве получила название «белорусская резь». М. Ильин, например, так характеризует ее: «Хоть некоторые из использованных мастерами-белорусами мотивов встречались раньше в русском искусстве, но никогда еще с такой живостью и знанием природы не исполнялись в резьбе цветы, плоды, травы. Новизной, внесенной белорусскими резчиками, было широкое применение многочисленных колонн, покрытых ажурной резьбой; их масштабная связь с фигурой человека придала всему убран-

ству «человеческий» характер. Иконостасы получили ярусы, что при переносе их декоративных форм на внешнее белокаменное оформление определило членение зданий на своего рода этажи».

Прекрасными образцами развитой объемно-ажурной резьбы являются иконостас Николаевской церкви в Могилеве, Иверский монастырь на Валдае (по приглашению патриарха Никона здесь работала группа белорусских мастеров), Воскресенский Новоиерусалимский монастырь на Истре, Коломенский царский дворец (С. Полоцкий назвал этот дворец восьмым чудом света и так описал его: «Множество цветов живонаписанных и острым хитро длатом изваянных, удивляться всяк ум понуждает, правый бо цветник быти ся являет»), иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря (его украшают 84 колонки из ажурно переплетенной виноградной лозы, карнизы, картуши), церкви в Измайлове, Донского монастыря в Москве и т.д. Интерес вызывает и то, что пластические формы, которые замысловато сплетаются в цельный ковер ворот, вместе с густой позолотой придают воротам и иконостасам вид литья из металла, а не резьбы по дереву.

Есть интересные материалы и о работе **белорусских мебельщиков** при Московском царском дворе (например, Давид Павлов из Витебска в 1667 г. с группой резчиков создал комплект мебели к приезду в Москву восточных патриархов; Клим Михайлов «со товарыши» изготовлял мебель для царских покоев и др.).

Что касается других направлений декоративно-прикладного искусства, то, как и раньше, продолжают развиваться **гончарное дело и обработка металлов**. Но, к сожалению, достижения белорусских мастеров связаны не со своей родиной, а с Московской Русью, куда они уходили, скрываясь от угнетателей или по приглашению русского царя. Именно там было сосредоточено больше всего мастеров из Беларуси по изготовлению брони, пушечных стволов, изделий из серебра, керамики, а также по токарному делу (например, только из Полоцка и Витебска на 1660 год в Оружейной палате работали 68 мастеров по металлу). Именно белорусские мастера привнесли в русское искусство технику производства полихромного («ценинного») кафеля, за что и были прозваны «ценинниками». Работы белорусских «ценинников» можно видеть в лучших постройках русской архитектуры конца XVII – начала XVIII в. (Иверском и Воскресенском монастырях, Покровском соборе в Измайлове, церкви Юрия Неокесарийского на Полянке, Крутицкого теремка). Белорусские «ценинники» не только обогатили русское декоративное искусство новыми достижениями в области полихромного кафеля, но и содействовали распространению в Русском государстве скульптуры (выходец из Мстислава **Степан Иванов** изготовил керамические рельефы апостолов на барабанах церкви Успения «в Гончарах» в Москве и был за свое удивительное мастерство прозван «Полубесом». За решение подобных художественных задач после смерти Степана Иванова никто уже не брался.

В середине и второй половине XVIII в. наибольшего развития среди других мануфактур достигают Слуцкая, Несвижская, Мирская, Гродненская, Слонимская, Ружанская и др. **ткацкие мастерские**. Всемирную славу в XVIII в. получили слуцкие пояса. Широкий, шелковый, с вплетением золотых и серебряных нитей, вытканный вручную, высокохудожественный пояс был необходимым элементом костюма магнатов, богатых шляхтичей, а также многих русских бояр (из-за использования персидских узоров мастерские по изготовлению слуцких поясов называли «персиярнями»). Слуцкая «персиярня» (сейчас есть сведения, что она первоначально была основана в Несвиже, а потом переведена в Слуцк) с 50-х годов XVIII в. выпускала продукцию в больших объемах и имела постоянные связи с рынком. Под влиянием местных вкусов и потребностей изменилась структура орнамента и размер пояса: пояс стал короче и значительно уже, концы получили самостоятельное орнаментальное решение, колорит стал многоцветным, значительно более ярким и строился на резких контрастах. Постепенно складывается тип пояса, который и известен сегодня под названием «Слуцкого». Его особенности заключаются в следующем: «количество орнаментальных мотивов на концах ограничивается двумя; как редкое исключение встречаются пояса с одним или тремя мотивами. Орнаментация на концах пояса получила определенную устойчивость и овал, окруженный листьями со стеблями и цветами; цветы на длинных стеблях с ветками, которые выходят из земли или ваз; букеты цветов с волнообразными окаймлениями. Нередко в орнамент включалась местная флора – васильки, незабудки. Орнаментация всех частей пояса утратила восточную стилизацию и неподвижность, получила реалистические черты, стала более свободной. Слуцкая мастерская прекратила свое существование в 1844 г.

Таким образом, **художественная культура Беларуси времен Речи Посполитой,** *во-первых,* определяется теми социально-политическими и духовными условиями, которые сложились в этот период (жестокая эксплуатация трудящихся, опустошительные войны, католическая экспансия, неграмотность населения, запрет белорусского языка и т.п.), а это означает, что национальный характер белорусского искусства был ограничен, лишен почвы для своего развития и совершенствования; *во-вторых,* происходит обогащение белорусской художественной культуры художественными идеями Запада и использование византийских и старославянских традиций, тяга к общеславянской культуре через постоянные контакты с художественными достижениями русских и украинцев; *в-третьих,* стержневым элементом художественной культуры выступает народное начало, не только сохранение, но и активное использование народных традиций, их дальнейшее развитие. Народная культура является носителем национального, белорусского.

§ 3. Духовные предпосылки формирования **художественной культуры белорусов** в начале XIX в. имеют некоторые особенности. Ее развитие проходило в условиях разложения феодально-крепостного строя, с одной стороны, и проимперской политикой России в культурной жизни, с другой. Достаточно определенным было отношение российских властей к белорусской шляхте. О нем можно судить по приветственному адресу, который помещики присоединенной Беларуси поднесли царскому правительству и в котором записано: «Живя не в Польше, мы чувствуем себя как бы в Польше и даже лучше, чем в настоящей Польше». Беларусь в начале XIX в. рассматривалась не иначе «как чисто польский край». В 1807 г. после царской реформы народного образования Беларусь была включена в состав Виленского учебного округа. В Вильно открывается университет. Как пишет В. Игнатовский, «для польской культуры была открыта широкая дорога».

Культурное развитие белорусской народности, как и раньше, можно охарактеризовать как «мужицкое». При этом духовное давление на белорусов стало двойным – традиционное польско-шляхетское и новое, великорусское. Причем и с той, и с другой стороны оно усиливалось с помощью церкви. Католическая церковь продолжала сохранять свои позиции и в новых условиях. Школы пиаров, иезуитские коллегиумы существовали практически во всех крупных городах Беларуси (подчеркнем, что несмотря на их в целом реакционную роль, некоторые – такие как Полоцкая иезуитская академия, где было хорошо поставлено художественное образование, – сыграли и определенную положительную роль в развитии художественной культуры). Православная церковь также стремилась укрепить свои позиции на «новых расейских» землях. Как и во времена Польши, были найдены нужные епископы (например, Иосиф Семашко), которые занялись проблемой слияния униатства и православия. В 1839 году в Полоцке три униатских епископа – сторонники православия –

составили соборный акт, в котором объявили о присоединении униатской церкви к православной. (Через два месяца на такое присоединение было получено «высочайшее императорское позволение».) Таким образом, завершилась 243-летняя история униатства на Беларуси.

Некоторому ослаблению польского и усилению русского влияния на Беларуси содействовала неудача восстания 1830–1831 гг. Был упразднен Виленский учебный округ, закрыт Виленский университет. В 1834 году количество государственных школ уменьшилось наполовину (польские школы закрывались, а новые не открывались). С 1834 года царским указом служба в белорусских церквях стала вестись на русском языке. В конце концов с 1840 года было запрещено использование в официальных документах названия «Беларусь» и вместо него вводилось новое – «Северо-западный край».

Характеризуя состояние белорусского общества во второй половине XIX в., необходимо вспомнить о восстании 1863–1864 гг., его сущности и результатах. Возникшее в ходе реализации крестьянской реформы восстание 1863–1864 гг. на Беларуси и в Литве, с одной стороны, было движением крестьянским, направленным против господ, и, с другой стороны, политико-освободительным движением за независимость и борьбу с царским самодержавием. В восстании были две группировки – белая и красная. Каждая из них преследовала свою цель. «Белая» (белорусская, польская и литовская шляхта) выступала за образование Великой Польши и сохранение старого социального строя на Беларуси. Красная (мелкая шляхта, разночинная интеллигенция) была настроена радикально, народнически, выступала за коренное решение крестьянского вопроса и создание независимой от России и Польши Белорусской Республики. Эту группировку возглавлял К. Калиновский. Его революционность напугала «белых», и они открыто переходили на сторону генерала Муравьева, который руководил подавлением восстания. «Красным» приходилось вести борьбу на два фронта. Она становится непосильной, и восстание постепенно начинает затухать. После поражения восстания (осень 1864 г.) Беларусь надолго становится ареной реакции (было расстреляно и повешено 128 человек, получили другие наказания более 13 тысяч) и непрерывной русификации. Уничтожая польское, русские чиновники всячески тормозили развитие всего белорусского.

И все же, несмотря на такие сложные социально-экономические и духовные условия, в белорусском обществе постепенно формируется новое мировоззрение, новое восприятие действительности, появляется интерес к исторической судьбе народа, его традициям и вековой культуре. Деятели белорусской (а частично русской, польской и литовской культуры) стремятся пробудить в народе чувство национального достоинства. В это время в среде передовой интеллигенции появляется интерес к изучению истории белорусского края (например, одна из первых статей по этнографии белорусов «Свадебные обряды сельского люда в Минской губернии, Борисовском уезде» **И. Шидловского** была напечатана в 1819 г.). С середины 30-х годов XIX в. исследования культуры и этнографии белорусов проводят Российская Академия наук, Московское общество истории и древностей российских, Русское географическое общество. Около 20 статей по этнографии белорусов было опубликовано в первой половине XIX в. в периодической печати Петербурга, Москвы, Киева, в региональных изданиях.

Особого внимания в это время заслуживает деятельность уроженца Беларуси, случанина **Зориана Доленги-Ходаковского** (А. Черноцкого – белорусско-украинско-польско-русского археолога, этнографа, филолога), по существу, одного из основателей славяноведения. Именно он впервые в языкознании не только выделил белорусский язык среди других славянских языков, описал его фонетические, грамматические и лексические особенности, ареал распространения, *но и признавал самостоятельность белорусского языка*, наделенного, по его мнению, национально-специфическими чертами. З. Доленго-Ходаковский прошел почти всю Беларусь, записал много народных песен, заговоров, обрядов, он изучал особенности местных говоров, от многочисленных корреспондентов получал материалы по истории, археологии, языку, этнографии славянских народов. Активно поддерживал научные поиски З. Доленги-Ходаковского литовский генерал-губернатор Римский-Корсаков, который направил окружное предписание всем исправникам Виленской и Гродненской губерний и Белорусской области собирать материалы по анкете З. Доленги-Ходаковского.

Ученый собрал богатый материал, который позволил ему создать **этнографическую карту говоров белорусского языка начала XIX в**. и выделить его характерные черты:

– *дзеканье* (когда **д** при смягчении произносится как **дз**): *дзеці, ходзіце* (русск. *дети, ходите);*

– *цеканье* (когда **т** при смягчении переходит в **ц**-мягкий): *цень, цеплы, вецер* (русск. *тень, теплый, ветер*);

– губно-губной на месте **в** губно-зубного: *лаўка, быўшы, ў горадзе* (русск. *лавка, бывший, в городе).*

Свои научные наблюдения и выводы Доленга-Ходаковский публиковал в петербургских журналах «Сын Отечества» (1820 г., №№ 33–40), «Вестник Европы» (1820), «Северный архив» (1824).

З. Доленга-Ходаковский был первым в национальной белорусской культуре, кто рассматривал язык как один из источников изучения древней славянской истории (это особенно отчетливо видно из его подходов к объяснению названий некоторых восточнославянских племен («древляне» от реки Древли, «радимичи» от Радомля, что в Чаусском районе, «северяне» от реки Северец), а также топонимов (напр., Туров – от названия животного, а не от имени норманна Тура, как утверждал Карамзин). «Успех его целиком заслуженный, несмотря на отсутствие строгого научного метода и лингвистического образования», – писал один из современников.

Необходимо особо отметить активизацию внимания русских прогрессивных научных кругов к культуре и быту Беларуси после событий 1863–1864 гг. Даже перед официальной наукой была поставлена задача определения этнографических границ и состава населения Беларуси согласно национальным признакам. И хоть составленные Русским географическим обществом на основе этого поручения материалы («Атлас» **Р. Эркерта** со вступительной статьей «Взгляд на историю и этнографию западных губерний России» (1864), «Атлас народонаселения западно-русского края в соответствии с их вероисповеданиями» А. Ритика (1863) и др.) грешили некоторыми ошибками, все же они в значительной степени содействовали распространению сведений о белорусском крае. Важную роль в изучении народного искусства белорусов, их традиций и обычаев сыграл созданный в 1867 году Северо-Западный отдел Русского географического общества (размещался в Вильно). Разработанные и разосланные им по всей Беларуси программы содействовали включению в культурно-этнографическую работу местной интеллигенции (поступили 642 описания быта, обычаев, обрядов; сейчас хранятся в архиве Вильнюсского университета).

Некоторые сведения о культуре и быте белорусов того времени оставили и польские исследователи (Я. Тышевич, Ю. Крашевский и др.). Кстати, следует отметить такое обстоятельство. Тесные культурные связи, которые складывались на протяжении многих десятилетий общего исторического развития Беларуси, Литвы и Польши, делают довольно сложным ответ на вопрос о принадлежности того или иного культурного деятеля к культуре конкретной нации, поэтому более правильным будет рассматривать многие имена в едином контексте истории художественной культуры всех трех народов – белорусов, поляков и литовцев.

Репозиторий БГПУ

Вторая половина XIX века характеризуется тем, что в это время завершается процесс формирования **белорусской нации** (вспомним ее определяющие признаки: сообщество людей, сложившееся исторически на основе общности языка, территории, экономической жизни и психологического состава, проявляющиеся в сфере специфических особенностей национальной культуры). У белорусов еще в период образования народности, в эпоху феодализма, сложилась некоторая общность языка, территории и культуры. В зародышевом состоянии существовала и экономическая общность. В XVII–XVIII веках отмеченные элементы сохраняли в себе потенциальные возможности к превращению их при определенных условиях в элементы нации.

После вхождения Беларуси в состав России на ее территории начали активно развиваться капиталистические отношения. Получила дальнейшее развитие производственная специализация отдельных территорий, областей, оживились хозяйственные связи, активно формируется местный, внутренний рынок, сыгравший определяющую роль в объединении других признаков (общность территории, языка, психологические особенности) в одно национальное целое. Создание экономической общности и развитие хозяйственных связей вызвали нивелировку территориальных диалектов, их постепенное сглаживание. Язык стал обогащаться за счет новой лексики, закрепляться в литературе. Однако его развитие сдерживалось отсутствием государственности у белорусов. На белорусском языке книги практически не издавались, его не изучали в школах, им не пользовались в государственных учреждениях. Основные успехи в разработке литературных норм белорусского языка были достигнуты только в начале XX в. с приходом в литературу целого ряда известных белорусских писателей, с появлением белорусской печати.

Творцами художественной культуры Беларуси в XIX в., особенно во второй его половине, были несколько **этносов** – белорусский, польский, еврейский. Их различный социальный статус долгое время определял и социальную расчлененность культуры, соотношение ее профессионального и фольклорного слоев. Еще одним фактором, но фактором другого рода, влиявшим на культурную жизнь белорусов, была русская культура, с которой образовалась сложная система связей. Местное русское население чаще всего было не творцом, а потребителем культурных ценностей, поэтому определяющую роль в формировании художественной культуры и профессионального искусства белорусов играли непосредственные контакты с художественными центрами Российской империи.

Несколько слов о русской художественной культуре, без характеристики которой будет сложно понять сущность белорусской художественной культуры. *Во-первых,* она определяется обостренным вниманием искусства к своей социальной миссии; *во-вторых,* в ней наблюдается интенсивное освоение различных уровней духовного бытия; *в-третьих,* – это сосуществование в ней самых различных историко-культурных явлений (желание присоединиться к творчеству «всех времен и народов»); *в-четвертых,* – это избирательные тенденции собственно русской культуры. В результате перед нами возникает характерная особенность художественного сознания России – желание и стремление включить себя в исторический поток времени, определить свое место в мировой художественной культуре и с этих позиций строить свои отношения с «новорожденными» художественными культурами народов, населявших Российскую империю.

Белорусская культура XIX в. была открытой, она обращалась и к профессиональным, и к социальным пластам культуры, черпая жизненную силу из непосредственных связей с народной культурой. Благодаря этому уже во второй половине XIX в. сформировались предпосылки для возникновения белорусского профессионального искусства. Необходимо подчеркнуть, что со стороны наиболее прогрессивной части научной общественности России чувствовалось не просто доброжелательное отношение к Беларуси. Отсюда шли признание и защита самобытности белорусского языка, особенностей культуры и искусства. Русские чиновники, интеллигенция стали постепенно приходить к выводу, что это самобытный край (белорусы – это и не поляки, и не русские), чей народ имеет свой язык, свои традиции, свою историю. Вот, например, одна из цитат из 21 номера журнала «Молва» за 1835 год: «Настоящий белорусский язык, как можно увидеть в этой песне (речь идет об одной белорусской песне, помещенной в этом журнале. – *А.Р.*), совсем не польский. Нельзя также его назвать и русским, как называет его М. Греч в своем «Опыте».

С середины XIX века начинается интенсивное изучение **белорусской старины**, сокровищ белорусского фольклора, что содействовало возрождению художественной культуры. Этот процесс в первую очередь опирался на собственные национальные традиции, а также на достижения русской и польской культур. Ведущую роль в нем играла литература. Особое распространение получили «гутарки» («беседы») – не очень совершенные по форме, но жизненные по содержанию стихотворные произведения. Авторы, в большинстве случаев неизвестные, стремились рассуждать об актуальных ситуациях, событиях, использовали приемы устного народного творчества, предлагали свои выводы. Первые белорусские литературные произведения XIX в. – это переходная ступень от фольклора к литературе.

Широкое распространение получили анонимные литературные произведения, проникнутые антифеодальной направленностью, остротой социальных мотивов. Среди них такие, как «Вясна гола перапала», «Вось які цяпер люд стаў», «Гутарка Данілы са Сцяпанам», «Гутарка Паўлюка», «Гутарка пана з селянінам» и др. До последнего времени наиболее значительными анонимными литературными памятниками считались поэмы «Энеіда навыварат» и «Тарас на Парнасе». Сейчас авторы этих произведений установлены. Это выходец из России, активный участник войны 1812 г. В. Ровинский и К. Вереницин, родившийся под Витебском. Они хорошо знали язык и быт белорусского крестьянства, были знакомы с современной им литературной жизнью.

Новая белорусская литература вырастала на почве народного языка и быта и обращалась главным образом к крестьянской жизни, а поэтому и проявляла особое внимание к пародийным и юмористическим жанрам, с помощью которых развенчивался высокий стиль и условности классицизма во имя простоты, жизненности, интереса к земным человеческим делам. Тенденция к «снижению» стиля, к отрицанию античных сюжетов и героев была характерной чертой молодой белорусской литературы, соответствовала ее стремлениям и потребностям. У **«Энеіды навыварат»** были предшественники: русская – Осипова (1791) и украинская – Котляревского (1798). Белорусский вариант впервые был напечатан в журнале «Маяк» (1845, т. 23). Но, судя по содержанию, произведение было написано раньше, где-то в 20-е годы XIX в. Оно создано в жанре травести и наполнено реалиями белорусской жизни времен крепостного права. Помещикам и их подручным (в образах древних богов) противопоставлены умные, трудолюбивые, жизнерадостные крестьяне. Автор демонстрирует глубокое знание белорусского фольклора, богатые изобразительные возможности белорусского языка (восточнобелорусские говоры, вульгаризмы и т.п.).

Поэма **«Тарас на Парнасе»** создана несколько позднее, в 1855 г. (см. книги Г. Киселева), впервые была напечатана в 1889 г. в газете «Мінскі лісток», № 37. Здесь как и в «Энеідзе» высмеиваются мифические боги и герои, тон героического эпоса сознательно снижается, приобретая комическое, даже сатирическое звучание. Но уничижение образов древности и борьба с эстетикой классицизма – не главная цель автора. Через жизнь и

Репозиторий БГПУ

приключения полесовщика Тараса дается четкая, наполненная множеством реалий картина быта белорусских крестьян. Образ Тараса создан с огромной симпатией и мастерством и является одним из первых реалистических образов человека из народа в белорусской литературе.

Всей своей эстетической системой, демократической сущностью поэма направлена против официальной псевдонародной эстетики, отрицает сентиментализм, присущий некоторым произведениям литературы того времени. Поэма, в основе которой лежат восточнобелорусские говоры, демонстрирует тесную связь с фольклором, утверждает бессмертие народа, его талант и жизнелюбие. Даже в сравнении с «Энеідай навыварат», «Тарас на Парнасе» – новое явление в белорусской художественной культуре XIX в.

В первой половине XIX в. на Беларуси жили и творили **А. Мицкевич, С. Манюшко** и другие польские авторы, органично входя в мир людей и событий Беларуси. Все это оказывало значительное влияние на характер художественного развития, содействовало укреплению творческих связей между культурами соседних славянских народов. Но если вести речь о родоначальниках или представителях белорусской литературы середины XIX в. целесообразно все же иметь в виду не тех авторов, кто обращался к «белорусской теме», а тех, кто писал на белорусском языке, глубоко врастая своими корнями в жизнь и художественную культуру народа. В этом отношении в первую очередь выделяется творчество Павлюка Багрима и Яна Чечета.

Первый белорусский крестьянский поэт **Павлюк Багрим** (1813–1891) – личность в национальной художественной культуре значительная. Не только тем, что в нашей литературе он известен как поэт единственного произведения – стихотворения «Зайграй, зайграй, хлопча малы…» (правда, некоторые исследователи, писатели, литературоведы считают, что он мог быть автором замечательных стихов «А ў полі вярба», «Ой, я п'яна, я п'яна?», которые стали потом народными песнями (Я. Брыль), или автором стихотворений «Ціша на рэчцы», «Раніцою ў лесе», «Шыпшына цвіце» (Я. Дыла), но и *прекрасный народный мастер-кузнец, автор знаменитой жирондоли* (канделябра), которая и сейчас украшает костел в родной деревне Багрима Крошине, что недалеко от Барановичей. А. Лойка так охарактеризовал эту чудо-вещь: «В крошинском костеле до сего дня висит канделябр, в орнаментальном узоре которого взлетают-рвутся в небеса жаворонки: кажется, что поет металл, из которого жаворонки выкованы». О канделябре мастера из Крошина мы находим строчки и в известном стихотворении В. Короткевича «Паўлюк Багрым». П. Багрим более известен теми легендами, которыми «обросло» его имя, благодаря публикациям-фантазиям многочисленных авторов. Имеется в виду и то, что П. Багрим никогда не был одиноким (у него были братья и сестры, красавица жена, почти на 25 лет моложе его), и то, что ничем не подтверждается легенда о его рекрутской (25-летней службе в солдатах) неволи, и то, что он был только сельским пастушком (но откуда тогда появился художник-кузнец?). С другой стороны, документы свидетельствуют, что в детстве и юношестве он был церковным служкой и т.п.

«Иногда можно встретить рассуждения, – пишет один из исследователей жизни и творчества П. Багрима М. Малиновский, – по поводу того, что Багрим мог бы стать белорусским Шевченкой или Бернсом. Хватит фантазировать! Багрим был Багримом, и для нас он свой, родной, еще более близкий, чем Шевченко или тот же Бернс. И достаточно было только одного стихотворения, чтобы он навсегда вошел в историю белорусской культуры. Стоит посмотреть на один только дивный канделябр, чтобы назвать его Великим художником-кузнецом». Как бы там ни было, но мы в любом случае имеет дело с личностью неординарной, талантливой, жизнеутверждающей, свидетельствующей об активном творческом начале лучших представителей белорусской нации. В сложных условиях царского самодержавия они не только видели, но и в художественных произведениях отразили несправедливость господствующего строя, жестокость и бесчеловечность порождаемых им событий.

Ян Чечет из-под Новогрудка – не только один из тех авторов, которые в середине XIX века писали стихи на белорусском языке, он известен и как один из основателей белорусской этнографии и фольклористики. Он один из первых, кто сделал белорусское слово и народное поэтическое творчество предметом общественного внимания, открыл для читателей их самобытную красоту. Своей деятельностью Я. Чечет ориентировал современников на литературную обработку и использование «белорусского элемента». В начале 20-х годов подготовил сборник «Зосины песни», в котором поместил материалы о культуре и быте белорусов. В «Приложении» к сборнику впервые в белорусской художественной культуре выделил и охарактеризовал типичные жанры устного народного творчества и традиционные обряды. В 30–40-е годы издал в Вильно фольклорные сборники «Вясковыя песні з-над Немана», «Вясковыя песні з-над Немана і Дзвіны», «Вясковыя песні з-над Немана, Дняпра і Дзвіны» и др. Из рукописного наследства наибольшую ценность представляет сборник «Вясковыя песні з-пад Дзвіны, з ваколіц Лепеля і з самога Лепеля».

Я. Чечет был сторонником идеи морального самосовершенствования человека через просвещение, отсюда его обращение «к милым мужичкам», которых автор утешает и в то же время поучает, призывает быть трудолюбивыми, трезвыми, верующими в бога.

В 30–40-е годы XIX века на Беларуси появляется своеобразный тип литератора и деятеля культуры, который как бы раздваивается, находясь одной стороной творчества на почве польской культуры, а другой – на белорусской почве. Однако несмотря на активное притяжение к Беларуси, она рассматривалась такими деятелями только как часть «польской отчизны». Среди белорусских писателей-шляхтичей – Тадеуш Лада-Заблоцкий, Ян Борщевский, Александр Рыпинский, Владислав Сырокомля и др. При изучении их деятельности мы предлагаем акцентировать внимание не на политических вопросах, а на их литературной работе.

Александр Рыпинский (родился в селе Куковячино Витебского района), находясь в эмиграции в Париже (выехал туда после поражения восстания 1830–1831 гг.), в октябре 1839 года на заседании Польского литературного общества выступил с докладом о белорусской народной песне. Позже дополнил его историко-литературными и этнографическими сведениями, описаниями и характеристиками народной культуры и издал в 1840 г. в Париже отдельной книгой под названием «Беларусь». Это была практически единственная книга, которая рассказывала цивилизованной Европе первой половины XIX в. о белорусском крае. После возвращения в 1959 году на родину А. Рыпинский работал над историей белорусской литературы, которую считал народной и которая должна была через народные традиции обогатить польскую литературу.

В середине XIX в. становится известным как поэт **Владислав Сырокомля** (1823–1862). Учился в доминиканских школах в Несвиже и Новогрудке. За патриотические выступления на антицарских манифестациях в апреле 1861 г. был арестован и помещен в виленскую тюрьму. Первым печатным произведением поэта стала стихотворная беседа («гутарка») «Почтальон» (1844), которая через несколько лет в сокращенном варианте в переводе Л. Трефелева стала известной русской песней «Ямщик» («Когда я на почте служил ямщиком...»).

Творчество Сырокомли неразрывно связано с историей Беларуси, верованиями, обычаями, устным народным творчеством. Оно глубоко демократично, носит антикрепостнический характер. Поэт в своих произведениях восхваляет высокую духовность, честь, достоинство и доброту простых людей («Улас», «Споведзь пана Корсака»), рисует безрадостные картины сельской жизни («Гуляй, душа», «Уваскрэсенне», «Бязграмат-

ны»), разоблачает угнетателей, выступает против крепостничества и самодержавия («Ілюмінацыя», «Лялька», «Мазурка» и др.).

Связь творчества Владислава Сырокомли с белорусским фольклором проявляется прежде всего в переводе и обработке народных песен, использовании их мотивов и сюжетов в произведениях, рецензиях и статьях. Изучению Беларуси посвящены историко-краеведческие работы В. Сырокомли, в том числе «Путешествия по моих былых околицах» (1853), «Минск» (1857), «Неман от истоков до устья» (1861). Поэт поддерживал тесную связь с минской литературной средой, выступал за установление более тесных контактов между деятелями художественной культуры Беларуси. Творческая деятельность В. Сырокомли оказала значительное влияние на формирование белорусской литературы нового времени.

Ян Борщевский родился в 1791 году в д. Мороги на Витебщине. Учился в Полоцкой иезуитской коллегии, был знаком с А. Мицкевичем и Т. Шевченко. Активно собирал белорусский фольклор (в районах Полоцка, Витебска, Мстиславля). Особенно полно описал купальские обряды, обряды Радуницы, некоторые семейные уклады и верования. Известен как поэт, издатель польского альманаха «Незабудка» в Петербурге и как автор нескольких произведений, имеющих непосредственное отношение к Беларуси: стихотворений «Дзевіца» и «Гарэліца», поэмы «Рабункі мужыкоў» и книги «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», которую часто сравнивают со всемирно известной «1001 ночью». Она написана на польском языке. Сам писатель дает такое объяснение: «Не всем читателям может быть понятен белорусский язык, поэтому рассказы, которые я слышал из уст народа, я решил передать, по возможности, в дословном переводе на польский язык».

Говоря о Я. Борщевском, лучше всего сослаться на его современников. Например, Ромуальд Подберезский в статье «Беларусь і Ян Баршчэўскі», напечатанной в одном из петербургских журналов в сентябре 1844 г., писал: «То, что пишет господин Борщевский прозой, не касается непосредственно ни истории, ни литературы, ни языка Беларуси, но имеет связь с вещью более важной, а именно с духом и поэзией народа, откуда вышли и история, и литература, и язык. Ухватился он за самую жизненную основу и решил показать в искусстве великий народный образ...». И еще несколько слов из статьи «Ян Борщевский», которую написал польский историк и литературовед Юльян Бартошевич: «Это оригинальное произведение, единственное по своей форме в нашей литературе, в самом деле дает Борщевскому право на признание. Стихи, которые наш автор издал отдельным томиком, не имеют и сотой доли тех положительных качеств, как «Шляхціц Завальня».

Первым крупным представителем белорусской литературы XIX в. стал **В. Дунин-Марцинкевич** (1807–1884). Окончил начальную школу в Бобруйске, учился на медицинском факультете Петербургского университета. С 1840 года жил в усадьбе Люцинка около Ивенца. Семья Дунина-Марцинкевича участвовала в восстании 1863–1864 гг., за что более года писатель находился в Минской тюрьме, а потом был отпущен под надзор полиции.

Именно благодаря произведениям на белорусском языке Дунин-Марцинкевич занял заметное место среди славянских писателей. Творчество В. Дунина-Марцинкевича свидетельствует о том, что при всех трудностях духовного развития во второй половине XIX в. белорусская литература завоевывала признание общественности и постепенно становилась значительным фактором национальной жизни. Принципиальным является и то, что писатель глубоко понимал необходимость обращения к белорусскому языку как к языку национальной литературы. Литературное наследство В. Дунина-Марцинкевича составляют в основном произведения, написанные на белорусском языке (стихотворные повести и рассказы «Гапон», «Вечарніцы», «Купала», «Травіца брат-сястрыца» и др.). Есть произведения, написанные частично на белорусском, частично на польском языках (водевиль «Сялянка», комедия «Пінская шляхта»). Им осуществлен перевод на белорусский язык «Пана Тадеуша» А. Мицкевича, но перевод был конфискован и по распоряжению цензора уничтожен.

Наиболее известным произведением В. Дунина-Марцинкевича является «Пінская шляхта» – произведение, в котором ведущим является принцип сатирического разоблачения продажности «чыноўных п'явак», остро высмеивается кастовая ограниченность пинской шляхты. Только в ее среде могли проводить свои следственные действия становой пристав Крючков и его помощник Писулькин. Пьеса В. Дунина-Марцинкевича перекликается с «Ревизором» Н. Гоголя, сатирой М. Салтыкова-Щедрина. Писатель в своих произведениях апеллирует к сердцу и достоинству человека, рассчитывает на его природную доброту и моральность. Драматургическим произведениям Дунина-Марцинкевича характерны сценичность, острая интрига, живость диалога. Действие в них часто сопровождается песнями и танцами. Есть все основания считать В. Дунина-Марцинкевича основателем белорусской драматургии. Необходимо обратить внимание на то, что в последние годы драматургические произведения В. Дунина-Марцинкевича заняли свое место на белорусской сцене. Например, в Витебском академическом театре им. Я. Коласа поставлены «Залеты», в театре им. Я. Купалы с успехом идет «Сялянка».

Во второй половине XIX века происходит переориентация белорусских авторов. Если до 1861 года тот же В. Дунин-Марцинкевич, авторы анонимных поэм ориентировались главным образом на представителей передовой шляхты, то после реформы писатели обращаются к народу, понимая под народом главным образом крестьянство. Развитие белорусской литературы в это время приобретает черты органического процесса. В отличие от предыдущего периода, когда художественное творчество было личным делом отдельных любителей, сейчас возникает интерес к литературе как к делу общенародному. **Ф. Богушевич** в 1894 г. в предисловии к «Смыку беларускаму» напишет: «Смычок есть, а кто-нибудь скрипку, возможно, доделает. А там «Дудка» – вот мы и создадим музыку...». Литература все более отмежевывается от других идеологических сфер, от фольклора. Литературное творчество для писателей становится главным делом жизни. О Ф. Богушевиче, о Я. Лучине и в некоторой степени Ф. Тапчевском можно говорить как о художественных индивидуальностях.

Заметное оживление в литературе начинается в годы революционного подъема (конец 50-х – нач. 60-х гг. XIX в.), когда появилось большое количество произведений, авторы которых проявляли интерес к политическим проблемам. Этот интерес содействовал и оживлению интереса к собственно белорусской литературе. В это время выделяются два анонимных произведения – «Гутарка старога дзеда» и «Гутарка двух суседаў». Их объединяет одно: критика существующих в России того времени порядков, обоснование мысли, что далее такие издевательства над народом терпеть невозможно. (Кстати, «хождение в народе» получили и такие произведения, в которых анонимные авторы прославляли «доброту и царскую ласку» к белорусам.)

Наиболее ярким примером революционной художественной публицистики является «Мужыцкая праўда» К. Калиновского, которая просто и образно, а часто в ироничной и сатирической форме рассказывала о самых сложных политических проблемах. К. Калиновский считал, что художественное слово должно быть правдивым и действенным, что оно должно создаваться народом и служить ему. А поэтому, обращаясь к крестьянам, умело использовал традиционную форму народной «гутаркі» (беседы), фольклорные элементы, символику (например, народное восстание у него ассоциируется с процессом сева), в голосе рассказчика звучит то любовь к своему народу, то тонкий юмор, то ирония, ненависть, если речь идет о врагах.

Репозиторий БГУ

Публицистика К. Калиновского часто напоминает стихи в прозе. Именно из-за своих высоких художественных качеств она и стоит у истоков как белорусской публицистики, так и художественной прозы. Своим публицистическим словом Калиновский «утверждал критический реализм в белорусской литературе на ее ранней стадии (М. Ларченко). Уверенностью в будущей счастливой жизни белорусского народа проникнуто и единственное стихотворение «Маруська чарнаброва, галубка мая», написанное К. Калиновским незадолго до смерти.

Однако оживление в белорусской литературе, вызванное событиями 1861–1864 гг., было непродолжительным. В результате правительственных репрессий одни из авторов были сосланы, другим было запрещено печататься. (Например, «Пінская шляхта» В. Дунина-Марцинкевича была напечатана только после революции 1917 г.) Поэтому опять начинают появляться анонимные произведения. («Гутарка ў карчме» – острая критика существующих порядков, «Сход» – желание крестьян скорее освободиться от феодальных повинностей, «Панская дабрата» – осуждение крепостничества и др.)

От анонимных произведений более высокой степенью художественного мастерства отличаются произведения писателей Феликса Тапчевского и Ольгерда Обуховича. Произведения **О. Обуховича**, например, распространялись в рукописном виде, поэтому многие из них не сохранились. Он был знаком с Ф. Богушевичем, вместе с которым является одним из основоположников жанра басни в белорусской литературе. В «Белорусском календаре на 1915» напечатана его басня «Ваўкалак» (Оборотень), в которой поставлена проблема свободы личности, и «Старшыня» (Старшина) – политическая сатира на пореформенную Российскую империю. Басни О. Обуховича отличаются актуальным содержанием, колоритностью зарисовок, живостью языка. По существу О. Обухович – один из основателей белорусской мемуаристики и художественной прозы нового времени. О. Обухович известен также как переводчик произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Гете, Ф. Шиллера, Данте и других поэтов.

Ф. Топчевский (род. в Ушачском районе) известен как поэт-демократ. Его произведения распространялись в рукописях. Некоторые из них («Саўсім не тое, што было», «Грош і праца», «Ен і Яна», «Вечарынка») сохранились в рукописной «Белорусской хрестоматии» Б. Эпимаха-Шипилы. Демократизм Топчевского проявлялся через типично крестьянское мировосприятие лирического героя его стихотворений – наблюдательного, скромного, глубоко уважающего человека труда. Поэт осуждает буржуазные отношения в обществе, высмеивает шляхетскую культуру, но остается в плену у патриархальных представлений о жизни, в мечтах о докапиталистической «чистоте нравов».

Однако наиболее значительные достижения белорусской литературы второй половины XIX в. связаны с именами Ф. Богушевича, Я. Лучины, А. Гуриновича, благодаря которым в национальной литературе окончательно утвердился метод критического реализма.

Ф. Богушевич (1840–1900) известен как поэт, прозаик, публицист, переводчик. Его детство прошло в усадьбе Кушляны Ошмянского района, учился в Виленской гимназии. В 1861 г. поступил в Петербургский университет, откуда был исключен уже с первого курса за отказ принять новые университетские порядки. Участвовал в восстании 1863–1864 гг., был ранен, вынужден был скрываться от царских властей. В 1865–1868 гг. учился в Нежинском юридическом лицее, после окончания которого работал на Украине и в Беларуси.

Истоки его творчества – в общественной жизни Беларуси того времени, они тесно связаны с фольклором, а также с лучшими эстетическими традициями славянской поэзии. В сборниках «Дудка беларуская (1891, под псевдонимом Матей Бурачок) и «Смык беларускі» (1894, под псевдонимом Сымон Ревка из-под Борисова) показал крестьянина, который остался ни с чем после отмены крепостного права. Его обирает казна, обижают суд и царские чиновники. Сравнивая времена панщины и «воли», Богушевич утверждал: «Мужик был голый, сейчас совсем голый». Поэт остро ставил социальные вопросы. В его творчестве во весь голос зазвучали и мотивы национального возрождения. В предисловии к сборнику «Дудка беларуская» он обосновал право белорусского народа на развитие своего языка и призывал: «*Не пакідайце ж мовы нашай беларускай, каб не ўмерлі*!», доказывал, что Беларусь имеет богатые литературно-художественные традиции, на основе которых необходимо развивать национальную науку, литературу, художественную культуру.

Ф. Богушевич и сам многое сделал для формирования белорусского литературного языка, обогащения и совершенствования белорусской поэтики (часто сознательно огрублял строку, использовал народно-песенные приемы и т.д.). Проблема родного языка – одна из важнейших сторон эстетики Ф. Богушевича. Ему принадлежат и первые в белорусской литературе прозаические рассказы (кстати, его сборник «Беларускія апавяданні» (Белорусские рассказы) был запрещен для печати), обращался он и к публицистике. Главная заслуга Ф. Богушевича в разработке сквозной для белорусской художественной культуры XIX – нач. XX века темы: необходимость пробуждать народ от векового сна (эту тему будут потом разрабатывать и Я. Купала, и Я. Колас, и другие писатели).

На белорусском, русском и польском языках писал белорусский поэт-демократ **Я. Лучина** (1851–1897). В творчестве Лучины прослеживаются разные уровни художественного осмысления действительности, однако в нем видно целенаправленное и демократическое утверждение общественных идеалов своего времени. Продолжая эстетические традиции идеалов середины XIX в., он оставался традиционным в польско- и русскоязычных произведениях и одновременно был новатором в стихах, написанных по-белорусски (взаимодействовали романтизм и реализм). Тематически его поэзия связана преимущественно с жизнью белорусского села; главный ее герой – крестьянин как наиболее достойный представитель родины и носитель настоящей моральности. Поэт не принимал буржуазных взаимоотношений в обществе, вместе с тем верил в просветительство, в технический прогресс. Янка Лучина по существу является первым в художественной культуре Беларуси, кто начал разработку темы исторического оптимизма, утверждал веру в необратимость осуществления народной правды. Вот его строки о Полесье: «Веру – шчасце сюды завітае, будзе не балота – ніва залатая». В поэзии Я. Лучины истоки белорусской философской лирики. Я. Лучина переводил с польского языка на белорусский и русский, с немецкого, древнегреческого и русского на польский. Переводы произведений самого Лучины с польского на белорусский язык осуществили П. Пестрак, А. Машара и другие писатели.

Творческое наследие **А. Гуриновича** (1869–1894) более скромное. Он первым в белорусской литературе высказал мысль об общности интересов рабочих и крестьян в их борьбе за справедливое устройство общества. Писал на белорусском, русском и польском языках (стихи впервые были напечатаны только в 1921 г.). В поэзии был последователем Ф. Богушевича (программное стихотворение «Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею...») и выступал с позиций реализма и народности. В своих произведениях А. Гуринович призывал к социальной борьбе, духовному обновлению (стихи «Перш душылі паны...», «Што ты спіш, мужычок...» и др.). А. Гуринович известен как один из родоначальников белорусской детской поэзии. Он также переводил на белорусский язык произведения русских и польских поэтов, занимался этнографией.

Репозиторий БГУ

В творчестве Богушевича, Лучины, Гуриновича нашли свое отражение идеи национального самосознания, борьбы за сохранение родного языка и литературы, право белорусского народа на самостоятельное историческое и культурное развитие. Однако критический реализм белорусской литературы второй половины XIX в. имел ограниченный характер. Литературному герою часто не хватало художественной индивидуализации. По своей проблематике литература оставалась главным образом крестьянской.

Развитие литературы оказало существенное влияние на обогащение тематики и содержания **устного поэтического творчества**. Рядом с *традиционными фольклорными жанрами – календарно-бытовой и семейно-бытовой обрядовой поэзией* – рождается *рабочий фольклор* (новые исторические условия, возникновение рабочего класса и т.д.), в котором созданы образы рабочего, мастера, образ капиталистического города и т.д. *Внеобрядовая лирика* находит новую проблематику, она насыщается антикрепостническими мотивами. Возникают *песни о девушках*, униженных господами, помещиками, распространяются рекрутские песни о нелегкой доле тех, кого по воле господина отдавали в солдаты; девичьи любовные песни о тяжелой жизни в чужой семье, бедности, горе. Среди народа широко распространяются песни на историческую тематику (о войне 1812 г., Крымской войне, обороне Севастополя и т.д.). Антикрепостнический характер носят сказки (чудесно-героические о богатырях и народных заступниках; реалистические – о мужике и пане), частушки, пословицы, поговорки (типа «Цар указам, а пан бізуном», «Панскай работы не пераробіш», «Да бога высока, да царя далека» и др.). Известными белорусскими сказочниками того времени были Доминисия Кукла, Данила Кулеш, Иван Аземша, Дударь, Сосновский и др. В произведениях сказочников мы находим не только множество бытовых, исторических и других сведений, но и высказывания о сущности жизни, искусства, его воздействии на чувства и разум человека. Сказки выступают как источники народной мудрости, народной философии.

Можно с уверенностью отметить, что устное **народное творчество белорусов XIX в.**, дошедшее до наших дней, составляет сегодня сокровищницу народной культуры, благодаря известным русским, белорусским и польским ученым, этнографам, фольклористам. И в первую очередь таким из них, как И. Носович, П. Шейн, Н. Никифоровский, М. Янчук, М. Довнар-Запольский, А. Богданович, А. Сержпутовский, А. Сементовский, Е. Романов, Я. Карлович, М. Федоровский и др.

Одним и первых исследователей народной культуры Беларуси был учитель **И. Носович** (1788–1877). Почти 30 лет занимался он собиранием и изучением лексического, фольклорного и этнографического материала из разных регионов Беларуси. На основе проведенной работы составил первый исторический словарь белорусского языка «Алфавитный указатель древних белорусских слов, выбранных из актов, относящихся к истории Западной Руси» (в 1867 г. ему была присуждена Уваровская премия), где дается толкование почти 13 тысяч слов. В 1870 году издал толково-переводной «Словарь белорусского наречия», в который вошло более 30 тысяч слов, записанных автором в белорусских губерниях, а также выбраных из произведений устного народного творчества и старобелорусских памятников письменности. Значительное место в научном наследии И. Носовича занимают фольклорно-этнографические работы: «Белорусские пословицы и поговорки» (1852), «Белорусские пословицы и загадки» (1868), «Белорусские песни» (1873, более 350 текстов), «Сборник белорусских пословиц» (1867, отмечен золотой медалью Русского географического общества). Известны также его исторические работы. Работы И. Носовича не утратили своего научного значения и в наши дни.

Уроженец Гомельщины **Е. Романов** опубликовал более 500 работ по этнографии, фольклору, истории, археологии и языку белорусов, обработал более 10 тысяч фольклорных текстов. Собрал сведения о 1000 городищах Беларуси, выявил ряд стоянок первобытного человека, составил археологические карты Могилевской, Витебской, Гродненской губерний. Основной фольклорно-этнографический труд Е. Романова «Белорусский сборник» (в 9-ти выпусках, которые выходили с 1886 по 1912 г.) – это своеобразная энциклопедия народной художественной культуры белорусов дореволюционного времени.

Несколько слов о деятельности русского ученого **П. Шейна**, который свою собирательскую работу начал в 60-е годы XIX в. В 1867 году издал в Витебске «Программу для собирания памятников народного творчества» – одну из первых специальных фольклорных программ в России. Среди его белорусских корреспондентов были А. Богданович, Е. Карский, Я. Лучина, Н. Никифоровский, Ю. Крачковский и др. Наиболее широко белорусский материал представлен в книге «Материалы к изучению быта и языка русского населения Северо-Западного края» (в 3-х томах), где помещены описания многочисленных обрядов белорусов, сказки, предания, легенды, анекдоты, сведения о материальной культуре белорусов. Он известен также как автор сборника «Белорусские народные песни» (1874), в котором напечатаны более 1000 текстов песен.

Польский ученый-фольклорист **М. Федоровский** изучал главным образом материальную и духовную культуру Западной Беларуси. Собрал около 5 тысяч белорусских народных песен, около 10 тысяч народных пословиц, сотни сказок, загадок, народных поверий, примет, советов по народной медицине. Фольклорные материалы составили его 8-томный труд «Люд белорусский» (1897–1918). Огромное количество собранных М. Федоровским материалов осталось в рукописях. Не удалось ему, к сожалению, реализовать свой замысел о издании книги «Материальная и духовная культура белорусского народа и шляхты».

Заметный след в изучении народной культуры белорусов оставил учитель народных школ из Витебска **Н. Никифоровский** – автор более 20 исследований по этнографии, фольклору и истории Витебщины, в которых опровергал мнение буржуазных публицистов об отсталости и неразвитости белорусов. Он известен как автор первой специальной работы по материальной культуре и производственной деятельности сельского населения «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Беларуси и описание предметов быта» (1897). Более 2300 записей о верованиях, приметах, преданиях помещены в капитальном труде «Простонародные приметы и поверья, обряды и привычки, легендарные предания о личностях и местах» (1897), более 2350 частушек в книге «Белорусские песни-частушки» (1911). Описание Н. Никифоровским народного быта, народного творчества, музыкально-исполнительского искусства проникнуто живым интересом к жизни народа, его психологии, верой в неисчерпаемость его художественно-творческого потенциала.

Нельзя не отметить, что среди исследователей были и такие, кто придерживался позиций великодержавного шовинизма (например, П. Бессонов выступал только против «грубых» мер угнетения национальной культуры белорусов) или реакционно-националистических позиций (А. Валицкий, М. Каминский принижали значение белорусской нации, естественной на территории Беларуси считали культуру польскую). Не будет преувеличением вывод о том, что огромный труд исследователей народного искусства, всех его видов и жанров, проведенный на Беларуси в XIX в., сыграл важнейшую, может быть, даже решающую роль в пробуждении национального самосознания белорусов, в становлении и развитии их художественной культуры.

В этой связи несколько слов о распространении литературы и состоянии **периодической печати**. В местных издательствах Беларуси печаталась главным образом религиозная и богословская литература, грамматики и буквари, справочники, небольшие сборники стихов. Общественно-политическая, художественная и на-

Репозиторий БГПУ

учная литература почти не издавалась. *Главная особенность* в том, что и эти книги печатались на русском, еврейском или польском языках. На белорусском языке не было издано ни одной книги. Долгое время на Беларуси не было ни одного не зависимого от правительства периодического издания. Только в 1886 г. нотариусу И. Фатинскому из Минска было разрешено издавать литературно-политическую газету «Минский листок». В этой газете большое внимание уделялось критическим обзорам литературных и художественных произведений, печатались материалы и исследования по этнографии, фольклору, истории Беларуси, стихи белорусских поэтов на родном языке. Тем самым газета оказала значительное влияние на становление национальной творческой интеллигенции, на пропаганду среди простого населения знаний о многовековой культуре белорусов.

XIX век – это также время становления и развития **белорусской художественной школы** в таких видах национального искусства, как архитектура, скульптура, живопись. Условно можно выделить три периода. *Первый* (первая треть XIX века) связан с расцветом классицизма (именно его идеалы в данный период соответствовали передовым идеям просветительства, гражданственности, прославления мужества и героизма народа в отечественной войне 1812 г.), в основу которого были положены принципы монументальной простоты, логичной ясности и выразительности художественного образа. *Второй период* (30–40-е годы XIX века) характеризуется романтическим направлением, которое в условиях реакционной политики царизма в большей степени соответствовал обостренному вниманию к личности и ее роли в формировании и развитии общественной мысли, национального самосознания народа. *Третий период* (вторая половина XIX века) отличается приходом на смену романтизму *реалистического подхода* к отражению жизни, начинаются активные поиски путей формирования национального изобразительного искусства.

Но обратимся к **искусству архитектуры**. Для начала XIX в. характерна коренная реконструкция белорусских городов, в ходе которой, как правило, сохранялись исторически сложившиеся архитектурно-планировочные ансамбли. Они почти всегда становились исходными для композиций нового плана города. Складывание регулярных планов застройки и реконструкции белорусских городов осуществлялось в три этапа. Первая группа проектов была разработана еще в конце XVIII в. (1778) для Витебска, Полоцка, Могилева, Быхова, Городка, Орши, Мстиславля, Слуцка и др. В начале XIX века (от 1800 до 1845 гг.) проекты получили Минск, Бобруйск, Пинск, Мозырь, Игумен, Речица, Вилейка, Дисна, Борисов, Брест и другие города. Для западных городов Беларуси (Гродно, Новогрудок, Несвиж, Лида и др.) планы реконструкции появились позже, в середине второй половины XIX в.

Регулярные проектные планы имели общий недостаток: в них строго проводилось классовое разграничение городской территории. Центральные кварталы около главной площади отводились под строительство общественных учреждений и жилых домов дворян. Вокруг них имели право селиться только зажиточные горожане. Жилые дома купцов возводились вокруг торговых площадей, рядовых горожан и бедняков – на окраинах города. Это вызывало неравномерное размещение капитального строительства и благоустройства города, проводило резкую границу между центром и окраинами. Прогрессивным в планах регулярной застройки было то, что впервые архитектурно-планировочная система города начала рассматриваться в качестве целостного организма. К тому же отметим и их реальное значение: до середины XIX в. большинство новых планов было реализовано.

Особенности **градостроительства** того периода можно проследить на примере развития **Витебска**. Обратимся к «Истории белорусского искусства», авторы которой воссоздают для нас историю его застройки и реконструкции в конце XVIII–XIX вв.: «Для Витебска регулярные планы составлялись несколько раз. Первый был разработан в 1778 г. Однако он не учитывал особенности сложного рельефа территории и историческую планировку. Новый план (конец XVIII в.) был более реальным. Главной его целью было развить историческую планировку в завершенную пространственную систему с регулярной сетью улиц и площадей. План Витебска 1839 г. отметил изменения, произошедшие в его планировке с конца XVIII в. Территория города делилась на три части – Взгорье, Заручавскую, Задвинскую, как это сложилось исторически. Верхняя часть (территория былого Взгорского замка) размещалась на левом берегу Западной Двины. Архитектурно-планировочными акцентами здесь были три площади – Рыночная, Смоленская, Дворцовая. Главной была Рыночная площадь. От этой пощади на север была проложена новая Петербургская улица (современная Ленина), которая завершалась Смоленской площадью (современной имени Ленина) и имела выход на загородный тракт на Петербург. Существовавшая Офицерская улица (современная Суворова), которая также отходила от Рыночной площади, получила прямолинейное направление – параллельно Петербургской. Между ними шли улицы в поперечном направлении – Дворцовая (современная Советская), Спасская (современная Урицкого) и др.

Заручавская часть (территория бывших Верхнего и Нижнего замков) находилась также на левом берегу Западной Двины. Архитектурно-планировочными акцентами здесь были также три площади – Соборная, Дворянская, Могилевский рынок. Главная площадь – Соборная (ныне площадь Свободы) мостом через Витьбу соединялась с Рыночной площадью. От Соборной площади отходили основные улицы: Замковая, Задунавская (сегодня проспект Фрунзе), Заручавская (сегодня Калинина), которая завершалась площадью Могилевского рынка (современная площадь Победы) и имела выход на загородные тракты на Могилев и Лепель. Задвинская часть, располагавшаяся на правом берегу Западной Двины, была перепланирована и застроена полностью по новому регулярному плану. Эта территория делилась на ряд прямоугольных кварталов. Главной здесь была Полоцкая улица (современная Ленинградская), которая шла параллельно Западной Двине.

В конце XVIII – середине XIX в. в Витебске завершается ансамбль общественного центра, который сложился из системы двух площадей – Рыночной и Соборной, размещенных по обе стороны Витьбы и соединенных мостом (с 1814 г. – каменный). Рыночная площадь являлась торговым центром. Ее композиционным акцентом была каменная ратуша (1775, с XIX в. здесь размещалась городская дума). Вокруг нее стояли торговые ряды. С западной стороны к торговым рядам примыкала Воскресенская церковь, напротив – располагался бернардинский монастырь. Соборная площадь была административным центром. Ее восточную сторону занимал Николаевский собор, западную – дома губернатора и вице-губернатора (в 1882 г. на их месте возведено здание окружного суда. Сейчас это областной художественный музей). Пользуясь специальной литературой, можно привести аналогичные примеры по разным белорусским городам (Минск, Гомель, Могилев, Полоцк и др.).

XIX век для архитектуры Беларуси характерен и тем, что в это время активно строятся **монументальные дворцовые ансамбли** (от небольшого дворца-усадьбы до городского дворца, занимавшего значительное место в архитектурно-планировочной структуре города). Выделяются *2 приема*: *когда строение вписывалось в пейзаж* (для небольших дворцов) и *когда оно противопоставлялось природной среде* (для крупных ансамблей с большими парковыми массивами). В это время выделяется Румянцевский дворец в Гомеле (в народе дворец более известен как дворец Паскевича, по фамилии его последнего собственника). Главный корпус дворца представляет собой компактный двухэтажный объем, с возвышенной центральной частью, завершен-

ной куполом. Посредине размещен квадратный зал с широкими нишами по сторонам. Зал обрамляют ряды стройных колонн. Раскрытое пространство придает интерьеру необыкновенную парадность. Особенностью гомельского дворцового комплекса является парковый массив (25 га). По своей художественной законченности, которая выражается в гармонической увязке в единый ансамбль рельефа, водоемов, озеленения, архитектуры, в решении сложных композиционно-пространственных задач, гомельский ансамбль стоит в ряду лучших примеров паркового строительства начала XIX в.

Известен также дворцовый комплекс в Снове (Минская область, 1827), дворцовый ансамбль с парком в Жиличах (около Бобруйска, 30-е годы), дворцы в Косове (Гродненская обл.), Высоком (Брестская обл.), в г. Воложине и др. Среди памятников ландшафтного искусства – Борисовщинский парк (в Хойникском р-не; насчитывал более 100 видов и форм деревьев), Воропаевский парк (в Поставском р-не; на основе естественного хвойного массива), Городецкий парк (в Шарковщинском р-не; парк пейзажного типа) и др. Композиции пейзажных парков обогащались каскадами, гротами, прудами, искусственными развалинами, небольшими постройками в виде готических соборов, замков и других малых архитектурных форм в стиле романтизма.

На развитие архитектуры Беларуси значительное влияние оказало включение ее в общероссийский рынок. Появляются такие новые типы построек, как каменные торговые ряды (напр., в Антополе Дрогичинского района), соляные склады в Витебске (магазины), а также строения промышленного и военного назначения (например, Бобруйская крепость), образования (школы, гимназии, семинарии, кадетские корпуса и т.п.), почты (конно-почтовые станции).

Основным направлением в культовом строительстве был **классицизм.** Прекрасными примерами выступают здесь Иосифовский собор в Могилеве (архитектор М. Львов), Петропавловский собор в Гомеле (архитектор Дж. Кларк), церкви – Спасская в Витебске и Никольская в Орше, церковь Рождества Богородицы в Славгороде и др. Прогрессивность классицизма заключается в эволюционной и логической разработке принципов синтеза искусств. Тектоническое решение экстерьера и интерьера вбирает во взаимосвязанных геометрических членениях такие канонические декоративные элементы, как розетки, медальоны, плафоны, панели, монументально-декоративную живопись, скульптуру и разнообразный лепной декор. В архитектуре Беларуси этого периода используется весь арсенал классического архитектурного наследия в местной интерпретации.

Художественно-стилевые поиски белорусской архитектуры второй половины XIX в. характеризуются появлением и развитием тенденции к постепенному отходу от классицизма в сторону эклектики и ретроспективизму (историзму). Эклектизм как творческая система архитектуры, где частное преобладает над общим, сначала основывался на использовании архитектурно-пластических средств средневековой архитектуры, в частности, готики, с формами которой соотносился широкий круг ассоциаций: свобода духа, протест против абстрактности, рационалистичности, интерес к истории. Вместе с тем на этом этапе эклектика имела переходный, промежуточный характер. Она допускала полную свободу выбора форм из разных архитектурных стилей прошедших эпох (из интересных примеров – костел Св. Роха в Минске и костел в Раубичах).

«Русский» стиль как обращение к древней византийской и русской архитектуре также нашел в это время широкое распространение на Беларуси (Ильинская церковь в Бешенковичах, Николаевская в Петрикове, собор А. Невского в Борисове и др.), и не только в культовом (кстати, один из пунктов строительного устава требовал, чтобы «при составлении проектов на строительство православных церквей преимущественно и по возможности должен сохраняться вкус византийской архитектуры»), но и в жилищном и гражданском строительстве. Во внешнем облике подобных построек утилитарные элементы, материалы и цвет начали приобретать первоочередное значение как художественно осознанные средства эстетической выразительности. Стилизаторство в духе традиций древнерусского искусства архитектуры с богатой орнаментацией и узорчатостью кирпичной кладки наиболее выявились в архитектуре Могилева (городской театр, арх. П. Камбуров) и Гомеля (городская дума, арх. Я. Торлин).

В архитектуре городов этого времени значительную роль играли и такие постройки, как железнодорожные вокзалы (в Минске, Барановичах, Бресте, Витебске, Гомеле и др.), гостиницы, банки, здания купеческих собраний, доходных домов, страховых агентств (например, в Минске), театров (городские театры в Могилеве и Витебске), здания разнообразного функционального назначения (Военного собрания в Бресте, где на первом этаже был большой зрительный зал, а на втором – служебные кабинеты).

Можно сделать вывод, что архитектура второй половины XIX в. явилась переломным этапом в истории строительства на Беларуси. Она характеризуется достижениями в области типологии застроек, принципиальными изменениями в строительной технике, борьбой и сменой ряда стилевых течений и т.д. (но, к сожалению, без осознанных поисков местного художественного направления в области архитектуры).

XIX век – это время, когда, по существу, формируется **белорусская школа живописи.** Художники постепенно освобождаются от влияния религиозной идеологии, на них значительное влияние оказывают события 1812, 1825, 1830–1831 гг. Растет интерес художников к человеческой личности, ее внутреннему миру, к пониманию народа как творца истории. В границах романтизма развивается портретная живопись, в которой выделяются две линии. Первая была связана с Виленской художественной школой (с традициями С. Чеховича и Ф. Смуглевича), вторая – с официальным академизмом Петербургской академии искусств (с именами романтиков В. Боровиковского и А. Кипренского). В это время наиболее известны художники И. Алешкевич (1777–1830), Я. Дамель (1780–1840), В. Ванькович (1799–1842), И. Пешка (1767–1831).

Одним из наиболее известных портретистов, в чьем творчестве ярко проявились обе эти тенденции, был уроженец Родошкович, белорус **И. Алешкевич.** Большую часть своей жизни он прожил в Петербурге, не получив признания у себя на родине (белорусская и польская шляхта не была заинтересована в развитии национального искусства). Для Алешкевича характерна и склонность к позднему классицизму (влияние учебы в Дрездене и Париже), и к романтизму (влияние Петербурга). Одно из наиболее интересных произведений художника – парадный портрет князя Адама Чарторийского (1810) в стиле классицизма. В конце 20-х годов художник создал серию портретов белорусских магнатов – Л. Сапеги, М. Радзивилла, графа Пляттера и др., а также портрет А. Мицкевича. С творчеством И. Алешкевича можно познакомиться в Государственном художественном музее Республики Беларусь.

Крупнейшим живописцем – историком первой половины XIX в. был **Я. Дамель.** Он учился в Виленском университете на кафедре живописи у известных мастеров Ф. Смуглевича и Я. Рустема, получил степень магистра изящных искусств. В 1820 году по ложному обвинению в подделке денег был арестован и на два года сослан в Сибирь. С 1822 года жил в Минске и написал *сибирский цикл* («Группа татар», «Дневник путешествия в Сибирь», «Заход солнца в Тобольске» и др.), цикл картин на *историческую тематику* («Смерть Глинского в неволе», «Освобождение Т. Костюшки из темницы», «Отступление французов через Вильно в 1812 г.» и др.), *портреты* князя Д. Радзивилла, ректора Виленского университета Ш. Малевского, графов И. Хрептовича,

К. Тышкевича, множество пейзажей, а также несколько картин *религиозного содержания* («Святая Дева с младенцем», «Христос, несущий крест», «Христос и самаритянка», «Агарь в Пустыне» и др.). Я. Дамель внес значительный вклад в развитие белорусской художественной культуры, на его произведениях воспитывались многие поколения белорусских художников.

Традиции художников-романтиков в белорусском искусстве активно развивал **В. Ванькович**, уроженец Игуменщины (ныне Червеньский район Минской области). В 1824 году за достижения в учебе в Виленском университете решением совета университета он был направлен в Петербургскую академию искусств. Его считали лучшим рисовальщиком, мастером портрета (в 1827 г. на академическом конкурсе завоевал большую золотую медаль). В 1828 г. В. Ванькович написал одно из самых знаменитых своих полотен – «А. Мицкевич на скале Аюдаг». С 1828 г. В. Ванькович жил в Минске, в своем родовом поместье Слепянка, где писал многочисленные портреты родных, друзей, соседей. Наиболее совершенными произведениями этого периода являются портреты Андрея Троянского и его жены Каролины. Вообще художником написаны десятки портретов общественных деятелей и деятелей культуры.

Знаменитым белорусским портретистом, развивавшим лучшие демократические традиции русской портретной живописи, был **И. Хруцкий** (1810–1885). Он родился в д. Улла на Витебщине, окончил Петербургскую академию искусств, где за натюрморт «Цветы и фрукты» получил звание академика. За картину «Старуха за работой» в 1838 г. получил большую золотую медаль. В своем творчестве отходил от академических условностей («Портрет жены», «Семейный портрет с женой и детьми» и др.).

Среди художников-пейзажистов выделяются **Ф. Дмаховский** (1807–1862), **Н. Орда** (1807–1883), **А. Горавский** (1833–1900), **М. Отрыганьев** (1823–1892) и др. Несколько слов о такой творческой личности, как график Наполеон Орда. С планшетом и карандашами художник объехал и обошел почти всю Беларусь, Польшу, Литву, делая наброски и акварельные зарисовки едва ли не всех исторических памятников и мест, связанных с жизнью и деятельностью известных людей, а также памятников архитектуры и исторических мест Беларуси. Всего удалось выявить более 1000 рисунков и акварелей (было издано 7 альбомов, около 280 рисунков) Н. Орды, которые воссоздают реалистический образ Беларуси начала и середины XIX века.

К месту вспомнить и таких художников, как отец и сын Русецкие, К. Альхимович (1804–1916), Н. Силивановичи (1834–1919), И. Трутнев (1827–1912).

Можно сделать вывод, что на протяжении XIX в. шло формирование белорусской национальной живописной школы. Портретная и бытовая живопись, натюрморт, историко-религиозные мотивы, пейзажи родной Беларуси – все это к концу XIX в. стало достоянием белорусской художественной школы. Собственно говоря, в каждом из жанров живописи были созданы основы для дальнейшего развития искусства в новых исторических условиях.

Что касается **искусства скульптуры**, то оно в XIX в. было не только сложным и противоречивым, но и значительно более слабым. На Беларуси не было учебного заведения, где бы готовились национальные кадры (скульптурный класс в Виленском университете был закрыт в 1826 г. «за ненадобностью»), поэтому здесь работали русские скульпторы (хоть ведущие белорусские мастера приглашались на работу в Москву и Петербург, как это было с художником Ф. Смуглевичем, который участвовал в росписи Михайловского замка, и Н. Силивановича, участвовавшего в оформлении Исаакиевского собора). Станковая скульптура того времени представлена отцом и сыновьями *Ельскими* (выполнено много надмогильников, портретных медальонов, фигур пророков для церквей и костелов, барельефов и т.п.), *Я. Островским* из Сенно (скульптура малых форм: медальоны в гипсе, бюсты исторических личностей и деятелей культуры Беларуси, Литвы и Польши), *Р. Слизенем* из-под Новогрудка (скульптуры родных, близких, знакомых, барельефы, медальоны передовых деятелей культуры).

Заметной особенностью *второй половины XIX в.* выступает тот факт, что в это время появляются действительно известные белорусские скульпторы (М. Антокольский, И. Гинзбург, А. Васютинский, И. Шредер, М. Микешин и др.), которые, однако, из-за отсутствия элементарных условий для творческой работы на родине работали в Москве, Петербурге, Варшаве, других городах России.

Значительное развитие в это время получает мемориальная пластика (надмогильники), монументальная скульптура («Мальчик с лебедем», который создан в 1874 г. и сейчас стоит в сквере Я. Купалы в Минске), деревянная культовая пластика (изделия для интерьеров культовых зданий и придорожных часовен и крестов, которые в огромном количестве возводились на кладбищах, около дорог, на въездах и выездах из деревень). Выполнялись такие изделия, как правило, народными мастерами. Стремясь достичь эмоциональной насыщенности образа, они часто прибегали к нарушению пропорций фигуры – укрупняли лицо, кисти рук, ступни и т.д. Если лицо было концентрацией экспрессии (Христос грустящий, или распятый и умирающий на кресте, или привязанный к столбу и замученный палачами), то фигура оставалась статичной. Этот прием удачно совмещал подчеркнутый психологизм с монументальной обобщенностью композиции в целом. Эмоциональную выразительность народной скульптуры усиливала и цветовая раскраска.

Подводя итоги развития белорусской скульптуры второй половины XIX в., можно отметить, что рядом с сакральной скульптурой, которая своими корнями уходит в народное искусство, развивалась и монументально-декоративная пластика, а также станковая скульптура, которые постепенно приобретали реалистические черты.

И, наконец, об **искусстве театра**. Прежде всего необходимо отметить, что XIX в. – это колыбель белорусского национального театра, который до этого времени существовал, главным образом, в форме народного кукольного театра – батлейки, народной драмы для крепостных театров. Что такое крепостной театр можно судить по одному из документов того времени: «Чернышев продал государству собственный оркестр, и государь утвердил эту покупку. Музыканты в количестве 27 человек обошлись дирекции в 54 тыс. рублей. Вместе с людьми были проданы инструменты и ноты».

В первой половине XIX в. на Беларуси появляются ростки профессионального театра и драматургии. Однако даже в таких многонациональных губернских городах, как Минск, до 40-х годов «ставились пьесы исключительно на польском языке». В 50-х годах обычным явлением становятся представления польских трупп не только на польском, но и на русском языках. Процесс постепенного вытеснения польского театра русским был вызван и естественным стремлением зрителей к новому репертуару, который отражал общественные отношения в России. Единственным стабильным драматическим театром с более-менее постоянным составом труппы, с устоявшейся репертуарной политикой был театр в Минске, который давал спектакли на русском и польском языках, ставил пьесы, переведенные на русский язык (например, И. Котляревского, Р. Квитки-Основьяненко). В противовес правительственным устремлениям русский театр в Беларуси сыграл важную роль в формировании общественного сознания и пропаганде передовой демократической мысли.

Значительную, если не главную, роль в развитии национального театра и национальной музыки сыграл Минский музыкально-драматический кружок и его руководитель В. Дунин-Марцинкевич (в 1852 г. деятель-

ность коллектива была запрещена властями, и он показывал спектакли фактически нелегально до 1856 г.). В спектаклях звучала русская, белорусская и польская речь. В труппу театра (более 20 человек) входили сам В. Дунин-Марцинкевич, его дочери Камилла и Мальвина, сын Мирослав, близкие и знакомые писателя. В 1852 г. театр поставил в Минске первую белорусскую оперу «Сялянка». Кстати, музыку к опере написал известный польский композитор Ст. Манюшко. Опера «Сялянка», благодаря использованию в либретто белорусского языка рядом с польским и опоре на белорусский музыкальный фольклор, имела большое значение для становления белорусской национальной художественной культуры. В 70–80-е годы в Минске, Пинске, Полоцке, Бобруйске, Лиде и других городах постоянно гастролировали труппы из Москвы, Петербурга, а также украинские труппы М. Старицкого, М. Крапивницкого и др.

5 июня 1890 г. в Минске был открыт **постоянный театр** (сегодня это театр имени Я. Купалы), в котором выступали разные оперные, драматические и опереточные коллективы. Под влиянием профессионального театра создавались любительские театры в научных учреждениях, при железнодорожных станциях, клубах (в Минске, Витебске, Пружанах и др.). В конце XIX в. в Минске было создано товарищество любителей изящных искусств, которое сыграло значительную роль в развитии театрального искусства в Минском регионе.

Если подвести **итоги рассуждениям**, то можно отметить следующее. В труднейших условиях духовного угнетения со стороны царских властей молодая национальная художественная культура белорусов, *во-первых,* отражала рост антикрепостнических настроений; *во-вторых*, формировала в обществе прогрессивные, демократические взгляды и содействовала формированию национального самосознания; *в-третьих*, формировала всю палитру видов и жанров будущего национального профессионального искусства; *в-четвертых*, развивала у интеллигенции, в широких общественных слоях интерес к народному искусству; *наконец*, взаимодействовала с передовыми русской, украинской и польской художественными культурами, инициируя их интерес к новому белорусскому искусству.

§ 4. ***4.1.*** В истории художественной культуры понятие «Виленская художественная школа» применимо к трем учебным заведениям, между которыми прослеживается преемственность. Это художественные кафедры при Виленском университете: рисунка и живописи (1797–1832), скульптуры (1803–1826), гравюры (1811–1818); Виленская рисовальная школа И. Трутнева (1866–1914); Художественная кафедра при Виленском университете (1918–1939).

Понятие «Виленская школа», первоначально применяемое к художественным классам университета, в дальнейшем стало собирательным, связанным в XIX веке с художественными процессами, происходящими на территории бывшего Великого Княжества Литовского. В этом пространстве работали в основном выпускники Виленского университета и продолжали традиции, сформированные на его кафедрах. Дифференциация культур по региональному принципу стала обычной нормой в период романтизма, когда любили понятием «школа» определять различия, сложившиеся в польскоязычной литературе отдельных земель былой Речи Посполитой. Мицкевич в своих парижских лекциях выделял литвинскую литературную школу. Однако разница в художественной культуре Вильно, Кракова, Варшавы, Львова существовала всегда, а в первой половине XIX века была осознана на эстетическом уровне (как расхождение между классицизмом и романтизмом), что стало основой для дальнейшего размежевания национальных культур народов Речи Посполитой.

Виленская школа сформировалась на последнем этапе эпохи Просвещения, который еще также именуется как предромантизм. Для понимания этого этапа следует вспомнить основные тенденции в предшествующей истории и культуре Речи Посполитой. Основная идея Просвещения – разумное переустройство общества, его преобразование посредством перевоспитания, образования, изменений в сфере культуры. Начало эпохи Просвещения принято считать от избрания в 1764 году королем Станислава Августа Понятовского. При нем появляется государственная программа реформ в области искусства: была основана комиссия от строений, учреждена система заграничных стипендий для одаренных художников. С.А. Понятовский постоянно обсуждал и стремился реализовать проекты создания Академии Художеств.

В это время формируется комплекс идей **«просвещенного сарматизма»,** трактуемый как синтез национальной традиции и новаторских реформ. Центром просветительства и реформированного сарматизма становится резиденция Адама Казимежа и Изабеллы Чарторийских – **Пулавы**. Здесь проявляются черты предромантизма, обращенности к патриархальной старине, культа национальной истории и одежды. В основу нового идеала берется концепция Руссо «натурального человека», идея возвращения каждого народа «к натуре», традициям предфеодальных времен. Здесь создается один из первых в Речи Посполитой музей национальных древностей. Инициатива Пулав находит отзвук при королевском дворе: в 1786 году проходит открытие Рыцарского зала в Королевском замке, в 1788 – открытие памятника Яну Собесскому, монарху-сармату, герою турецкой войны.

Реформы в области культуры и образования проводятся **Эдукационной комиссией** (1773), первым в Европе Министерством просвещения. Проходит кассация иезуитского ордена, торжествует идея светского образования. Виленская Академия иезуитов, основанная еще при Стефане Батории в 1578 году, была реорганизована в Главную литовскую школу, где в 1793 году была создана кафедра архитектуры. Виленская «художественная школа» возникла после раздела Речи Посполитой в границах Российской империи. Ее становление произошло в результате культурного взаимодействия многих народов. Ее развитие на протяжении XIX столетия стало примером историко-культурного синкретизма польско-белорусско-литовского искусства. В этом культурном пространстве сформировалась и самобытная еврейская художественная традиция.

4.2. Планы Станислава Августа Понятовского по открытию Академии художеств и деятельность А. Чарторийского по развитию художественной культуры были реализованы в Вильно после его присоединения в 1794 году к Российской империи. Виленский университет стал главным продолжателем просветительских идей, которые были заложены Эдукационной комиссией. **Ян и Анджей Снядецкие** своими трудами способствовали утверждению естественно-научного материализма, **Иахим Лялевель** (1786–1861), историк и общественный деятель, оказал влияние на общественно-демократическое и национально-освободительное движение. В Виленском университете складываются студенческие общества, сочетавшие в своей деятельности просветительские цели с национально-освободительной и социальной борьбой. В Вильно наиболее последовательно формируются романтические тенденции в культуре, о чем свидетельствует литературное творчество А. Мицкевича и живопись выпускников Виленской школы.

Российский посол, **князь А.В. Репнин** предлагает проекты реорганизации Главной Литовской школы. В соответствии с проектом 1797 года открывается кафедра живописи и рисунка вместо кафедры теологии при отделе физики (по образцу Московского факультета; в Варшавском университете художественное отделение было открыто в 1816 году). В 1803 году царь Александр проводит реформу образования в империи, и вновь реорганизует Главную Литовскую школу в Виленский императорский университет, а также поручает князю

Репозиторий БГУ

Адаму Ежи Чарторийскому и бискупу **Ераниму Стрыоновскому** написать новый устав. Согласно ему кафедру живописи и рисунка переводят на факультет литературы и свободных искусств. Исследователь Бартницка считает, что сохранение кафедры, а также польского языка в обучении было результатом дипломатической деятельности куратора университета А. Чарторийского, который воспользовался вынужденной либеральной политикой Александра.

В обществе в то время еще было распространено отношение к изобразительному искусству и архитектуре как к ремеслу, и поэтому образование кафедры архитектуры в 1793 году, а затем кафедры живописи и рисунка ректором Снядецким и профессурой университета было встречено без одобрения. Возглавил кафедру известный художник-классицист **Франтишек Смуглевич**, доктор свободных наук и профессор живописи, снискавший славу художника-философа и просветителя. Программы Смуглевича свидетельствуют о высоком понимании им роли художника в обществе. Он высказывает мнение, что Университет должен готовить художников не только как хороших профессионалов, но дать им широкий круг знаний в области гуманитарных и естественных наук. В помощь себе для преподавания рисунка в качестве адъюнкта Ф. Смуглевич приглашает воспитанника француза П. Норблина **Яна Рустема**. Эти два художника сформировали основу Виленской школы, создали ее материальную базу, заложили методологию преподавания. В программных записках Ф. Смуглевич изложил свою приверженность идеям Просвещения и эстетике классицизма, с его высоким стилем и иерархией исторических, мифологических, религиозных тем, обязательных для академии. В обучении студентов считал обязательным знание искусства древних греков, хорошее владение рисунка. Для этого первоначально предлагалось рисование с гравированных образцов и гипсов, а затем с натуры. Также большое внимание уделялось изучению оптики, перспективы, светотени, композиции. Заботясь о развитии кафедры, Смуглевич в 1803 году подал записку с прошением об открытии дополнительных курсов, и в частности курса скульптуры.

4.3. Род **Ф. Смуглевича** происходил из Великого Княжества Литовского. Художник вырос в артистической среде, его отец, а также дядя, знаменитый Сымон Чехович (1689–1775), получивший образование в Риме, были представителями барочной живописи. Сам Смуглевич был одним из королевских стипендиатов, прожил в Риме 22 года (1763–1784), где изучал искусство классицизма и памятники античности. Обучался у А. Марона в Академии Святого Луки, испытал сильное влияние школы Рафаэля Менгса. Соотечественники ценили его за то, что он укрепил престиж мастеров Речи Посполитой в Европе. Находясь в Риме, он делал рисунки для популярных гравированных изданий, способствовавших распространению знаний об античном искусстве. Вместе с Винцентом Бренной он рисовал Золотой дом Нерона, виллу Лаурентина Плиния, мавзолеи этрусков, работал для изданного в 1784 году «Мифологического альбома». По этим изданиям создавали декоративные росписи во многих европейских дворцовых ансамблях, в том числе и в галереи в Паклингтоне, в России в Царском Селе. По рисункам Смуглевича были гравированы портреты Папы Клемента XIV и Виньолы. Он участвовал в росписи Ватиканской библиотеки вместе с А.Р. Менгсом, для которого писал портрет семьи.

По возвращении из Рима Ф. Смуглевич входит в круг реформаторов во главе с революционно настроенным Гуго Коллантаем. В этот период творчество Смуглевича приобретает общественный характер, он становится приверженцем идей просвещенного сарматизма. Под влиянием Г. Коллантая он выполнил 9 рисунков из задуманной серии 100 гравюр для иллюстрирования «Истории польского народа» Адама Нарушевича. Его работы, посвященные событиям средневековья, демонстрируют условность и определенную степень модернизации, что объясняется еще неразработанностью самой истории, а также жанра исторической живописи. События прошлого Смуглевич трактует в духе Просвещения: государственные деятели совершают подвиги во славу Отчизны, расширяют границы государства, создают армию, флот, утверждают справедливость. Такова композиция «Вступление Болеслава Храброго в Киев», где автор в соответствии с классической эстетикой выносит действие на первый план, но настолько усложняет движение и ракурсы всадников, что она обретает барочную динамику. Костюмы героев также отсылают к эпохе барокко, следы которой еще присутствовали в быту. В основе работы «Избрание Пяста польским королем» лежит легенда о благочестивом крестьянине, получившем корону от ангелов. В композиции Смуглевича этот сюжет получает трактовку в духе идей Просвещения: Пяст получает корону из рук своих сограждан.

Присущие рисункам линейность и фризообразность были свойственны и для живописи, в них также ощущается излишняя патетика, героика. В исторических сюжетах Смуглевич еще сохраняет мифологических персонажей, элементы условности в трактовке быта. В эпоху становления исторического знания еще долгое время реалистическое отображение событий было ограничено. По-прежнему, ведущее место занимает батальная живопись и тема прославления героя, каковым согласно концепции просвещенного сарматизма являлся Ян Собесский, король Речи Посполитой, остановивший в XVII веке экспансию Османской Турции в Европу – личность, которая была особенно популярна в то время, период утраты государственности. В 1797 году Смуглевич пишет две батальные сцены: «Битва под Берестечком», «Битва под Хотином», где динамика и драматизм сражения соединены с репрезентативностью барочного характера.

Ф. Смуглевич посвятил ряд больших полотен отображению современных ему революционных событий, где повсюду присутствует возвышенная, героическая поэтика эпохи Просвещения. Обращаясь к современности, художник вводит в композиции аллегорические фигуры, желая тем самым подчеркнуть торжественность, историчность события. Он жил в то время, когда люди очень остро осознавали значимость переживаемых событий, время революционного преобразования общества.

В картине «Объявление уставной грамоты крестьянам в Павлове» (1769, 1795) на первом плане изображается торжественная сцена на фоне сельского пейзажа с усадьбой и деревней. Берестовский под бой барабана и развернутым флагом красного цвета передает грамоту старосте при выстроенных во фронт крестьянах в костюмах в национальных цветах и с оружьями в руках. В углах картины играющие дети, двое читают грамоту. На них указывает Берестовский, как бы говоря, что его реформа проводится во благо этих детей, во благо будущего нации. В эту реальную сцену введены фигуры двух античных богинь, одна с лавровым венком, другая с серпом. Таким образом художник стремится раскрыть внутренний, глубокий смысл события, отсюда классицистическая риторика и дидактика. Ф. Смуглевич создает образ героя, воплощающего идеи Просвещения.

Картина «Присяга Костюшко на Краковском Рынке» (1797, существует два варианта) является самым значимым произведением классицизма. Она так же, как и предыдущая работа раскрывает тему клятвы на верность патриотическим идеалам. Кульминационный момент восстания Костюшко, разработанный Смуглевичем, станет впоследствии одним из наиболее популярных в творчестве других художников. Композиция сочетает детали, взятые из жизни, аллегоризм, реальность и вымысел. Событие происходит на главной площади Кракова с Мариацким собором, ратушей, где помещен герб Речи Посполитой, и вымышленным монументом – аллегорией Родины в виде задрапированной женской фигуры со скованными руками. Костюшко изображен на первом плане среди своих генералов, их лица портретны: Мадалиньский, Водицкий, каноник В. Сераковский.

Репозиторий БГПУ

Несколько статичная по ритму композиция позволяет сосредоточить внимание на моменте, имеющем морально-этический характер – присяге на верность Родине. Современная тема решается как историческая, ее смысл раскрывается через аллегорию. На постаменте памятника начертаны слова из «Энеиды»: «Пусть когда-нибудь из нашего праха восстанет мститель». Этот текст как бы пророчествует о воскрешении Польши, что уже предопределяет миссионизм последующего поколения патриотов эпохи романтизма. Костюшко трактуется как прообраз будущего мстителя. Картина написана после подавления восстания. В углу картины Ф. Смуглевич пишет свой автопортрет, и тем самым делает себя сопричастным клятве.

В композиции «Польша в оковах» (1798) художник изображает перед аллегорической статуей Родины шляхтича, мещанина и крестьянина, клянущихся ей в верности во главе с Костюшкой. Они олицетворяют три сословия, тем самым раскрывается концепция нации эпохи Просвещения. Если раньше идея сарматизма делила нацию на шляхту и холопов, новое понимание нации мыслится как единство всех сословий, что нашло отражение в Конституции 3 мая и документах восстания Костюшки.

В Вильно Ф. Смуглевич приехал уже будучи мэтром нового искусства. Кроме преподавания занимался выполнением декоративных композиций. Для кафедрального собора написал 12 апостолов в натуральную величину, а также религиозные композиции «Св. Тройца перед фундаторами ордена тринитариев», «Св. Коетан чудесным образом размножает хлеба». В них в соответствии с жанром сакральной живописи художник создает вертикальные композиции, подчеркивая обращенность своих персонажей к небу, взаимодействие сил земной и небесной церкви. Смуглевич тем самым демонстрирует глубокое понимание эстетики барокко.

В 1800 году Смуглевич по приказу Павла I срочно выезжает в Петербург, где помогает своему другу по Риму В. Бренне в оформлении Михайловского замка. Для замковой церкви пишет запрестольный образ Св. Михаила, низвергающего демонов в пропасть. По свидетельству очевидцев, он писал без всякой подготовки, без предварительных натурных эскизов, что вызвало критику со стороны профессоров Императорской Академии Художеств и сказалось на его репутации и здоровье.

Чтобы подтвердить мастерство, Смуглевич по возвращении из Петербурга в Вильно бесплатно расписал плафон в библиотеке университета, размещенной в бывшей иезуитской трапезной готического характера. Роспись придала импозантность низкому интерьеру с крестовыми сводами. В этом помещении проходили важные церемонии, устраивались выставки, а с 1855 года работал музей древностей. Сюжет «Минерва, окруженная музами, венчает ученого в докторской тоге» реализует идеалы Просвещения, а также подчеркивает значимость позиций университетского профессора.

Кроме развития исторического жанра Франтишек Смуглевич является основателем нового жанра – «крестьянского», что очень важно для становления национальной белорусской культуры Нового времени, в основе которой лежит «мужицкая» проблематика. Образ крестьянина ранее имел вторичное значение и вводился в композиции в качестве стаффажа. Для художника-реформатора этот образ стал необходим для выражения идеалов свободы и равенства, что характеризует его как приверженца концепции «естественного человека» Ж.Ж. Руссо. В картине «Крестьяне за столом» Смуглевич передает достоинство простого человека, вместе с тем, используя рембрандтовские эффекты светотени, он создает атмосферу таинственности вокруг семейной трапезы крестьян, превращая ее в камерный ритуал. Концепция Руссо обращения к народным традициям, культ национального быта, естественного характера общения звучит и в картинах «Крестьяне в национальных костюмах», «Сцена из крестьянской жизни», в которых художник раскрывает гармонические отношения простого человека с равным себе сообществом и природой. Работа «Литовские крестьяне» показывает сцену, в которой старший крестьянин представляет девушку молодым парням, исполнена классической торжественности, гармонии, словно автор повествует о жизни древних греков. Вертикальный ритм опор деревянной постройки, на фоне которой происходит действие, также соотносится с ордерной архитектурой античности, всегда вносящей в мифологические композиции особую значительность. Однако в этих ранних примерах крестьянского жанра еще нет яркой личности, действующей от имени своего сословия, нет портретного образа. Крестьянин еще не стал субъектом истории своей страны.

Франтишек Смуглевич также расширил границы портрета, соединив его с историческим жанром. В это время актуализируются идеи «неосарматизма», направленные на прославление феодально-рыцарской военной традиции и патриархально-шляхетского прошлого. В живописи возникают так называемые «родовые циклы» – серии картин, посвященные отдельным магнатским семьям и созданные по заказу их представителей. Наряду с галереями предков они служили доказательством древнего происхождения рода, его заслуг перед отечеством. Эти циклы продолжали хвалебные хроники XVII века. Зачастую в подобные серии включались исторические композиции общенационального характера. Примером может быть родовой цикл Семеньских, куда вошли 15 работ, из которых лишь 4 посвящены подвигам членов семьи. Завершала серию «Присяга Костюшко».

В духе неосарматизма написан большой групповой портрет семьи литовского обозного генерал-квартирмейстера Кароля Прозора. К. Прозор – патриот станиславовского времени, сторонник майской конституции и восстания Костюшко, был заказчиком и соавтором композиции, задумав ее во славу своего отца, умершего в 1788 году Витебского воеводы Юзефа Прозора. Композиция торжественная и статичная: семья предстоит вокруг декоративной композиции с портретным медальоном Юзефа у основания пальмы. Кароль указывает на посвященную покойному надпись, сделанную на стволе пальмы. Символика этого дерева многозначная: пальма была знаком справедливости, силы, триумфа, награды, бессмертия, славы, благочестия, любви и благосклонности. В данной ситуации пальма обозначает апофеоз, торжество, где потомки трактуются как продолжатели дела своего славного предка. Композиция портрета соединяет традиции сарматизма и европейского классицизма, а также элементы сентиментализма, которые проступают в образе играющих вокруг корзины цветов детей на первом плане.

Аллегоризм, причем сюжетного характера, присутствует и в портрете Елены Потоцкой (из Массальских) (1788–1790). Она изображена в образе Весталки, охраняющей семейный очаг. За сидящей Еленой дана фигура-аллегория античной богини и группа простых женщин, служанок, с почтением наблюдающих за хозяйкой.

Портрет бискупа Игнатия Якуба Массальского (1785–1786) Смуглевич пишет в традиционной поясной композиции, создав образ влиятельного и доброго человека. И.Я. Массальский был самым значительным меценатом Вильно, приумножая своими акциями культурные традиции города. В портрете престарелой Грановской (1800) художник выписывает старое морщинистое лицо, в суховато-графичной проработке которого в беспристрастном выражении глаз подчеркнута сословная спесь модели.

В конце жизни Смуглевич тяжело болел, хотел уехать на лечение в Италию, но не успел. В жизни его отличала скромность, в своем завещании он просил похоронить себя bez wystawności. Оставил большую библиотеку и собрание картин, среди них – работы С. Чеховича.

Репозиторий БГУ

4.4. Кафедру скульптуры возглавил **Анджей Ле Брун** (1737–1811), придворный художник Станислава Августа Понятовского, выписанный из Петербурга А. Чарторийским. Его метода обучения сводилась к допуску учеников наблюдать за творческим процессом учителя и копирования гипсов.

После смерти мастера работу кафедры на общественных началах возглавил его талантливый ученик **Казимир Ельский** (1782–1867), получивший в 1810 году степень магистра. Он с энтузиазмом занимался делами кафедры, выполнял заказы творческих работ, которые постоянно увеличивались. Одновременно возрастало мастерство К. Ельского. В 1822 году он получает звание адъюнкта. В 1824 году К. Ельский подает проект организации при Виленском университете школы искусств, с отделениями архитектуры, живописи и скульптуры, для чего добивается разрешения Совета министров на закупку необходимого оборудования и наглядностей. К сожалению, эти начинания были запрещены царем, который усмотрел в этом проекте конкуренцию Виленского университета с Петербургской академией художеств и распорядился о ликвидации кафедры скульптуры в 1826 году.

Казимир Ельский родился в усадьбе Дудичи Пуховичского уезда, в семье скульпторов. Его отец Кароль Ельский и старший брат Ян Ельский вместе с архитектором К. Спампани декорировали стуковой лепкой интерьеры храмов и дворцов в Заславье, Несвиже, Вильно, Трокае. Кароль Ельский создал скульптуры Елены, Казимира и Станислава для Виленского кафедрального собора, фигуры евангелистов и композицию Святой Троицы для бернардинского костела в Трокае. Впоследствии Казимир Ельский также будет создавать культовую пластику для храмов Вильно. Кроме семейной традиции сакральной скульптуры и обучения у Ле Бруна Казимир Ельский прошел трехмесячную стажировку в Петербургской академии художеств у русских классицистов И. Мартоса, Ф. Щедрина, В. Демут-Малиновского. Имел широкие гуманитарные знания, за трактат «О связях архитектуры, скульптуры и живописи» получил в 1822 году степень адъюнкта.

Казимир Ельский заложил основы классицизма в белорусской пластике. Для колонного зала Виленского университета он создал портреты-бюсты профессоров и деятелей культуры Виленского края: М. Почобута, Я. Снядецкого, Ф. Смуглевича, А. Чарторийского, Ф. Пеликана и др. В письмах К. Ельского содержатся сведения о 32 бюстах своих современников, большинство из них исполнены в форме античной гермы. Вместе с портретным сходством скульптор стремится передать характер модели, зафиксировать тонкое психологическое наблюдение. Для барельефов Ельского характерно мастерское владение возвышенной ритмикой античной драпировки, уравновешенная композиция. Наиболее известный барельеф мастера – «Аллегория скульптуры» (1858), где изображена муза, высекающая бюст, и помогающие ей ангелы. Скульптор искусно вписывает в овальную композицию женскую фигуру в динамичном трехчетвертном развороте, которую уравновешивает сложной ритмикой более мелких фигур ангелов и мужского бюста. При ясности линейно-пластических форм заметно увлечение автора светотеневыми эффектами, придающими барельефу живописность. В концептуальном плане можно отметить в этой поздней работе мастера черты романтической эстетики. Этот сюжет можно интерпретировать как метафору творчества. В образе музы, работающей над своим произведением, подчеркнуто дионисийский, экспрессивный характер. Она воплощает некое высшее начало, которое создает не просто человека, а герму, используемую в античности в качестве надмогильного памятника. Муза ваяет посмертный образ скульптора – образ, который приподымает искусство над жизнью.

Блестящим мастером барельефных композиций был **Рафал Слизень** (1804–1881). Родился в усадьбе Бортники Новогрудского уезда. Закончил Полоцкую иезуитскую академию, затем учился на юридическом факультете Виленского университета и одновременно посещал мастерскую К. Ельского, участвовал в движении филоматов и филаретов. Р. Слизеню принадлежат медальоны Генриха Ржеуцкого, Евстафия и Константина Тышкевичей, Михала Ромера, Тамаша Зана и других. В них скульптор продемонстрировал умение точно вписывать в формат портретный образ, согласуя его с круглой формой и полем медальона. Слизень прекрасно владел рельефной лепкой, создавая лаконичные и выразительные образы.

Сочетание классицистических и романтических тенденций заметно и в творчестве **Яна Островского** (1811–1872). Он родился в Сенно Витебской губернии, в Виленском университете учился у Р. Слизеня и К. Ельского. Ян Островский известен как автор портретных бюстов Н. Рея, К. Ельского, М. Балинского, В. Сыракомли, Ю. Корсака, Т. Нарбута, Ю. Понятовского, Ю. Немцевича, Я. Кохановского и др. В них скульптор сочетал строгую форму античной гермы с вертикально обрезанными плечами модели и реалистическую трактовку образа. В портретах автор стремится раскрыть внутреннее состояние модели, и вместе с тем вводит натуралистично трактованные детали костюма, которые являются приметами времени и одновременно тонко характеризуют героев. Плотно застегнутый сюртук подчеркивает иронично-насмешливую улыбку деятельного Е. Тышкевича, бантом завязанный шейный платок Т. Костюшко раскрывает его романтическую окрыленность.

4.5. **Ян Рустем** был армянином, родился в Константинополе и всегда подчеркивал свое восточное происхождение. На автопортретах он предстает перед зрителем в феске и с характерной для восточного человека внешностью. Учился у итальянца Баччарелли в Варшаве, затем у француза Петра Норблена в доме Чарторийских, был придворным художником Чарторийских. От Норблена воспринял увлечение творчеством Рембрандта, его мастерство использования светотени как организующего средства в построении картины, в выражении эмоционального переживания.

В Вильно Яна Рустема пригласил Смуглевич в 1798 году, где художник получил звание адъюнкта при кафедре живописи и рисунка. Рустем преподавал рисунок, на первом этапе обучал копировать эстампы, затем рисовать гипсы. После смерти Смуглевича Рустем продолжал вести занятия по рисунку, но ректор Ян Снядецкий не видел в нем достойного приемника, так как считал, что кроме живописного таланта профессор университета должен обладать глубокими научными знаниями. В 1810 году в письме к куратору университета Е.А. Чарторийскому Снядецкий жалуется, что содержание этой кафедры обходится в сумму, а также просит порекомендовать на место профессора кого-нибудь из столичных художников. Чарторийский предложил своего кандидата, английского графика Джозефа Саундерса, Рустем же продолжал работу преподавателя рисунка. Вместе с Саундерсом он готовил первую публичную выставку, она была назначена на 24–30 июня 1812 года, но 16 июня в Вильно вошли наполеоновские войска.

Война приостановила готовящуюся реформу, но занятия в университете продолжались, обучение сводилось к копированию с гравюр и гипсов. Намерение Смуглевича учить писать с натуры и с живой модели, было реализовано только в 1815/16 учебном году. (При варшавской кафедре живописи работа с натуры, с живой модели в учебный план была введена в 1820/21 году.) При Саундерсе главным курсом считался курс графики, и только в 1818 году Рустему удалось расширить преподавание рисунка и живописи. В 1819 году Рустем представил проект создания отдельного факультета изобразительных искусств. Главной дисциплиной должна была быть историческая живопись маслом, в обучении которой главное внимание отводилось рисун-

Репозиторий БГУКИ

ку, изучению анатомии по копированию гипсов, а затем работе с модели. Другой профессор должен был учить пейзажной живописи, портретной или батальной, а также преподавать перспективу и оптику посредством фресковой живописи и акварели. Однако руководство университета, не имея меценатской поддержки, не пошло на такое расширение кафедры, и ограничилось присвоением Рустему звания профессора. Популярность кафедры в это время возросла, количество учеников в 1824 году составило 60 человек. В это время в обществе возрастает интерес к искусству, в каждой шляхетной семье стремились дать детям художественное образование, что свидетельствует о широком распространении романтического мировосприятия.

Рустем стремится увеличить учебное помещение, закупить гипсы, манекены для постановок с драпировками. Кроме того, он мечтал о создании галереи, коллекция которой была бы учебным материалом для студентов. Несколько картин ему удалось закупить из коллекции Михала Валицкого. В 1820 и 1822 годах состоялись первые две выставки. В двадцатые годы виленская кафедра живописи переживала пик популярности. В 1825/26/27 гг. на кафедре занималось 60 учеников, в 1827/28 – 55, 1828/29 – 57. (В варшавском университете: 1828/29 –18 студентов и 18 любителей, 1829/30 – 33 студента и 13 любителей.)

В организации работы кафедры Рустему помогали: в 1909–1919 гг. **Ян Дамель** на правах адъюнкта, в 1829 году адъюнктом был назначен **Винцент Смоковский**, который написал хвалебную статью о мастере после его смерти. В ней он объясняет исключительно портретный характер творчества Рустема вкусами общества, не желающего заказывать тематические картины. Смаковкий также пишет, что художник не считал достойным своего таланта пейзажный жанр, архитектурную ведуту в духе Каналетто. Также он отмечает, что Рустем был прекрасным физиономистом, и ему удавались индивидуальные характеры благодаря преувеличению характерных черт. Женские портреты Рустем идеализировал, пользуясь наработанными приемами в изображении фигуры, рук, движения. Сильной стороной таланта Рустема было прекрасное владение светотенью, которую он считал «единственным средством предания объема изображению». Вечерами при свете лампы мастер проводил занятия по теории светотени, а утром учил наносить четкий контур, как на гравюрах.

Другой его ученик **Адам Шемеш** оставил воспоминание о Рустеме, как о мастере камерной живописи и манерного рисунка, далекого от натуры. Он критикует учителя за отказ от больших тем, от изучения линейной перспективы, от новых задач, которые привносил в культуру романтизм. Шемеш видел в Рустеме главного виновника отставания кафедры живописи от бурной литературной жизни университета. Действительно, Рустем в эти поздние годы писал элегантные во французских традициях портреты (1/5, 1/6 натуральной величины) в холодном колорите, естественном в свете. В критике А. Шемеша обозначились расхождения между эстетикой сентиментализма и романтизма. Для обоих этих направлений присущ интерес к духовной, внутренней жизни человека, но для сентиментализма, как и для классицизма, характерно гармоничное мироощущение, а для романтизма – разлад с миром, драматическое напряжение, жажда творчества, борьбы. Для сентиментализма показателен культ семейных, «естественных связей», а также тип малоформатного портрета и миниатюра, что и присутствует в творчестве Рустема.

Показательны в этом отношении жанровые портреты супругов Анны Ванькович и Антония Ванькович (1805). Модели написаны на фоне пейзажа в движении, заметна идеализация образов, стремление приблизить героев к известным античным скульптурам Дианы-охотницы и Аполлона Бельведерского. Парные портреты являлись разновидностью «семейного портрета», распространенного в XIX веке. В групповом портрете Марии Мирской, Барбары Шумской и Адама Наполеона Мирского (1808) герои предстают в образах античных муз и амура на фоне грандиозных колонн и пейзажа. Портрет воспринимается как мифологизированная сцена жанрового характера, в которой герои демонстрируют естественное проявление чувств не воспитанных, а «врожденных». Перевоплощение в образы древности было популярным увлечением виленского общества, которое любило организовывать постановку костюмированных «немых сцен» на литературные и мифические сюжеты. В качестве режиссера-сценографа приглашался Ян Рустем.

Парные портреты Юзефа и Кристины Франк (1810) написаны в традиционной поясной композиции. В личности Юзефа, работающего за столом над текстом, подчеркнута собранность, сдержанность, энергия. Кристина Франк, одаренная певица, написана с нотной партитурой в руках и в восточном головном уборе. Ее образ более романтизирован.

Женские портреты, как правило, писались в мечтательно-элегическом настроении на фоне придуманного пейзажа. Человек в поэтике сентиментализма вообще мало дифференцирован, особенно ощутим «штамп» в женских образах. Таковы портреты Катажины Новомирской, Марии Добковой, Зубовой, написанных в природном окружении. Естественная природная среда должна была подчеркнуть, что человек свободен от условностей общества, его противоречий. Даже в мужских портретах у Рустема часто отсутствует маска гражданственности, столь необходимая в поэтике классицизма. В портрете Дж. Саундерса (1818), написанном перед его отъездом из Вильно, художник создает романтический образ молодого человека с байронической прической и взглядом, направленным во внутренний мир. Даже в портрете Станислава Солтана (1819), возглавлявшего правительство во время войны Наполеона с Россией, присутствуют чисто внешние атрибуты публичности: орден, парадный костюм, но спокойный, не волевой взгляд говорит о нежелании казаться героем. Естественная природа человека не имела общественного характера. Уже в этих работах заметно вызревание конфликта между личностью и обществом, что станет основой поэтики романтизма.

Оценивая вклад Рустема в развитие культуры XIX века, И.И. Свирида отмечает, что под влиянием его камерного искусства изживается академизированный характер виленской школы, заложенный Ф. Смуглевичем, и формируется романтическое и бидермайеровское направление живописи.

4.6. **Иосиф Пешка** был наиболее последовательным учеником и продолжателем традиций Ф. Смуглевича. Родился И. Пешка в Кракове, там же получил художественное образование, работая в мастерской Доминика Эстрейхера, австрийского художника. В 19 лет по протекции виленского бискупа Игнатия Юзефа Массальского Пешка попадает в мастерскую Ф. Смуглевича в Варшаве, где обретает творческую зрелость. Творчество И. Пешки условно делят на три периода: варшавский (1786–1793), путешествий (1793–1813), краковский (1813–1831).

Так же, как и Смуглевич, Пешка становится выразителем идеалов просвещенного сарматизма. О духовной близости этих двух художников говорят их портреты, написанные Пешкой. Своего учителя он написал в интерьере в костюме европейца эпохи Просвещения, оторвавшегося от чтения какого-то важного текста и оптимистично глядящего в окно. Льющийся из окна поток яркого света в затененное пространство комнаты прочитывается как знак больших перемен. Свой автопортрет Пешка также пишет в просветительском духе, демонстративно изображая себя напротив бюста Жан Жака Руссо, подчеркивая тем самым свое стремление следовать его учению.

Цикл портретов деятелей Великого сейма (1790–1792) для Варшавской ратуши был написан по заказу Магистрата г. Варшавы. Созданные в атмосфере национально-политического подъема, они были одним из

Репозиторий ВГУ

наиболее последовательных воплощений просветительских идей. В торжественную парадную композицию, еще связанную с традицией репрезентативного портрета, введены аллегорические изображения и различные атрибуты интеллектуальных занятий (книги, гусиные перья, рукописи), указывающие на значительность и содержательность деятельности, утверждающие просвещенческие представления о человеческой личности. Характерным является в этом отношении портрет Игнатия Закржевского, поданного в активном развороте на зрителя, подчеркивающем волевое начало, с красной повязкой на рукаве, держащего в руках только что подписанный документ, о чем свидетельствует чернильница на первом плане. Революционный пафос усиливает восседающая сзади модели фигура античной богини с поднятым мечом и посохом. Подобная решительность и готовность к действию присутствует в портрете Марцелия Венды, написанном в военном мундире и опирающемся на рукоятку меча.

Графическая композиция «Наречение Кракова вольным городом» посвящена событиям современности, но создана по законам аллегорической исторической картины. Она сочинена для того, чтобы проиллюстрировать главную идею революционных перемен – идею равенства всех сословий. Мы видим в храмовом интерьере толпу революционно настроенных людей. У алтаря зачитывается документ, в поддержку которого подняли руки все присутствующие. Ближе к первому плану художник поместил дискуссирующих шляхтичей, по костюмам которых можно узнать представителей двух лагерей: реформаторов и патриотов-сарматов. К ним обращены взоры простых людей, представителей крестьянства, живописная группа которых отмечена атрибутами земледелия: лопата, грабли и коса принесены в храм и сложены у основания алтаря. Эту же группу сопровождает аллегорическая фигура женщины, стремящаяся прикрыть покрывалом, спадающим с ее головы, фигуры детей и присевшего на ступеньки крестьянина – мотив близкий к иконографическому типу алтарной картины «Божья Мати – апека». В просветительской поэтике образы крестьян, детей, народа и матери имели патриотическую семантику. Пешка использует их для иллюстрации обсуждаемого документа.

Второй период жизни связал художника с Вильно и Россией. В 1793 году он приезжает в Вильно. Вместе с Рустемом в 1798 году получает звание адъюнкта при кафедре. Вместе с Ф. Смуглевичем он работает над росписями Михайловского замка в Петербурге. Много путешествует по бывшему Княжеству Литовскому, пишет акварельные пейзажи городов и местечек Беларуси. Некоторое время жил и работал в Москве и на Украине, где оказал влияние на развитие жанра группового портрета. В 1809 году художник возвращается в Минск, Вильно, живет у секретаря Минского дворянского собрания Кобылинского, навещает Манюшко в родовом имении в Смиловичах. К этому времени относятся портреты знати, духовенства и серия исторических картин: «Пострижение Мечислова», «Установление пограничных столбов Мечисловом», «Болислав Кривогубый, нападающий на поморян», «Смерть Болислава Кривогубого», «Аристид пишет себе самому приказ на изгнание». Некоторые исторические картины были посвящены Александру I, как воскресителю Польши. Царь намеревался провести реформы, что давало надежды патриотам Речи Посполитой.

Пешка обращался к жанру многофигурного портрета, в котором работал и Смуглевич. Однако свободное расположение фигур, непосредственное выражение лиц, вносят в его работы движение и элементы жанровости, что относится к стилистике сентиментализма. Так же, как и в творчестве Рустема, в работах Пешки заметно предчувствие романтизма. В многофигурном портрете семьи Борх и портрете собственной семьи (1810–1812) Пешка стремится передать атмосферу непосредственного и естественного общения близких друг другу людей.

Многие портретные композиции Пешки содержат аллегории, которые раскрывают не только умонастроение автора, но и всего общества. «Портрет Теофиллы Радзивилл в образе Гебы» является мифологизированным портретом, в котором модель изображена в античном платье, сидящей на земле на фоне фантастического пейзажа с множеством сверкающих молний разыгравшейся грозы, что, очевидно, должно было напомнить о недавних военных событиях. Богиня держит в руках чашу, из которой кормится орел, образ недвусмысленно напоминающий о гербе Речи Посполитой. В картине «Три грации» зритель как будто созерцает портрет матери и двух дочерей, но стилизованные под античность костюмы вновь отсылают к символическому подтексту, позволяющему трактовать композицию как аллегорию трех стран, на которые распалась Речь Посполитая после ее разделов.

Присутствие орла у ног восседающей античной богини с амуром и лирой в руке на фоне величественной панорамы и танцев пастушек в картине «Муза» также отсылает к патриотической символике и дает возможность предполагать, что в этой работе художник стремился создать обобщающий образ Родины, которая была главной музой его творчества. Пешка, как и Ф. Смуглевич, закладывал в аллегорические образы патриотическое содержание, и этим они предугадали особенности развития польского символизма в творчестве Яцека Мальчевского на рубеже XIX–XX веков.

Во время путешествий Пешка делает много акварельных пейзажей репрезентативного характера. В конце XVIII века был широко распространен жанр топографического портрета усадьбы или загородной резиденции. Создавался он в техниках акварели и репродукционной графики. Увлечение руинами Рима и путешествиями, охватившее всю Европу, влекло за собой развитие этого жанра. Художники любили фиксировать различные достопримечательности, храмы и другие знаки истории. В свои панорамные композиции Пешка обязательно вводит пасторальные, сентиментальные сцены стаффажного характера. При увеличении они оказываются удивительно точными сценами, характеризующими обитателей местечек и городов.

В 1813 году, не дождавшись назначения на должность профессора кафедры живописи и рисунка в Виленском университете, И. Пешка уезжает в Краков, где становится ректором Академии художеств. В этот последний период своего творчества Пешка разрабатывает два типа портрета: шляхетский романтический, с элементами репрезентативности, и бидермайеровский, заказчиками и моделями которого были мещане.

4.7. **И. Олешкевич** был представителем ампира – последней стадии развития классицизма, называемого еще «романтический неоклассицизм». Исследователи отмечают в нем противоречивые тенденции, направленные с одной стороны на утверждение просветительских идеалов свободы и демократии, а с другой стороны – на консервацию и утверждение власти политических мифов, существовавших форм государственности. В обоих случаях искусство ставилось на службу политике. Если раньше в развитии классицизма делался акцент на соотношении «личного» и «общественного», то сейчас он переносится на соотношение «личного» и «государственного». Классицизм стал приобретать официальный характер, и одновременно развивающееся индивидуальное сознание стихийно требовало свободы, что роднило его с романтизмом. В творчестве многих художников присутствовали элементы двух методов. Для ампира характерно: структурная упорядоченность, округлая статуарная форма, осязательность, локальный цвет, графическая прорисованность деталей, тяжелая лапидарная форма, строгий дорический ордер, монументальность. В живописи развивается парадная форма портрета, культ семьи приобретает нравоучительный характер, усиливается нарочитая демонстративность, героический пафос.

Репозиторий БГУ

И. Олешкевич родился в местечке Радошковичи в семье бедного музыканта. Образование получил в Виленском университете у Ф. Смуглевича, в 1803 году на деньги графа Ходкевича был отправлен в Дрезден, затем в Париж, где учился у Давида и Энгра. Во Франции проникся идеями либертинизма, стал крупным деятелем франкмасонства, имел высшую степень посвящения, был мастером ложи «Белый орел». В конце жизни превратился в христианского мистика. Эта духовная эволюция предопределила и постепенное превращение классициста в романтика.

По возвращении в 1808 году в Вильно Олешкевич пишет картину «Ян Кароль Ходкевич прощается со своей супругой Анной Астрогской перед отправлением на Хотимскую кампанию». Работа была парной к картине Смуглевича «Смерть гетмана Яна Кароля Ходкевича», написанной в 1806 году. Олешкевич придерживается стилистики учителя, изображая главную сцену на первом плане, оставляет глубокую перспективу композиции. Вместе с тем очевидна его французская выучка в отсутствии внешней патетики и спокойном ритме, а также в четко прорисованном силуэте и скульптурной форме. Картины, очевидно, были сделаны по заказу Александра Ходкевича, патриота, участника тайных обществ, ученого-химика, изобретателя, мецената и покровителя искусств.

Во второй крупной работе на сюжет из античной истории «Антиной и Стратоника» (1810) Олешкевич отказывается от каких-либо декоративных эффектов и глубокого пространства, пишет сцену на первом плане, отгородив ее легкой ширмой и драпировками, строго сориентировав персонажи на зрителя. Четкость линий силуэта, локальный цвет и замкнутая форма красноречиво говорят о его стремлении работать в духе французского неоклассицизма. Работа написана как конкурсная на замещение должности профессора при кафедре живописи и рисунка Виленского университета.

В том же строгом стиле ампира написан портрет А.Е. Чарторийского (1810), куратора Виленского университета. Олешкевич создает торжественную композицию, где князь показан в полный рост на фоне ордерной архитектуры и драпировок у стола с тяжелой красной скатертью в образе реформатора, сановника и радикала. Правая рука демонстративно опущена на белый лист бумаги, очевидно важный документ, только что написанный этим государственным деятелем. На стуле атрибуты, дополняющие характеристику: сабля, французский головной убор, на спинке стула изображение лиры.

Более традиционно, но также сдержанно написан поколенный портрет А.Е. Чарторийского. В портретах же менее официальных лиц: Леона Сапеги, Игнатия де Гельда, Алевтины Гостимской художник более внимателен к внутреннему состоянию модели, сосредотачиваясь на характерных жестах рук, выражении глаз, элегантных деталях костюма.

Продемонстрировав виленскому обществу свое артистическое мастерство, Олешкевич надеялся на получение должности профессора кафедры живописи и рисунка, но последовал отказ. Возможно, не последнюю роль сыграла молва о его вольнодумстве. После полученного отказа художник некоторое время преподавал в пансионе «Добрия», бывшего поручика польских войск, а затем уехал в Петербург.

В столице он оказывается в придворном кругу вдовствующей императрицы Марии Федоровны, которая занималась филантропией, во многом связанной с франкмасонством. Она основала Патриотическое училище для сирот войны 1812 года. Олешкевич пишет несколько вариантов картины «Благодетельное призрение и попечение императрицы Марии Федоровны о бедных» (1812), изображая ее среди группы воспитанников училища на фоне пирамиды (пирамида является масонским символом). За эту работу Олешкевич был удостоен звания академика Петербургской Академии художеств.

Олешкевич становится влиятельной особой в петербургском обществе, покровительствует В. Ваньковичу, А. Мицкевичу, Я. Хруцкому и другим своим землякам. Его мастерская была в центре светской жизни Петербурга, ее посещение было особо популярным. Поляки, находившиеся в Петербурге, считали своим долгом нанести визит И. Олешкевичу. О тех, кто не успевал это сделать, говорили: «Был в Риме, а папы не видел».

На жизнь художник зарабатывал портретируя петербургских дам, написал около 100 портретов, которые отличались совершенным сходством. И.И. Свирида отмечает, что они повлияли на развитие в русском искусстве ампирного портрета. Своих моделей Олешкевич изображал на фоне несколько беспокойного неба и деревьев, что привносило в композицию оттенок романтизации. Фигуры изображал поколенными, объемно, с четко читаемым силуэтом. Умел придавать парадность небольшим количеством атрибутов. Большую часть заработанных денег отдавал на благотворительные цели. Увлечение мистикой привело художника к религии и сакральному искусству. В петербургском костеле Св. Станислава сохранились Распятие и образ Марии. Обращение к религии знаменует радикальный поворот в мировоззрении художника и умонастроении общества. Религия и искусство были теми областями человеческого духа, где нашли себе пристанище романтики. Религиозная живопись Олешкевича развивалась под влиянием творчества Рафаэля. Он писал мадонн в духе Рафаэля, что также является знаменательной приметой. Творчество и личность этого художника сближает классицистическую и романтическую эстетики.

Несмотря на известность и популярность, Олешкевич жил очень скромно, а в конце жизни, когда всецело погрузился в изучение мистических учений, бедно. Похороны Олешкевича были настоящей демонстрацией. За убогим черным гробом тянулась нескончаемая вереница всяких экипажей, пеших. Оставил неопубликованное сочинение «L'automne da monde de i'humanite» о предназначении человека, где выступает продолжателем учения Л. Сен-Мартен.

4.8. **Джозеф Саундерс**, англичанин по происхождению, был прекрасным графиком и многосторонне образованной личностью: владел многими европейскими языками, прекрасно знал европейскую литературу и искусство. В качестве профессора Виленского университета его рекомендовал А. Чарторийский. Приехав в 1811 г. в Вильно Саундерс представил проект создания Академии художеств с тремя кафедрами, но из-за отсутствия средств он был отклонен. Реализованным оказался «Проект образования рисовальной школы при Виленском университете», в котором предусматривалась позднейшая специализация в области живописи, скульптуры и графики. В программу были включены также курсы анатомии, истории и теории искусства. Саундерс получил звание профессора графики, Рустем – профессора рисования.

На принятие подобного решения повлияла быстро распространяющаяся мода на гравюру в обществе. Она была более доступна и демократична, что для жителей Вильно имело большое значение. Гравюра позволяла репродуцировать и широко распространять шедевры европейского искусства, а также давала возможности для самостоятельного творчества. Много любителей стремились овладеть этим искусством, Иахим Лелевель брал уроки у Саундерса по техникам гравюры. Известно также, что Саундерс пытался создать при Виленском университете бумажную фабрику, которая бы работала для нужд университетской типографии.

Саундерс был прекрасным графиком, работал в техниках резцовой гравюры и офорта, часто соединяя их. Он обладал точной линией, на его гравюрах живописные образы приобретали большую выразительность, чем в ори-

Репозиторий ВГУ

гинале. В своих эстетических предпочтениях Саундерс был ближе к романтизму, что характерно для представителя английской школы. Его лекции на английском языке по литературе способствовали увлечению творчеством Шекспира и Байрона, а также становлению романтизма в виленской литературной и художественной среде.

Джозеф Саундерс считается основоположником искусствоведения в Виленской школе. На его лекции по истории искусства, которые читались на французском языке, собиралось до 90 человек вольнослушателей. Как университетская дисциплина этот курс был достаточно новым. Первая кафедра истории искусства была создана в Геттинском университете в 1813 году. В своем курсе он рассматривал развитие искусств с древности до современности, и в соответствии с культурологической мыслью своего времени делил историю искусств на начало, прогресс и упадок, использовал понятие «возрождение». В теоретических размышлениях ссылался на Винкельмана, Ваттле, и, как настоящий романтик, высоко ценил испанскую живопись и гравюру.

Приехав в Вильно, Саундерс стал изучать памятники культуры города, костельную живопись и увлекся работами Сымона Чеховича (1689–1775), стал собирать коллекцию его живописи. Именно он пробудил интерес к творчеству этого художника, имевшего итальянское образование. Саундерс считал его равным европейским мастерам, выступал с публичными лекциями о его творчестве и планировал сделать 15–20 гравюр с его работ.

Саундерс способствовал также становлению литературных журналов. Вместе с И. Лахницким он выпускал журнал «Pamętnik magnietyczny». Для оформления журнала разработал веньетку с мистическими образами: пирамидой, сфинксом и фигурой какого-то древнего божества. Саундерс был экуменистом по убеждению, являлся директором Библейского общества. Научные исследования продолжили его ученики. В. Смоковский опубликовал две статьи о скульптуре и танце в журнале «Pamętnik magnietyczny», подготовил диссертацию о египетском искусстве. Художественной критикой и историей искусства в дальнейшем также занимался А. Шемеш. Третий его ученик И. Кислинг написал работу «Исторические и научные сведения о восьми школах живописи».

В 1818 году Саундерс в связи с болезнью легких уезжает на лечение в Италию.

§ 5. ***5.1.*** В Виленской художественной среде **романтизм** сформировался в мощное художественное направление к 1820-м годам, в 1830–40-е годы развивается параллельно с бидермайером, приобретая его консервативные черты, а в 1850–70-е годы он сосуществует с реализмом. Начало романтизма принято считать от выхода в Вильно сборника баллад Мицкевича в 1822 г. Его развитие тесно связано с национально-освободительным движением, с восстаниями 1831 и 1863 годов, с ростом национального самосознания, эмиграцией. Культура и общественная жизнь как никогда взаимопроникали и влияли друг на друга. Искусство формировало новый тип личности, дух романтизма присутствует в героических действиях революционеров всех поколений. Повстанцы воспринимались обществом как романтические герои, между романтизмом и политикой часто ставили знак равенства. Такое сближение искусства и действительности объясняется многими особенностями поэтики романтизма, и в первую очередь его принципиальной установкой на приоритет искусства. Романтизм из литературы, искусства проникал в жизнь, чтобы диктовать цели и задачи целой эпохе, формировать общие для всех образцы того, как нужно чувствовать, думать, действовать. Становление романтизма проходило в жесткой полемике с классицистами. Если барочная и сентименталистская эстетики во многом были близки с рождающимся романтизмом, то классицисткая эстетика была прямо противоположной во многих принципиальных вопросах.

В 1819 году ректор Виленского университета **Ян Снядецкий** в статье «О классических и романтических произведениях» подверг критике романтизм, защищая духовные ценности Просвещения. Прежде всего, классицисты видели в новом направлении проявление консерватизма, откат к средневековью. Они стремились к воспитанию в обществе благородного вкуса и считали, что только следование античным канонам может способствовать развитию национального искусства. Творчество романтиков, ориентированное на народные верования, фольклор, по мнению классицистов, возвращает общество к невежеству, против которого они боролись. Они не принимали романтического культа Шекспира, считали его «грубым поэтом грубого времени». Критике романтизма классицисты придавали большое воспитательное значение. Они не сомневались, что выступают с позиций профессионализма против дилетантов. Классицисты утверждали, что романтики нарушают основное требование искусства – правдоподобие, искажают формы, допускают ряд небрежностей, неправильностей, невозможных для благородного вкуса, публично называли романтиков неотесанными провинциалами. Классицисты утверждали, что произведения романтиков не приносят пользу обществу, так как не могут ни учить, ни развлекать. Романтики, действительно, ставили совершенно другие цели в своем творчестве. Предлагалась совершенно другая концепция жизни и искусства, где не было места подражанию, следованию нормам, дидактике, разумности. Нормативная эстетика заменялась релятивной эстетикой. В 1840-е годы в лекциях по славянской литературе А. Мицкевич отдаст дань поэтической технике противников и еще раз подтвердит, что поэт нового времени должен ощущать вдохновение, обладать сверхъестественной внутренней силой, а не просто уметь слагать стихи. В полемике с классицистами романтики утверждали свободу художника от всех общественных и эстетических норм. Романтики отказались от теоретических руководств, принципиально не претендовали на полноту описания. Для них стала очевидной недостижимость таких целей, как преобразование общества и личности. Разумный XVIII век утверждал возможность нравственного самосовершенствования, направлял энергию на практические задачи по осуществлению всеобщего воспитания, по достижению всеобщего счастья. Романтики не решали практических задач, а стремились преобразовать человека нравственно, несмотря на среду, в которой он существует. Искусство программно не подражало действительности, а создавало свой собственный мир. Примечательно, что претендуя на независимость от жизни, искусство одновременно приобрело роль фактора, консолидирующего силы народа.

5.2. Ведущим художником белорусско-польского романтизма является **В. Ванькович** (12 мая 1800 – 12 мая 1842), блестящий мастер портретной живописи. Родился Валентий в имении Калюжницы Игуменского повета Минской губернии в семье уездного судьи Мельхиора Ваньковича и Схоластики из рода Горецких, первоначальное образование получил в Полоцкой иезуитской Академии (1813–1817). Был всесторонне образованным, знал латынь, французский, греческий, русский, в подлиннике читал сочинения греческих поэтов и историков. Решение стать художником было принято во время обучения в Полоцкой академии, известной своими художественными традициями. Здесь сформировались две основные стороны его личности: художественная одаренность и религиозность. Ванькович попадает туда как раз после реорганизации коллегиума в Академию. В отличие от Виленского университета, где царил дух Просвещения, в Полоцкой Академии сохранялись традиции иезуитской школы.

Основы полоцкой художественной традиции заложил австрийский художник, архитектор, математик патер **Габриэль Грубер** (1740–1805). В Варшаву он попал по приглашению Станислава Августа Понятовского,

Репозиторий ВГУ

выполнял его заказы, а затем плодотворно работал в Полоцком коллегиуме, где построил театр, музей. В коллекции музея было 2000 листов гравюр, большое собрание портретной живописи, а также картины С. Чеховича. По свидетельству В. Смоковского, написавшего первую статью о Ваньковиче, именно работы Чеховича повлияли на его увлечение живописью. Грубер был прекрасным миниатюристом, резал по кости, писал перспективные архитектурные пейзажи, театральные декорации. Он оборудовал рисовальный зал, где имелся литографский камень. В Полоцкой иезуитской Академии преподавались рисунок, живопись, скульптура. В Виленский университет Ванькович привез живопись и миниатюры настолько высокого художественного уровня, что Рустем разрешил ему сразу писать с обнаженной модели. Обучение в Виленском университете (1818–1824) для художника стало дальнейшим совершенствованием художественного таланта и изучением литературы польской, латинской, французской, немецкого языка.

Среди студентов Рустэма Ванькович выделяется своим талантом в передаче индивидуальных особенностей человека и умением «историзировать» модель, то есть умением придавать фигурам мифологический характер. К этому времени относятся и первые опыты в пейзажной живописи. Его картина «Вид Вильно при закате солнца» висела над рабочим столом А. Мицкевича в Париже (сейчас она находится в музее Мицкевича в Варшаве). Само название говорит о романтической стилистике художника.

В университете Ванькович попадает в среду филоматов (любителей знаний) и филаретов (любящих добродетель), революционно настроенной молодежи. В этом кругу тайных студенческих обществ идеи просвещения сочетались с идеями национально-освободительными. В 1823 году организаторы были арестованы и отправлены в ссылку. Ванькович создал портреты этих замечательных людей, многие из них сохранились. Они имеют подчеркнуто камерный, интимный характер. Все они демонстрируют наличие романтического идеала и физиономического сходства, про что свидетельствуют воспоминания современников.

Преимущественно развитие портрета первой трети XIX века связано с тем повышенным интересом, который испытывали художники к отдельной человеческой личности, к непосредственному ее изображению вне каких-либо профессиональных и социальных рамок. В. Турчин, исследуя образ человека в портретном жанре рубежа XVIII–XIX веков, раскрывает три стадии освобождения человека от уз феодализма: сентиментализм показал освобождение родовой сущности человека, поздние просветители – необходимость социально-экономической свободы, романтизм – свободу духа. Романтики ценили выше всего духовную свободу, дающую человеку возможность творчески создавать мир, сотворенный по художественным принципам. Романтики выступили против тихого уединения сентименталистов, против внешней героики позднего классицизма. Они воспевали человека сильного, полного мечтаний о свободе, независимого. В свете романтического идеала формируется концепция человека, который живет надеждами на великие свершения, мечтами о будущем, где раскроются его духовно-интеллектуальные возможности. Этот идеал личности Ванькович воплотил в портретах своих друзей.

Адама Мицкевича Ванькович писал несколько раз, самый ранний – овальный портрет 1821 года, где он запечатлен в образе мечтательного юноши. Мицкевич учился на историко-филологическом факультете 4 года (1815–1819). Получив место учителя в Ковно, жил там 4 года, часто приезжая в Вильно. С Ваньковичем он встречался помимо студенческих обществ в доме у дяди Ваньковича, известного поэта-легионера, участника наполеоновских войн и в будущем участником восстания Антона Горецкого. Дружба с Мицкевичем связывала художника до последнего дня жизни. Другом и единомышленником, а впоследствии родственником Мицкевича, был сын ректора университета Франтишек Малевский, соредактор Устава общества филоматов, генеральный секретарь и вице-председатель общества филаретов. По окончании юридического факультета он был назначен профессором права и отправлен за счет университета за границу, в Берлине арестован и выдан русскому правительству. Ванькович воссоздал на портрете образ хрупкого и мечтательного юноши, которому еще предстояли тяжелые жизненные испытания. Малевский взял на себя значительную часть обвинений. В Петербурге бесплатно работал в Литовском историческом архиве, затем стал его директором.

В Национальном музее Варшавы хранится портрет Томаша Зана. В 1815 году он поступил на математический факультет, в 1816 стал кандидатом философии, в 1819 – доктором математики и физики. Т. Зан занимался астрономией, механикой, зоологией, ботаникой, архитектурой, теорией музыки, историей, польской и французской литературой, писал стихи. В 1823 году он был арестован, взял на себя всю ответственность, приговорен на ссылку в Оренбург на 20 лет, где изучал экономику, географию, историю и этнографию Сибири.

Эдвард Ромер учился на отделении литературы и искусства, брал уроки у Рустема. Его считают художником-любителем за созданные семейные портреты пастелью и иллюстрации к «Песням» Станислава Манюшко. За связь с Сымоном Конарским и контакты с Литовским комитетом Адама Чарторийского Ромер был сослан в Вологду, затем в Великий Устюг.

К 1822 году относится портрет **Кароля Липиньского**, известного композитора и скрипача-виртуоза, игру которого современники расценивали наравне с Паганини. Портрет был написан во время концертного турне и относится к типу, известному как «халатный жанр», в нем художник раскрыл творческую натуру скрипача. К 1823–24 годам относится портрет **Анджея Товяньского**, который состоял в родстве с семьей художника. В 1820-е годы Товяньский изучал право в Виленском университете. Его героем в юношеские и зрелые годы был Наполеон. Он был мистиком, увлекался религией, что закономерно для романтического мировоззрения. Товяньский проповедовал идеи религиозного усовершенствования общества.

Суд над филоматами не коснулся Ваньковича. На следствии его имя не упоминалось. Исследователи считают, что друзья скрыли факты, которые смогли бы остановить его образование, в этот период рассматривался вопрос о его отправке на дальнейшую учебу в Петербургскую Академию художеств.

Петербургский период творчества художника длился всего четыре года (1825–1829). Ванькович сразу принял участие в четырехмесячном экзамене по рисунку с натуры из двух фигур и получил малую серебреную медаль. В январе 1826 года самовольно уезжает во время зимних каникул на родину и женится на Анеле Ростоцкой. В октябре получает большую золотую медаль за рисунок с натуры из двух фигур. Ванькович поменял метод рисования. Смоковский в статье пишет, что способ рисования Ваньковича того времени был необычайно быстрый, дольше всего он работал над контуром целой фигуры и передачей всех частей тела: тени клал как можно меньше, обозначив их всегда широкими плоскостями, а потом, кое-где усиливая или ослабляя их, придавал мягкость. В сентябре 1827 года за картину маслом «Подвиг киевлянина» художник получает малую золотую медаль и право пенсионерства за границей за счет Виленского университета. В этот период он переживает увлечение Рафаэлем, что сказывается на симметричном построении композиции. «Автопортрет с семьей» имеет рафаэлевский характер. Художник занимается копированием ренессансных полотен или гравюр, что сообщило работам Ваньковича черты картинности, репрезентативности. Это хорошо прослеживается в портрете Марии Шимановской, «первой пианистки их величеств императриц». Портреты

Репозиторий ВГУ

петербургского периода это уже не камерные работы для комнаты, а портреты-картины для публики. Художник стремится сделать портрет с элементами жанра.

Шедевром живописи стал «Портрет Адама Мицкевича на скале Аю Даг» (1828). Одновременно был написан портрет Пушкина, они были задуманы как картинные образы двух гениев и стояли рядом в мастерской для показа публике. Портрет Пушкина был конфискован у младшего сына художника после его ареста за участие в восстании 1863 года и исчез. Портрет же Мицкевича был неоднократно повторен автором и принес ему славу первого художника романтизма. Портреты экспонировались в Академии художеств, были высоко оценены публикой.

Ванькович смог передать неповторимое состояние творческого вдохновения, тайну стихии творчества, импровизационный дар Мицкевича. Во время импровизации поэт преображался в пророка, вещавшего высшую правду о мире и человеке. На картине Мицкевич изображен на фоне горного пейзажа: ноги опираются на скалу, голова достает облака. Поэт на мгновение замер, удобно облокотился на скалу, прижав руку к щеке. Фигура размещена так, что его лицо видно в профиль и снизу. Благодаря живописному единству полотна, кажется, что поэт сам как величественная горная вершина. Свободная поза поэта непосредственно сочетается с романтическим костюмом. Поверх светлой рубашки повязана шелковая шаль, на плечи наброшена кавказская бурка. Вначале Ванькович хотел написать поэта в античной тунике с лавровым венком на голове, что связывало бы образ с классицистической поэтикой. Бурка – чисто романтический символ свободного горца. Присутствие образа лиры, атрибута искусства, преобразует Аю Даг в классический Олимп, на который по воли богов могли подняться только самые талантливые из земных людей. И.И. Свирида считает, что центричность композиции, сочетание классицистических и романтических элементов позволило соединить в образе аполоническое и дианисийское начало. Создан убедительный образ поэта-пророка, обладающего сверхъестественной внутренней силой.

В минский период (1829–1839) художник продолжает работать в жанре портрета, раздвигая его рамки за счет бытового и исторического жанра. По возвращении домой Ванькович надеется получить от Виленского университета деньги на заграничную стажировку, но денег нет. В этот период он пишет портреты Антона Горецкого (1829–1830) и Войцеха Пусловского (1830–1831), которые были одобрены Советом Императорской Академии художеств, автор был удостоен звания «назначенного» в 1832 году. По композиции они свидетельствуют о продолжении поиска картинного образа в портретном жанре. Пейзаж создает ощущение внутренней тревоги и напряжения. У Горецкого на груди Знак ордена Почетного легиона, полученный за участие в кампании 1812 года. После поражения восстания 1831 года он эмигрировал во Францию. Пусловский – слонимский предводитель дворянства – одет в старопольский костюм, на груди звезда и орден Анны I степени за службу при русском дворе. В портретах Анджея и Каролины Товяньских Ванькович сосредатачивает внимание на передаче состояния творческого вдохновения. Он работает над текстом, она играет на фортепиано. Музыкальная тема портрета Каролины поддержана романтическим пейзажем, раскрывающимся сквозь окно.

В 1830-е Ванькович пишет картины «Наполеон у костра», «Наполеон на острове Св. Елены», где обращается к иконографии героя, потерпевшего поражение. Наполеон, переживающий фиаско, находится в угрюмом раздумье о минувшем. У просветителей герой полон оптимизма, побеждает в схватке с варварством, олицетворяет добро и разум в мире, в нем нет внутреннего противоречия, нет саморазвития. Романтизм открыл человека в истории, а в человеке – сложный внутренний мир.

В это же время Ванькович создает несколько картин с классическим образом мадонны. Сохранилась его копия «Богоматери Остробрамской». Портреты второй половины 1830-х годов приобретают бидермайеровскую окраску. Портрет старика Соплицы (по книге Г. Ржевуского «Воспоминания Соплицы») является олицетворением старопольской добродетели. Портрет С. Пясецкой с детьми (1837), портрет Анели Ванькович с детьми (1834) демонстрируют семейный идеал.

В последний период творчества (1839–1842) художник работает в Западной Европе: Дрездене, Берлине, Мюнхене, Париже. Копирует Рафаэля, Тициана, Тинторетто. В Париже он живет в доме А. Мицкевича. Здесь он пишет картины наполеоновского цикла: «Наполеон над картой Европы», «Апофеоз Наполеона», а также композицию «Святой Ян». Поиски религиозности были характерны для поздних романтиков. А. Шемеш в своей статье о виленской школе вспоминал об итальянском и германском искусстве, расцвет которых, по бытовавшему тогда мнению, состоялся благодаря религиозной идее.

Напряженная работа, неудовлетворенность ее результатами, болезнь легких приблизила раннюю смерть художника. В автопортрете 1842 года на зрителя обращен настороженный взгляд, не скрыта болезненность. Ванькович работал до последней минуты, в день своего рождения он вошел в мастерскую, подошел к пустому полотну, перечеркнул его по диагонали углем со словами «Все кончено» и упал замертво. Похоронен в Париже, на кладбище Сен-Дени на Монмартре.

Портретный жанр в Виленской школе представлен также творчеством целой плеяды талантливых художников. Братья Иван и Поликарп (1803 г.) Етейки учились у Я. Рустема. На выставке 1820 года показывалась копия «Святого семейства» Рафаэля и несколько рисунков П. Етейки. Впоследствии П. Етейко работал учителем рисования в Несвиже. Из сохранившихся работ известны портреты профессора Виленского университета Юревича и секретаря администрации Виленского университета Винцента Гецольда. Они сдержанны в колорите, просты по композиционному решению, демонстрируют точность физиономического сходства, и проникновение в характер модели. Иван Етейка, не закончив образования в Виленской школе, после долгих мытарств получил место преподавателя рисования в Минской гимназии. Работы имеются в Вильнюсском художественном музее.

Карл Рыпинский (1808–1892) известен как автор портретов-миниатюр и акварелей. Рыпинский выполнял копии религиозных композиций для костелов Беларуси и Литвы, скопировал фрески Данкерса «Сопровождение останков С. Казимира», «Чудо С. Казимира» из Виленского кафедрального собора. В Вильно он работал учителем рисования в гимназии. Его кисти принадлежат портреты многих деятелей культуры Виленского края. Наиболее известен портрет профессора ботаники Виленского университета Станислава Юндилла. Он показан на фоне ботанического сада, в развороте три четверти, углубленным в свои мысли, со скрещенными руками, с записной книжкой и веткой полевого цветка. Фон не сомасштабен модели, воспринимается как занавес. Современники считали удачными портреты В. Сыракомли и Я. Барщевского, где художник отказался от идеализации, в последнем не скрыл косоглазие модели, передал напряженное состояние через рассредоточенный взгляд, сдвинутые брови.

Адам Шемеш (1808–1864) был художником и искусствоведом. Он родился в Слуцком уезде Минской губернии в семье старосты, учился в Виленском университете. После окончания возвращается в Минск и пишет прекрасные портреты Владислава Сыракомли и Станислава Манюшки. Ю. Белиньский утверждает, что Шемеш писал также исторические и бытовые композиции, в которых образы мелкой шляхты и простого народа были изображены очень правдиво. Сохранилась только религиозная композиция «Святой Казимир». Шемеш занимался графикой, сделал иллюстрации к поэме Мицкевича «Конрад Валленрод» и др. С 1842 по 1846 годы

был сослан в Саратовскую губернию, где занимался художественной критикой. Посвятил ряд статей истории Виленской школе, творчеству Яна Дамеля. В поздний период создал развернутые композиционные портреты Игнатия Янушкевича, Текли Янушкевич, Евы Фелинской (писательницы и революционерки).

5.3. История в **романтизме** никогда не трактовалась назидательно. История как урок добродетели, как обличение фанатизма ушла в прошлое. Прогресс разума для них не был критерием развития. Развитие истории с точки зрения романтизма осуществлялось посредством катастроф и скачков. История – это борьба, но не зла и добра, а народов, людей и мировых сил. Истинная история несет отпечаток трагедии.

Ян Дамель родился в Митаве в семье военного, учился в Виленском университете у Смуглевича и Рустема. Уже ранняя студенческая композиция «Голова натурщика» демонстрирует черты романтизма: голова запрокинута назад и высвечена светотенью, главным для автора является передача внутреннего переживания героя. Дамель известен как портретист, пейзажист и автор бытового жанра. Получив степень магистра изящных искусств, он некоторое время состоял адъюнктом на кафедре живописи. Этому времени принадлежит Автопортрет, где художник подчеркнул артистичность и внутреннюю свободу, изобразив себя в халате и с палитрой. «Халатный жанр» восходит к различного рода Neglige и домашним туалетам, которые были частым явлением еще в искусстве XVIII века, но также является приметой романтического мироощущения. Таким образом утверждался образ частного человека – тема, которая тогда стала не только предметом воспевания, но и сатиры. У Дамеля эта тема соединена с мотивом творческого вдохновения. Популярность автопортрета у романтиков свидетельствовала о понимании своей профессиональной значимости.

В 1820 году Дамель был обвинен в соучастии в деле фальшивомонетчика Игнатия Цейзика (1779–1860) и выслан на 2 года в Сибирь. Основанием послужило письмо Дамеля к Цейзику, но фактической причиной было участие Дамеля в тайных виленских обществах. По дороге художник вел «Дневник из путешествия в Сибирь», где делал записи и зарисовки. В Тобольске он расписал евангелический костел; в Томске – фрески костела бернардинцев. Открытый характер и общительность привлекли к нему внимание правителя Сибири графа Сперанского, ускорившего возвращение художника на родину (1822).

В сибирский период Дамель много написал пейзажей панорамного характера с романтическими эффектами сочетания естественного и искусственного освещения («Закат солнца в Тобольске», «Ночь в Уральских горах»). В минский период Дамель писал тихие укромные уголки природы («Деревья под водой», «Водяная мельница», «Водопад»). В 1822 году Дамель приезжает в Минск, где продолжительное время работал над большим монументальным полотном «Отступление французов через Березину в 1812 г.». Сохранились его акварель «Отступление французов через Вильно» и эскиз к Березинскому полотну. В акварели художник создает атмосферу паники, холода, смерти. Солдаты и офицеры замерзают, вынуждены укрываться церковными ризами.

Многие произведения Дамель посвятил историческим событиям: «Гибель князя Понятовского», «Гибель предводителя крестоносцев Ульриха в Грюнвальдской битве». Сохранились только эскизы, где очевидны театрализованная патетика, академические принципы. Дамель был прекрасным рисовальщиком, мастером разнообразных ракурсов, знатоком анатомии, много работал с натуры. Шемеш свидетельствовал, что изображая «Запирательство святого Петра» и «Положение во гроб», Дамель устанавливал группы соответственно своему замыслу в подземельях минского кафедрального собора, освещал их искусственным светом. Ничего, даже самой малейшей детали он не писал без натуры, поэтому рисунок его в сравнении с работами других современных ему художников отличался большой точностью.

На полотне «Смерть Глинского» главный герой сидит в длинной грубой одежде, с оковами на ногах. При нем – склонившаяся на руки дочь. Выражение лица Глинского хорошо прочувствовано». Эскиз «Павел I освобождает Костюшко из неволи» находится в Национальном Художественном музее. Павел I чтился белорусами и поляками за то, что пытался исправить последствия раздела Речи Посполитой, вернул из ссылки всех повстанцев. В разработке композиции игра света и тени имеет образно-метафорический характер, Павел I в темном мундире выводит из темницы Костюшку, одетого в белые одежды.

В художественном наследии Дамеля Шемеш насчитывал 27 исторических полотен, Э. Раставецкий – 57. Лучшие среди них: «Наполеон на бивуаке под Аустерлицем», «Твордовский показывает Сигизмунду тень его жены Барбары», «Царь Александр подписывает в Вильно амнистию», «Крещение Ольги». Кроме того, Дамель много работал над библейскими композициями: «Христос, несущий крест», «Святая дева с ребенком Иисусом», «Снятие с креста», «Вознесение», «Христос и самаритянка», «Искушение Христа», «Агарь в пустыне», «Жертва Авраама».

Винцентий Смоковский (1797–1876) является последним продолжателем традиций Смуглевича, художником и историком искусства. Он много написал о Виленской школе, а также диссертацию о египетском искусстве. В «Pamiatnik Magnietyczny» дал 2 статьи, посвященные скульптуре и танцу. Занимался графикой. В Петербурге освоил под влиянием Орловского литографский камень. Овладение литографской техникой несомненно оказало влияние на стилистические поиски. Распространение литографии совпало с развитием романтических тенденций в иллюстрации. Техника литографии соответствовала характеру рисунка романтиков. Четкому рисунку гравюры на металле, свойственной эпохе классицизма, была противопоставлена более свободная, мягкая, как бы растворяющаяся в полутонах линия литографии. Сделал иллюстрации к поэме «Конрад Валленрод» (Петербург,1828). Картина «Стефан Баторий основывает Виленскую академию» имеет просветительско-классицистическую концепцию и романтическое композиционное решение. В глубоком пространстве зала с классицистической архитектурой из окон падает свет, высвечивая оживленную толпу профессоров, радостно принимающих решение Батория. Он показан не на первом плане, а в глубине, на подиуме, застланном красным ковром. Облаченный в старошляхетский костюм, он предстает перед благодарной толпой с жестом, принимающим почести. Правая рука его прижата к сердцу, он спокойно и величественно благодарит за похвалу. За ним «стена» подданных. Смоковский удачно передает эффект освещения, создающий иллюзию архитектурного пространства и натуральности предметного мира.

В подчеркнутом интересе художника к глубине пространства выявляется эстетика романтизма. Очевидно влияние картины француза Гране «Внутренний вид капуцинского монастыря в Риме». В Литве она получила известность с 1820-х годов, а после восстания 1831 года была конфискована у Е. Сапеги и передана в Петербургскую Академию художеств, где повлияла на развитие жанра живописного интерьера и творчества Венецианова. «Битва турок с черкесами» – небольшая композиция с гарцующими лошадьми, динамичными ракурсами, теплым красно-коричневым колоритом наполнена динамикой схватки. Здесь также сцена значительно отдалена от зрителя, схватка происходит на втором плане. Горный пейзаж еле заметен сквозь дымку теплого воздуха.

В 1829 году Смоковский возвращается в Вильно из Петербурга, получает должность адъюнкта при кафедре «живописи и рисунка, а после закрытия в 1832 году университета занимается медициной. Постепенно

Репозиторий БГУ

осваивает ксилографию. Выполненные в этой технике работы оказались близкими народной гравюре с ее лаконизмом, лубочностью типов, грубоватостью штрихов.

Во второй трети XIX века в историческом жанре возникает и развивается направление, получившее в польском искусствоведении название неосарматизма (М. Поремба). Оно направлено на прославление феодально-рыцарской военной традиции и культивирование патриархально-шляхетского прошлого. Ярким представителем его был **Михаил Кулеша** (1800–1863). Художник происходил из обедневших дворян Лидского уезда Гродненской губернии. Учился в Виленском университете (1821) и одновременно давал уроки рисунка. Занимался живописью, графикой и скульптурой. В 1823–1824 годах был привлечен к ответственности за участие в тайном студенческом обществе филаретов, отпущен на поруки и уехал в Пинский уезд в деревню Лунно. Путешествовал на Подолье, где писал романтические панорамные пейзажи. В 1844 году жил в Гродно, где создал ряд литографий («Старый и новый замок в Гродно»). К этому времени относят две исторические композиции «Гусар» и «Гетман» (бумага, гуашь). В композиции «Гусары» отображен штурм крепости. На переднем плане монументальная фигура всадника на вздыбленной лошади – традиционный образ для барочного и романтического искусства, восхваляющего рыцарские традиции защиты родины. «Гетман» – также монументально-парадная композиция, изображающая гетмана на фоне драматического неба во время его выезда в сопровождении свиты. Обе работы свидетельствуют о хорошем знании исторического костюма.

Последние годы Кулеша провел в Белостоке, писал пейзажи эпического характера, избирал места, где происходили крупные исторические события или жили знаменитые люди. Хотел издать серию литографий с изображением наиболее примечательных мест на Литве, Беларуси, Украине. Вышла только первая тетрадь – 6 литографий. Один из листов – «Меречовщина», родное поместье Тадеуша Костюшко. Среди заснеженного пейзажа усадьба, куда направляется путник.

Януарий Сухадольский (1797–1875) родился в Гродно, происходил из семьи обедневших шляхтичей. В 10 лет был отправлен в Варшаву к дяде – убежденному сторонника Наполеона. Культ этой личности был подкреплен юношескими впечатлениями художника, видевшего Наполеона во время отступления его армии из Варшавы. В 17 лет был определен на государственную службу. В 1829 году он был уже в чине капитана русской армии. Во время службы в варшавском гарнизоне Суходольский находил время, чтобы посещать уроки у живописца Бродовского. В начале 20-х годов на варшавской выставке Николай I увидел его картину «Смерть Варненчика» и захотел приобрести ее. Художнику пришлось ее подарить, за что взамен получил золотую табакерку.

В 1831 году Суходольский принял участие в восстании, а после его подавления эмигрировал за границу. Некоторое время жил в Риме, где посещал мастерскую французского баталиста Карла Верне. С ним Суходольского впоследствии связывала длительная дружба. В эти годы он пишет несколько картин из наполеоновской эпопеи. Они имели успех. Известным художником он возвращается на родину. Первоначально жил в Гродно, но вскоре был приглашен в Петербург, где получил от царя заказ на тему событий 1812 года.

В творчестве Суходольского своеобразно соединились два жанра: пейзажный и батальный, а также две темы – ориенталистская и милитаристская. Тема Востока получает поддержку в связи с развитием официальной политики России, устремившейся с колониальными планами на Кавказ. Также Восток был своеобразным «резервом» романтизма, куда тянулась его мечта. Экспансия романтическая и милитаристская совпали, определив срастание пейзажного и батального жанра. В 1830-е годы на Кавказе работают Лермонтов, Лада-Заблоцкий, позже Л.Н. Толстой. Суходольский принял участие в походах фельдмаршала Паскевича-Эриванского во время русско-персидской войны. По его заказу написал цикл картин: «Взятие русскими войсками крепости Карс», «Победа под Елдавой», «Сдача крепости Аббасад» (Гомельский краеведческий музей). «Фельдмаршал Паскевич принимает делегацию жителей Эрзурума». Для всех их характерно глубокое пространство, наиболее значимым является второй план, заполненный многофигурной толпой. Заметен также интерес к восточной природе, костюму.

Романтики не изображали парадов и триумфов, для них история состояла из трагедий и вселенских катастроф. Тема бессмысленности жертв и трагичности военной бойни звучит в многоплановой со световыми эффектами картине «Штурм крепости Ахалцых», где на фоне лунного ночного неба и зловещего зарева изображены атакующие солдаты. В картине «Сцена 1831 года» художник выделяет светом лежащего на пепелище раненного и оказывающую ему помощь девушку, погрузив все остальное во мрак. Полотно «Переход Наполеона через Березину» прочитывается как реквием по терпящей крах великой армии. На первом плане среди конных почти незаметна фигура Наполеона, узнать которого можно только по головному убору и указующему жесту поднятой вперед руки. Война трактуется как великая катастрофа. Чувство трагичности усиливает зимний пейзаж, сковывающий холодом землю и огромные массы народа. Через необозримые зимние просторы в композицию входит тема скорби.

5.4. Становление романтического пейзажа проходило в процессе жанровых взаимовлияний. **Пейзаж романтизма** занял своеобразное место между портретом и исторической картиной. Вначале развивается «пейзаж-портрет», затем наблюдается сращивание пейзажа с исторической и батальной картиной. Основой для критических суждений о пейзаже был спор о том, как трактовать природу: «идеально» или «натурально». В требовании сходства с природой романтикам казалось, что именно этого качества не хватало предыдущему классицистическому пейзажу.

Тип «портрета усадьбы» имел репрезентативное начало, что сближало его с ведутой классицизма. Ему часто противопоставляется простой и незамысловатый мир деревенской природы, или романтизированный образ руин, заброшенности. Развивается также тип авантюрного пейзажа, своеобразного «полупейзажа–полужанра», где обязательно присутствует образ человека или группы людей.

Для романтизма человек был психофизическим эквивалентом состояния природы. Причем каждый раз интересно – кто именно обитает в пейзаже: разбойник или одинокий путник, счастливый бездельник или «естественный» человек, обрабатывающий землю. Именно по отношению этих людей к пейзажу и зритель воспринимает изображенную местность. Активный герой живет, не обращая внимания на природу, пассивный герой смотрится в нее, как в зеркало, мечтая увидеть в ней отражение своих грез и мыслей.

Романтический пейзаж заключает в себе и определенные временные характеристики. В классицизме ничего не меняется, вечность – постоянный атрибут бытия. В романтизме время фрагментируется, переходит из стадии в стадию. Как правило, пейзаж представляет случай, момент – на фоне того, что должно напоминать о вечности. Пространство и время фрагментировались, но не сводились к узкому участку или эпизоду. Романтизм не знал мгновенности. Он в каждом образе отыскивал сложное сопряжение двух качеств – длительности и краткости. Перед зрителем происходит как бы физическое становление материального облика в определенный момент, который желательно было выбрать живописцу.

Репозиторий ВГУ

Пейзажисты-романтики были внимательны к передаче световоздушного состояния природы, движения света, облаков, скорости ветра. Они стремились не столько к пленэрной трактовке пейзажа и изучению физического облика природы, сколько к передаче ее эмоционального состояния. Свет всепроникающий, имеющий временное бытие, был стихией их живописи. Интерес к окраске воздуха романтиков был также вызван не влечением к пленэру, а к выражению настроения.

Ведущим художником романтического пейзажа был **Викентий Дмаховский** (1807–1862). Владислав Сыракомля называл его «Клодом Лорреном виленских окрестностей». Он родился в семье шляхтича в усадьбе Нагородовичи около Новогрудка. Учился на литературном факультете, обучаясь одновременно живописи у Рустема. Из университета за участие в тайных обществах был сдан в армию, служил в чине подпоручика уланского полка. После поражения восстания 1831 года эмигрировал за границу. Вернулся по царской амнистии 1837 года.

На картине «На родине. Двор в Нагородовичах» изображен шляхетский двор, показанный не с парадной стороны, а через показ повседневной жизни. На просторном дворе под присмотром нянь играют дети. Панорамная композиция «У переправы» открывает вид на прибрежный за рекой город, на фоне которого у деревянной постройки беседуют две крестьянки и мужчина. Первый план разворачивается диагональным, ракурсным образом, происходит динамизация пространства. Художник изображает простого человека на величественном фоне. Причем, если второй план – это часть обширной панорамы, то первый план дается фрагментарно, он служит для обозначения места, откуда открывается вид, фиксируемый художником. Этим акцентом первого плана в романтическом пейзаже подчеркивается точка зрения частного человека, которому словно случайно открывался пейзаж.

В картине «Ночное» на переднем плане у костра видны фигуры пастухов, в полумраке тонут очертания деревьев и озера, серебристым светом луны освещены прибрежные кусты и плывущие по небу облака. Ночь, согласно романтическому взгляду, давала приобщение мира реального к миру высшему, таинственному, она скрадывала границу миров. Ночь была интимна и трагична. Дмаховский соединил ночной мотив природы с исторической темой в композициях «Крестоносцы нападают на замок в Пуне» (1837), «Развалины замка в Гольшанах», «Замок в Креве».

Картина «Лесной пожар» (1850) демонстрирует интерес к явлениям природы космического масштаба. Это пейзаж – катастрофа. В романтической поэтике было распространено сравнение стихий с жизнью. Природные стихии иногда связывались с социальными движениями. Дмаховский также занимался сценографией. Прославился декорациями с эффектами света. В опере «Итальянка в Алжире» местом действия он сделал «волшебный сад, как бы парящий в разноцветных волнах света», что публика встретила горячими аплодисментами. Дмаховский делал также пейзажные декорации для первой, виленской постановки «Гальки» (1848) С. Манюшки.

Наполеон Орда (1807–1883) родился в семье шляхтича. Первоначальное образование получил в Свислочской гимназии, которую окончил в 1823 г. Затем учился в Виленском университете. Еще в Свислочи стал членом тайного общества «Зоряне», которое было связано с декабристами в Литовском корпусе, расквартированном на Гродненщине. В 1826 году был арестован, содержался в тюрьме, затем отдан под строгий надзор полиции. С 1831 года находился за границей, в Париже подружился с Мицкевичем, Шопеном, написал грамматику польского языка для французов, много музыкальных произведений. В 1856 году возвращается на родину. Последние годы провел в Пинске.

Н. Орда работал преимущественно как акварелист. Большинство работ хранится в Национальном музее в Кракове. По ним сделаны литографии польским художником Мусыревичем. Эти литографии воспроизводились массовым тиражом в типографии М. Фаянса в Варшаве. Из них составлялись альбомы по 20–30 экземпляров. Н. Орда сделал 7 выпусков таких альбомов. Они эмоционально насыщены, поэтичны. «Логойск», «Заосье», «Крыжовка», «Развалины замка в Лиде», «Крево», «Мир», «Несвиж», «Белая вежа».

5.5. В 1832 году университет был закрыт, но по-прежнему он продолжал играть в культурной жизни значительную роль. В его бывших аудиториях помещались две гимназии, до 1842 года находилась университетская библиотека (была вывезена в Петербург), располагалось Медицинское общество, Архив, позже Музей древностей и Археологическое общество.

Художники, выпускники университета осознавали себя как некое целое сообщество, обладающее собственной традицией. Вместе с тем судьбы художников складывались драматично, большинство было вынуждено покинуть родной край, оказавшись в ссылке или эмиграции. Скульптор Х. Дмоховский (псевдоним Генри Д. Саундерс), ученик Ф. Рюда, автор надгробия Наполеону, был в эмиграции в 1832–1861 годах, а по возвращении в Вильно погиб в восстании 1863 года. А. Шемеш в 1842–1846 годах находился в ссылке в Саратове. Эдвард Ремер в 1833–1834 годах был в заключении, в 1838 году сослан в Великий Устюг и Вологду, и после восстания 1863 года снова арестован. Художественный критик Р. Подбереский в 1851 году был сослан и умер в Архангельске. В эмиграции прошли последние годы жизни графика Михала Эльвиро Андриолли. Многие оставили Вильно в поисках работы: Викентий Смоковский стал в Варшаве профессиональным врачом, Кислинг уехал в Петербург.

Искусство, которое развивалось в эмиграции, носило бунтарский характер, в пределах же Беларуси художники обратились к поэтике **бидермайера**. В отличие от романтизма в бидермайере преобладает не индивидуалистическое начало, а нормы общественной традиции и порядка, которым личность должна быть подчинена. В предыдущей традиции бидермайер созвучен культу семьи в сентиментализме и культу рода в сарматизме. На протяжении своего развития он вначале примиряет противоречия между классицизмом и романтизмом, а во второй трети XIX века – романтизма и реализма.

Искусство бидермайера считается явлением немецко-австрийской культуры и связано со временем становления буржуазного общества, которым отмечен период 1815–1848 гг. Это время несет на себе также следы феодальной реакции, которая возникла после создания в 1815 году Германского союза. В искусстве она проявилась в отказе от больших, содержательных тем, утверждении мещанских (буржуазных) идеалов. При этом отмечаются такие положительные черты бидермайера, как интерес к простым явлениям реальности, национальному пейзажу. Культура бидермайера с его поэтизацией частной жизни наиболее соответствовала условиям существования белорусского общества в условиях политической реакции 1830-х годов. Консервативная направленность бидермайера на сохранение семейных традиций наилучшим образом служила потребностям белорусской культуры, так как охраняло ее пространство от русификационной нивелировки. Интеллигенция того времени в большинстве своем происходила из малоимущей шляхты или мещанства, и вкусы этого слоя населения еще сохраняли память о шляхетном образе жизни. Э. Ремер в одном из своих писем призывал: «Полюбим наши дома, будем лелеять там добродетель, а Бог укрепит общество и объединит его Святым духом в народ более сильный, чем он был ранее».

Репозиторий БГУ

Титус Бычковский (1790–1844) родился в Минске, в семье крепостного повара князей Тышкевичей. Первоначальное художественное образование получил под руководством Рустема. В 1827 году был отправлен за границу, жил в Дрездене, занимался копированием работ в галереи. Писал портреты своих добродетелей: Князевича, генерала Войчинского и др. Наиболее удачный портрет поэта и драматурга Юлиуша Словацкого (музей Мицкевича в Варшаве), небольшой по формату, камерный по звучанию. Поэт предстоит в юношеском возрасте в студенческой форме с внимательным задумчивым взглядом и «байронической прической». В 1836–1842 гг. учился в Мюнхенской Академии Художеств. В 1843, путешествуя по Италии, теряет зрение и в Венеции заканчивает жизнь суицидом. Написал ряд бытовых картин: «Жнец, острящий косу», «Девочка с разбитым кувшином», «Гадалка предсказывает судьбу», «Святая Виктория собирает средства для бедных», «Музыкант, настраивающий виолончель».

Юлиан Карчевский (1806–1833) родился в Ошмянах, в семье адвоката, поступил на юридический факультет Виленского университета, одновременно научаясь и живописи. Проявил незаурядные способности пейзажиста и жанриста, как вспоминает Шемеш, был мастером оживлять пейзажи фигурами, с живой натуры взятыми. Шемеш видел в работах Карчевского талант Тенирса. В ученический период романтики обязательно делали копии с Рейсдаля, Сальватора Розы, Тенирса, Ван дер Верфа. Им импонировал в искусстве XVII века пейзаж авантюрный, где были изображены сцены из народного быта. В 1824 году после окончания Виленского университета Карчевский уезжает в Петербург, где под руководством Орловского продолжает занятия творчеством. К этому времени относятся работы: «Еврейская корчма», «Еврейские похороны» (Варшавский национальный музей), «Русская скорая почта», «Евреи в дороге», которые были написаны широкой и смелой кистью.

В 1826 Карчевский посещает европейские города: Дрезден, Амстердам, Париж, Лондон, Рим. Картины, написанные там, вызвали восторженные отзывы итальянской критики, отметившей хороший колорит. Знакомится с Адамом Мицкевичем. Наиболее известное произведение – «Еврейский фурман у литовской корчмы». Умер внезапно от туберкулеза.

Казимир Бахматович (1808–1837) был крепостным графа Гюнтера, родился, жил и работал в имении Добровляны, недалеко от Свири. Современники отмечали близость его манеры к творчеству Рустема, некоторые работы были просто неотличимы. Для них характерны наблюдательность и несколько ироничное изображение действительности. Художник не ставил перед собой сложных тематико-композиционных задач, а изображал то, что видел.

Рисунки Бахматовича очень метки и точны. Он изображает быт и нравы. На них мы видим горожан, ремесленников и крестьян, занятых своим повседневным трудом. Девушка, придерживающая в руке фонарь, с большим интересом наблюдает за… высиживающей цыплят наседкой. Молодая женщина так увлеченно прядет, что практично слилась с прялкой в нечто единое целое. Оживленно жестикулируя, разговаривают двое мужчин. Художник дает своим персонажам меткие психологические характеристики: чопорные модницы, элегантные кавалеры, уставшие крестьяне, Рустем с длинной курительной трубкой вальяжно сидит за столом. Большое внимание художник уделяет костюму, мастерски характеризуя социальную и национальную принадлежность своих героев.

Константин Кукевич (1810–1842) родился в семье адвоката. Учился у Рустема, затем в Петербургской Академии Художеств по классу баталиста А. Зауервейда, однако стал жанристом. Самые известные работы: «Солдат, разводящий огонь в лесу» (1936), «Гусары» (1937), «Русские солдаты в деревне», «Привал уланов у переправы через реку». На последней картине группа спешившихся уланов ведет у переправы неторопливую беседу со случайно встретившимися им попутчиками. Среди них и городской щеголь, и пожилой странник-пилигрим, и крестьянка. Простота и естественность композиции удачно сочетаются с меткой социальной характеристикой персонажей.

В 1839 году на академической выставке в Петербурге появились картины Кукевича «Солдатский привал», «Корчма», «Бивуак». Художник демонстрирует внимание к простому человеку и его нуждам. Изгои, деклассированные личности – также любимы романтиками как и поэты. «Торговец шапками», «Корчма в предместье», «Букинист». Образы мелких торговцев, горожан, подвыпивших гуляк поданы с мягкой иронией.

Детство **Тадеуша Горецкого** (1825–1868) прошло в Виленском уезде. Отец, известный польскоязычный поэт Антон Горецкий, после восстания 1831 года уехал за границу. В 1841 году Горецкий поступает в Петербургскую Академию Художеств, учится у К. Брюллова, который считал его одним из лучших своих учеников. Помогал в росписях Исаакиевского собора. В 1845 году за картину «Исповедь молодой девушки у католического священника» Горецкий получает малую золотую медаль, что давало право на заграничную стажировку. В Италии он создает замечательные полотна: «Пилигримы», «Вид Альгамбры», за что получает звание академика. Некоторое время жил в Витебской губ. Последние годы провел в Париже. В его творчестве заметно влияние академизма Брюллова, но более камерного характера. Художник много внимания уделяет психологической выразительности персонажей, для чего выбирает темы из жизни простого народа трагического звучания: «Мать у постели умирающей дочери», «Последнее причастие». На этом полотне изображена умирающая молодая женщина, около которой хлопочет мать, священник и мальчик. В картине «Слепой нищий с поводырем» (ГХМ, Вильнюс) художник также идеализирует образы, подчеркивает драматизм ситуации.

Канутий Русецкий (1800–1860) является одним из ведущих художников второй трети XIX века. В его творчестве романтизм эволюционировал в бидермайер. Родился в деревне Стебекяй около Пасвяжиса. Первоначально получил математическое образование, затем обучался у Рустема. На первой виленской выставке в 1820 году Русецкий экспонировал несколько копий с Риберы и Рембрандта. Образование продолжил в Париже и Риме (Каммучини). В 1821 году отправился во Францию и Италию, вначале за собственные деньги, затем получил содержание от университета. За пенсионерство он обязан был делать две живописные копии в год. Три из них были посланы в Виленский университет, шесть, в том числе копии Рафаэля «Богословие», «Философия», «Правосудие», «Поэзия», попали в Петербургскую Академию Художеств, где хранятся до сих пор.

В Париже Русецкий интересовался творчеством Давида, Герена, копировал Жерико. Именно во Франции, вспоминал впоследствии художник, он получил больше всего пользы: «Все остальные школы являются только подражанием французской… До сегодняшнего дня там находятся лучшие рисовальщики … их чертой является (умение передать) характер, как во всей фигуре, так и в мельчайших деталях света и тени». Близость к французскому романтизму обнаруживает полотно «Смеющийся итальянец» с его живописной экспрессией, вниманием к внутреннему состоянию.

Романтические тенденции нашли отражение в пейзажах Русецкого. Отдав дань эффектам света (Вид Неаполя, Фейерверк в Риме, ХМВ), он не увлекался внешней условной декоративностью, стремясь к воссозданию общего настроения. Вместе с тем во время семилетнего пребывания в Италии у художника появилась склонность «воспроизводить классические формы итальянской школы. Он ценил «высокий стиль» и полагал,

Репозиторий ВГУ

что картине нужно дать «общий тон и широкое освещение», ее нужно писать largo i grandioso, придавать значительность каждой мысли, каждой фигуре.

На его творчество оказали влияние немецкие и австрийские назарейцы, выражающие идеи мистического направления немецкого идеализма. Так же, как и они, Русецкий упорно работал над исторической тематикой, пытаясь связать ее с глубоким религиозным чувством.

В 1831 году Русецкий возвращается из Рима, когда Виленский университет уже был закрыт. Художник преподает в Благородном пансионе для мальчиков, затем в Дворянском институте. «Я мул, несущий на хребте непосильную тяжесть», – пишет он в письме к сыну в Петербургскую Академию Художеств. Преподавал художник также в двух виленских губернских гимназиях, где обучались известные впоследствии Тадеуш Горецкий и Альберт Жаметт. Кроме преподавания Русецкий писал портреты и был популярен среди именитых заказчиков. Доходным делом было изготовление копий – но, по мнению Русецкого, «нудной работой», так как она «лишает смелости». Писались также иконы для храмов. К. Русецкий участвовал в реставрации картин и образов костела Св. Терезы, реставрировал и написал новые: Св. Иоанна Крестителя, Св. Михаила и Св. апостола Петра.

В бытовом жанре Русецкий, патриотически настроенный, не выбирал сугубо «национальных» сюжетов, связанных со шляхетной традицией. Это не была ностальгическая романтизация прошлого. Он писал народную жизнь. В задуманной им серии картин он хотел «сохранить живую память обычаев и обрядов, совершаемых в Вильно». Шел от живописи, а не от литературы, хотя сюжет разрабатывал тщательно.

На картине «Жнея» – девушка изображена на фоне ржаного поля, она отвлеклась от работы и, вскинув вверх руки с пучком ржи и серпа, внимательно смотрит на зрителя. Очевидна одухотворенность образа, в котором присутствуют элементы идеализации в овале лица, в повороте фигуры. Согласно традиции итальянского искусства это же движение повторяется в фигурах на заднем плане, но с другого ракурса. На картине «Литовка с вербами» изображена крестьянская девушка, пришедшая в костел на богослужение. В руках у нее пучок вербы и узелок с продуктами. Фоном является костел с открытой дверью и глубоким пространством, где уже происходит богослужение. Образ девушки поэтичен, символизирует единство двух идеалов романтизма: народной культуры и веры через подчеркнутую набожность.

Русецкий также писал пейзажи, вводя в их композицию жанровые сцены. В картине «Пейзаж со скачками» группа всадников вписана в панорамный пейзаж окрестностей Вильно.

5.6. **Иван Фомич Хруцкий** (1810–1885) родился в семье униатского священника в местечке Ула. Художник получил классическое образование в Полоцком лицее пиаров. Как уже упоминалось, полоцкая художественная школа давала ученикам хорошие основы рисунка и иллюзорно-декоративной живописи. Именно в Полоцке получили первичное художественное образование Ф. Талстой, В. Ванькович, К. Баровский, Т. Бычковский, Р. Слизень. Интересно, что склонность к натуралистическим штудиям и иллюзорной живописи с точным рисунком объединяет Ф. Толстого и И. Хруцкого. Учеба в Полоцком лицее пиаров позволила Хруцкому в Петербурге самостоятельно продолжать художественное образование. Занятия в Петербургской Академии художеств он посещал в статусе вольного слушателя, кроме того он брал уроки у английского портретиста Джорджа Доу, а также занимался копированием шедевров европейского искусства в Эрмитаже.

Работоспособность и талант приносят ему славу. В 1936 году за натюрморт «Цветы и плоды» он получает большую серебряную медаль Академии Художеств, в 1938 году за натюрморт и портрет «Старуха, которая вяжет чулок» – малую золотую медаль, а в 1939 за серию картин пейзажного, портретного и натюрмортного жанров – звание академика. Петербургский период был для Хруцкого временем усвоения классики. Копирование старых мастеров было нормой в приобретении художественного опыта и гарантировало хорошую школу. Увлечение европейской классикой было характерно для российского искусства того времени, чему способствовали зарубежные стажировки. Хруцкий постигал европейскую традицию в Эрмитаже и пытался адаптировать итальянские образы к славянской культуре.

Декоративность и театрализация заметны в женских портретах 30-х годов, на которых повторяется один и тот же мотив: модель держит в руках корзину с фруктами и цветами. Безусловно, главной творческой задачей данных произведений является раскрытие темы гармоничного существования человека в естественной среде. Следует заметить, что Хруцкий на четырех полотнах не просто повторяет один и тот же образ с незначительными изменениями, а портретирует свою модель в разном возрасте. Художник умело передает психологическое состояние: послушание девочки, робость подростка, гордость девушки и доброту женщины. Их взгляды и движения направлены на зрителя, они словно исполняют определенные роли, или персонифицируют разные возрастные периоды жизни человека. Стремление идеализировать модель удачно сочетается со штудией натуры, что очевидно как в натюрмортной части полотна, так и в образе героинь. Увлеченность автора моделью склоняет к мысли, что художник пишет очень близкого себе человека. Неслучайно последний портрет длительный период считался изображением его жены, так много в нем тепла и любви.

В ранних портретах чувствуется преобладание рисунка и слабость колорита, построенного на локальной декоративности. В поздних работах вместе с линейно-пластической основой заметна мастерская светлотеневая моделировка, которая смягчает декоративное звучание цвета. Впечатляет разнообразие композиционных приемов, которые помогают раскрыть образ. В «Портрете молодой женщины с корзиной» (1835) присутствует мотив искушения, который задается ракурсом фигуру, направленной в глубину картинного пространства, и одновременно повернутой к зрителю. Эту тему поддерживают аксессуары. На плече девушка держит наполненную корзину винограда, прозрачные ягоды которого в свете солнечных лучей создают живописный фон для ее лица. Красная шаль акцентирует внимание на стройной фигуре, корзине с нежными цветами, красивых руках и через ее теплые рефлексы на лице возвращает взгляд зрителя к спокойным глазам девушки, образуя замкнутый композиционный центр полотна.

На «Портрете неизвестной» (1830-е годы) беременная женщина написана в развороте 3/4 к зрителю, но и фигурой, и взглядом обращена только к нему. В руках она держит уже знакомую нам корзину с фруктами, их жест напоминает угощение. В ее спокойной красоте и значительности прочитывается аллегория природы, ее щедрость, богатство. Голова женщины украшена венком васильков, но перед нами не крестьянка и это украшение – не этнографический знак, а что-то большее. Сейчас он прочитывается как национальный символ. Для Хруцкого он был необходим, во-первых, для цветового согласования модели с голубизной неба на пейзажном фоне, во-вторых, для утверждения красоты «тутэйшай», а не южной экзотики. Обобщенность и лаконичность всей композиции удачно сочетается с сосредоточенностью художника на деталях, с их выписанностью, а также с простатой и натуральностью образа.

Обращая внимание на значительную роль натюрморта в этих портретах, можно провести параллели с символическими атрибутами власти и социального положения сарматских портретов. Но там роль предмета

сводится к репрезентативной функции, а в портретах Хруцкого она несет смысл наслаждения, роскоши и … «тутэйшасти».

Общей чертой для творчества Хруцкого и сарматского портрета является натурализм пластического языка. Даже в ранних работах Хруцкого видно, что художник стремится к убедительности в передаче предмета и создании центрических, удачно закомпонованных мотивов, сосредотачивается на выписывании деталей, приближенных к зрителю. С первых полотен начинает звучать лирическая партия мелочи, которая концентрирует на себе первичное внимание и постепенно вводит в неспешный ритм созерцания всей композиции. Показательным можно назвать натюрморт «Виноград и фрукты» (1830-е годы), где лист на первом плане просто завораживает сеткой тонких прожилок на своей поверхности.

Иллюзорная разработка первого плана, его барельефность приближает Хруцкого к традиции живописи обманок. Но в обманках пространство картины строится параллельно плоскости полотна. Хруцкий же строит пространство в глубину и доводит до ощущения материальной осязальности живопись дальних планов. Показательным в этом плане является излюбленный художником майоликовый кувшин с барельефной лепниной, который размещен по центру натюрморта «Плоды и свечка» (1830-е годы), а потом повторяется в других работах. Его изображение дает повод для демонстрации мастерства и одновременно вносит в полотно романтические мотивы охоты, сцены которой отображены на его боках. Художник скрупулезно передает фигуры собак, их объем и даже тени, которые падают от барельефа на круглый бок кувшина.

На натюрморте также весьма активный первый план, который просто провоцирует интерес зрителя через многочисленные предметы, которые размещены по краю столешницы и выходят за ее границы. Это и кожура срезанного лимона, и костяная ручка бинокля, и сломанная ветка виноградной лазы с ягодами и листвой, трубка, с непогасшей сигаретой и легким дымом тлеющей бумаги. Все они разложены будто бы хаотично, но в активных ракурсах, которые ведут взгляд зрителя к другому плану, по примеру прямого угла треугольного орнамента. Таким же образом повернут короб с яблоками, который замыкает первый план и своими крупными размерами переходит в другой.

Именно здесь начинает доминировать округлый, весь облепленный анималистическими образами кувшин, к которому тянутся из плетенной лозовой корзины грозди винограда. Ягоды или полностью выделены светом, или светятся бликами из темноты, что также создает рельефную основу. Наконец, темный третий план, выделенный по углам высоким белым бумажным пакетом с ягодами и медным подсвечником с зажженной свечой, активно выходит на зрителя ветками овса, которые тонкими линиями, покрасневшими от теплого огня свечки, зависают над всем столом и светятся дробными зернами над первым планом композиции. Создать такое горельефное пространство помогает художнику свет, который имеет два источника и высвечивает объемы предметов из двух точек, размещенных по диагонали слева направо.

В данном натюрморте Хруцкий собирает вещи, которые свидетельствуют об устойчивости в обществе идеалов сарматизма с его привычкой к театральным зрелищам, охоте и застольям при свечах. В натюрморте «Плоды» (1839) художник создает образ щедрости и богатства «тутэйшай» природы. На столы трех уровней наставлены в посуде и без нее фрукты, овощи, грибы, рыба, забитая дичь, молоко в кувшинах и прозрачная питьевая вода в графине. Здесь отчетливо проявился интерес художника к прозаичной теме повседневности, а также желание поднять значение простого натюрморта до уровня академической композиции высокого стиля. Упрощенность образа не приводит к снижению формально-эстетических основ живописи, а наоборот дает пример бесконфликтного сочетания эстетики высокого и простого, сложной академической постановки и свежести ее восприятия.

С начала 1840-х годов Хруцкий постепенно превращается из художника бидермайера в позднего романтика у реалиста, что наиболее заметно в портретах, в их возрастающем психологизме. Парадные портреты униатских митрополитов Иосафата Булгака и Иосифа Семашки (1838) выделяются натурализмом воспроизведения физиономичных особенностей лица, сосредоточенностью на выписывании орденов и других аксессуаров костюмов митрополитов. Парные портреты супругов Рубцовых (1840-е годы), Ромеров (1847–1849), Бямбновских (1845) лишены комплементарности и при всей фактурной отработанности и мастерстве охлаждают правдивостью конкретных образов и неприкрытым художническим анализом натуры.

Несмотря на натурализм портретов, большинство его моделей имеют яркий индивидуальный характер. Внутренняя экзальтация иеромонаха В. Лисовского (1847), активная натура публициста и историка М. Малиновского (1847), ироничная насмешливость предводителя дворянства М. Ромера (1847) выявлены чисто живописно-пластическими средствами.

Иван Хруцкий известен как основатель академического натюрморта, а также как автор многочисленных портретов, пейзажей, интерьеров. Его творчество демонстрирует наличие как консервативных, так и новаторских тенденций в искусстве, а также способность гармонизировать академическую нормативность, романтическую мечту и натуралистическую созерцательность. Вместе с тем его произведения удерживают некоторые черты барокко, которое в искусстве Беларуси воплотилось в комплексе сарматской культуры. Именно их присутствие выделяет Хруцкого из круга авторов российского бидермайера и делает его ведущим мастером искусства Беларуси второй трети XIX века.

Репозиторий БГУ

СТРУКТУРНО-ЛОГИЧЕСКИЕ СХЕМЫ

РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СУЩНОСТИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ



ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ



ПОНЯТИЕ «КЛАССИЦИЗМ»

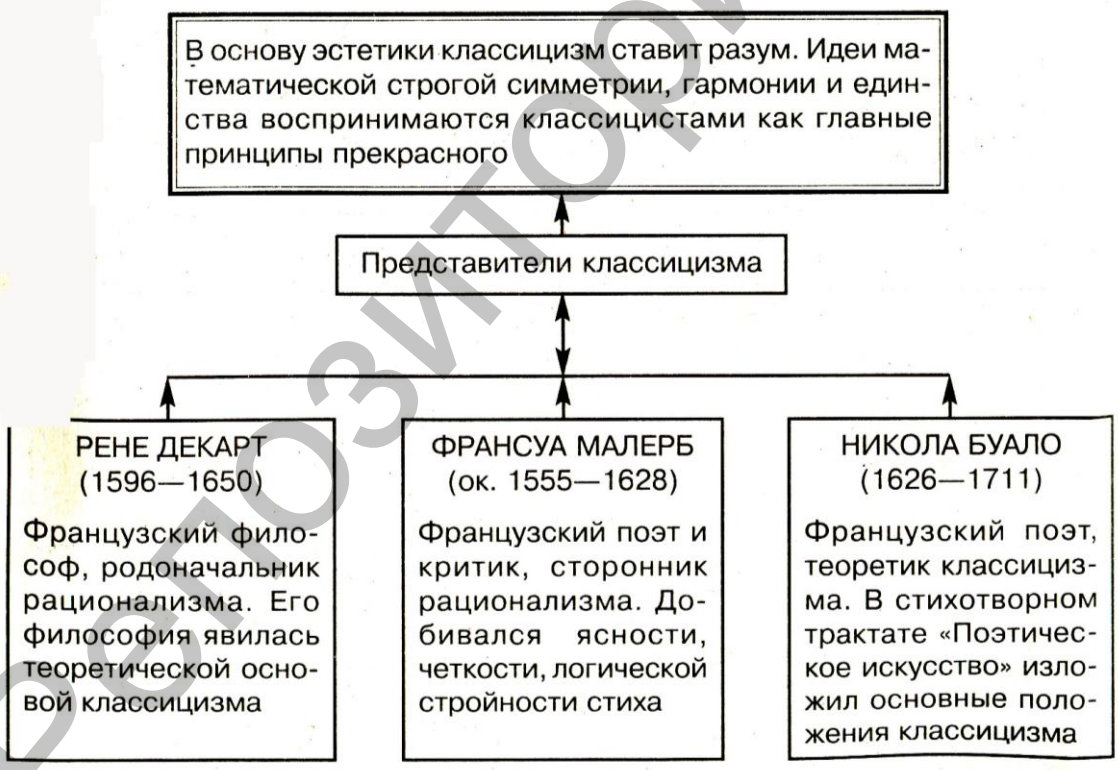


Репозиторий ВГУ

ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ КУЛЬТУРЫ КЛАССИЦИЗМА



ЭСТЕТИКА КЛАССИЦИЗМА



Репозиторий ВГУ

КЛАССИЦИЗМ В ТЕАТРЕ



ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ КЛАССИЦИЗМА В МУЗЫКЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

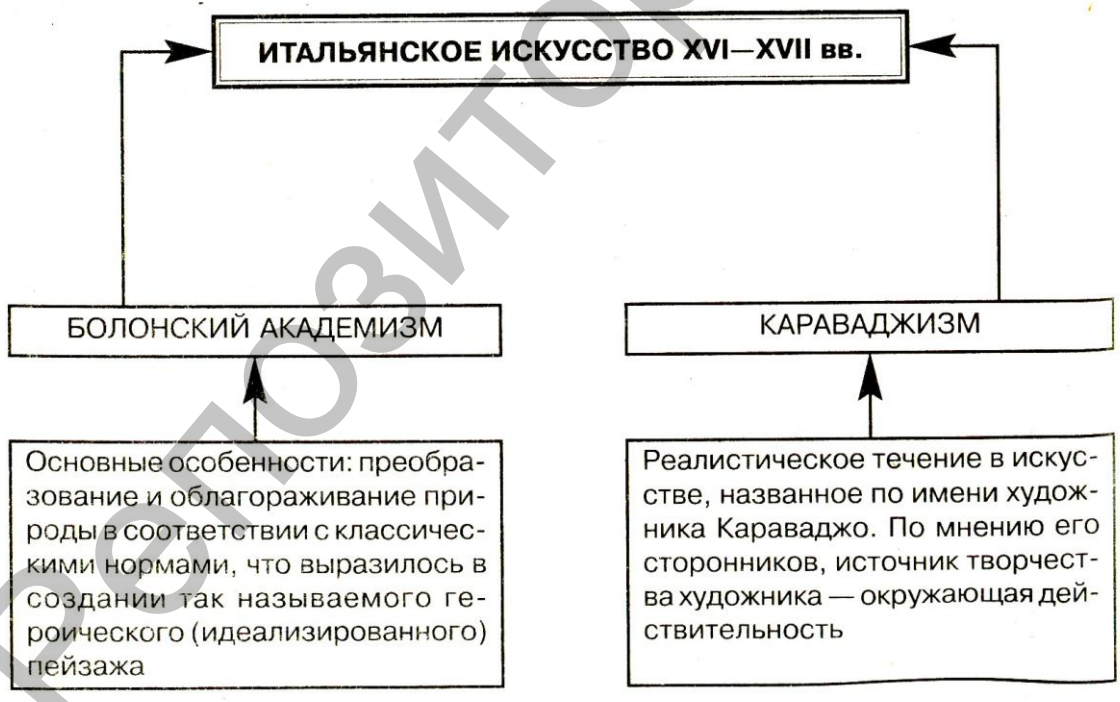


Репозиторий ВГУ

ОСОБЕННОСТИ «ПОЛИСНОГО ГЕНОТИПА» ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

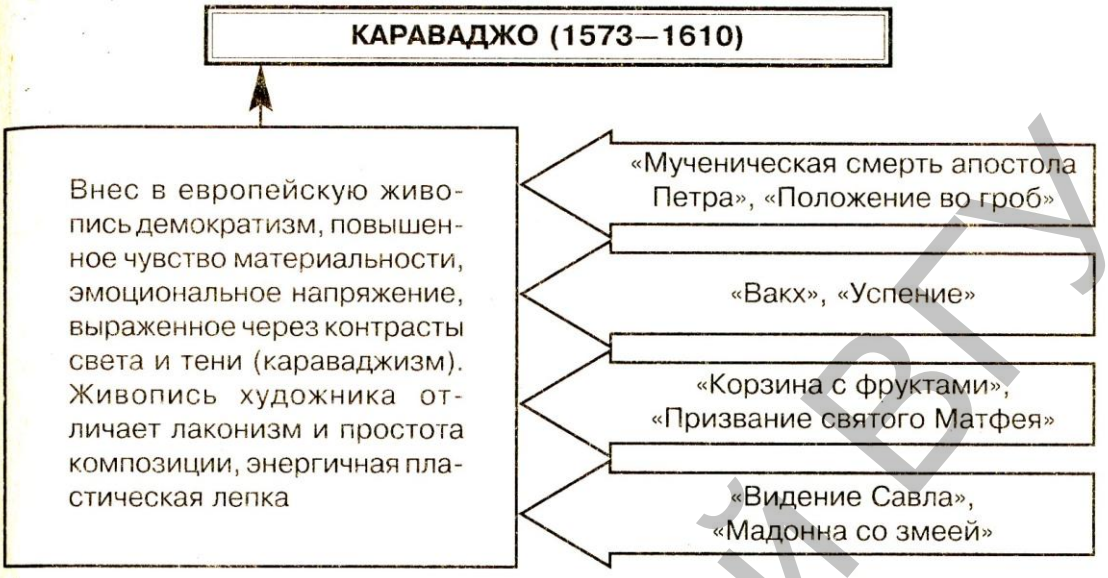


ВОЗНИКНОВЕНИЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В ИТАЛИИ



Репозиторий ВГУ

КАРАВАДЖО — ОСНОВАТЕЛЬ РЕАЛИЗМА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

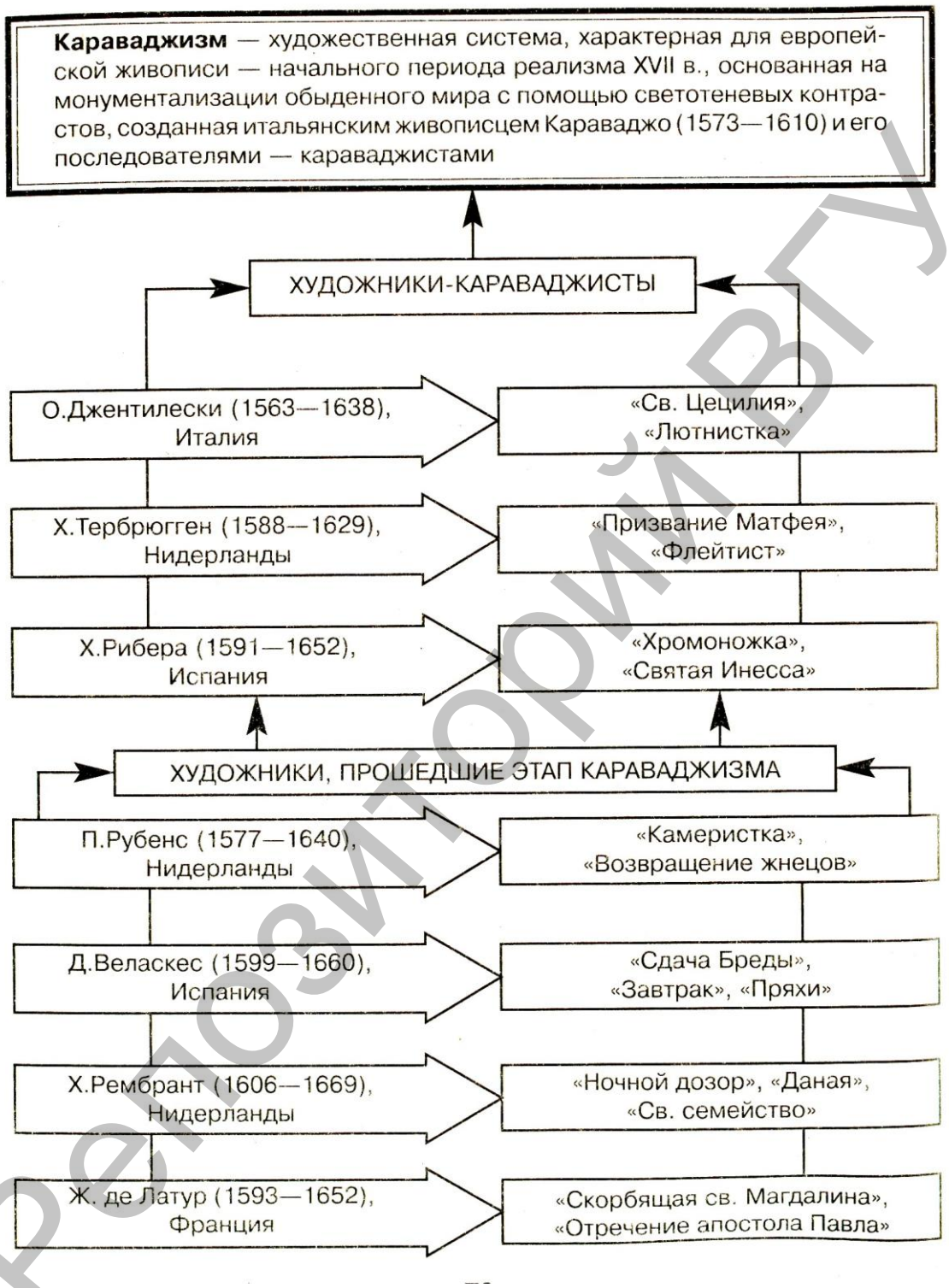


ХУДОЖНИКИ «ЗОЛОТОГО ВЕКА» В ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ



Репозиторий ВГУ

КАРАВАДЖИЗМ И КАРАВАДЖИСТЫ

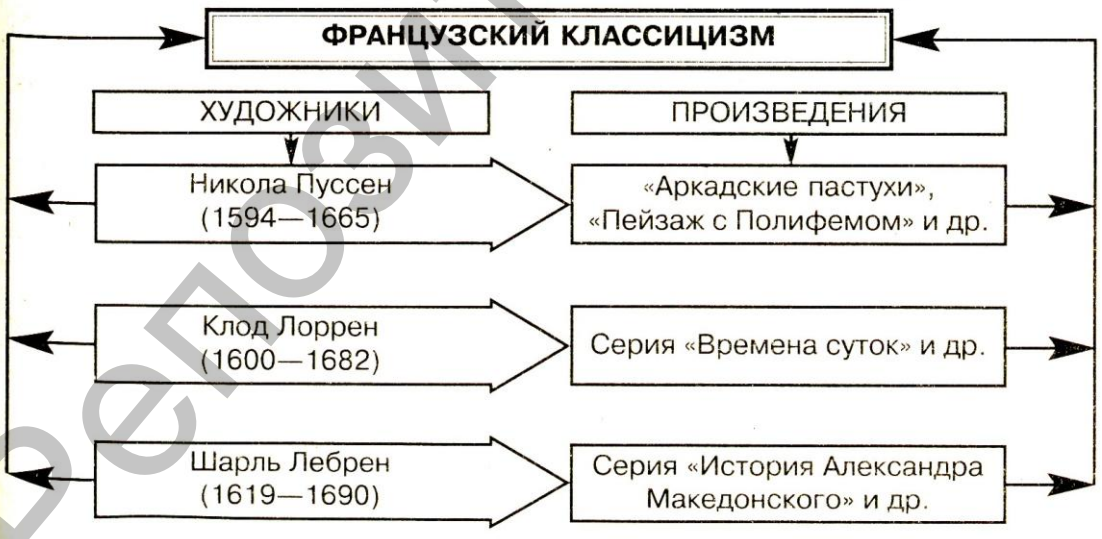


Репозиторий ВГУ

ЖИВОПИСЬ ФЛАНДРИИ И ГОЛЛАНДИИ XVII в.

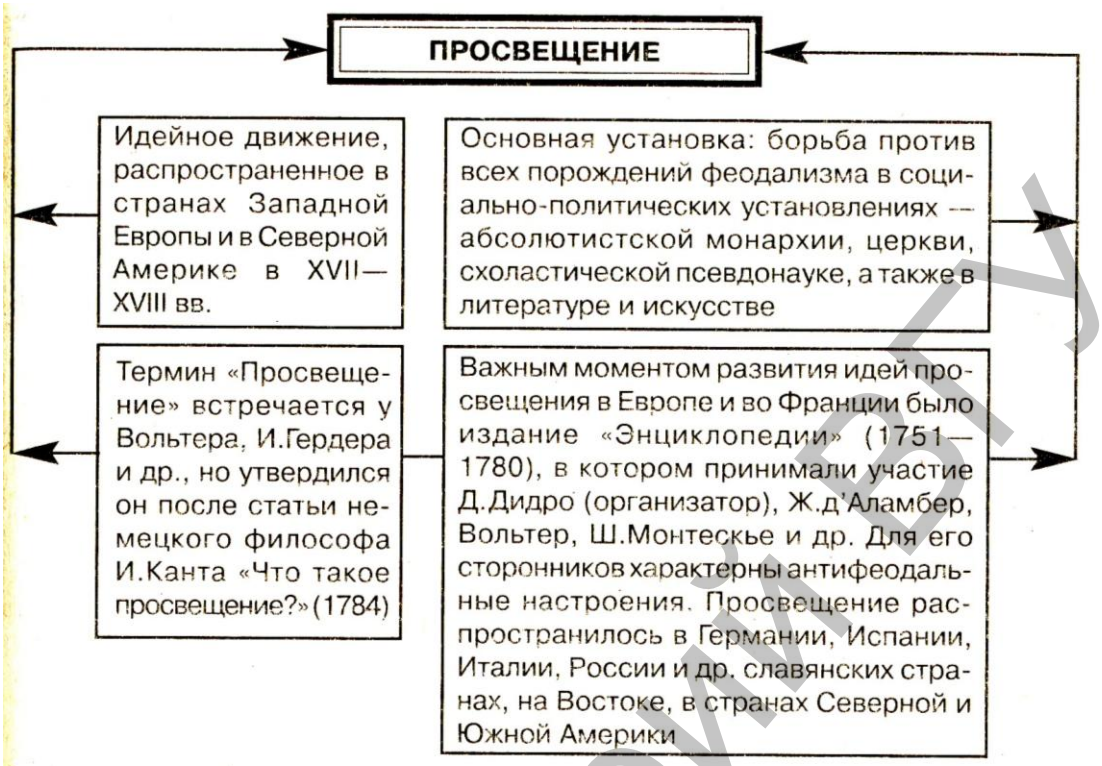


ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII в.



Репозиторий ВГУ

ПРОСВЕЩЕНИЕ КАК ИДЕЙНОЕ ДВИЖЕНИЕ

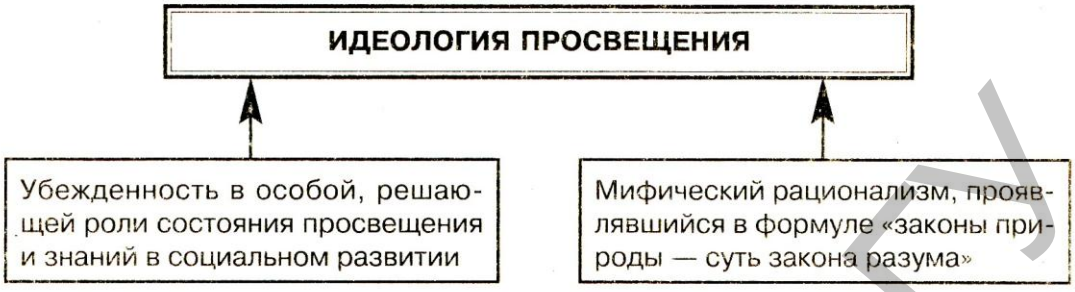


ИДЕОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ

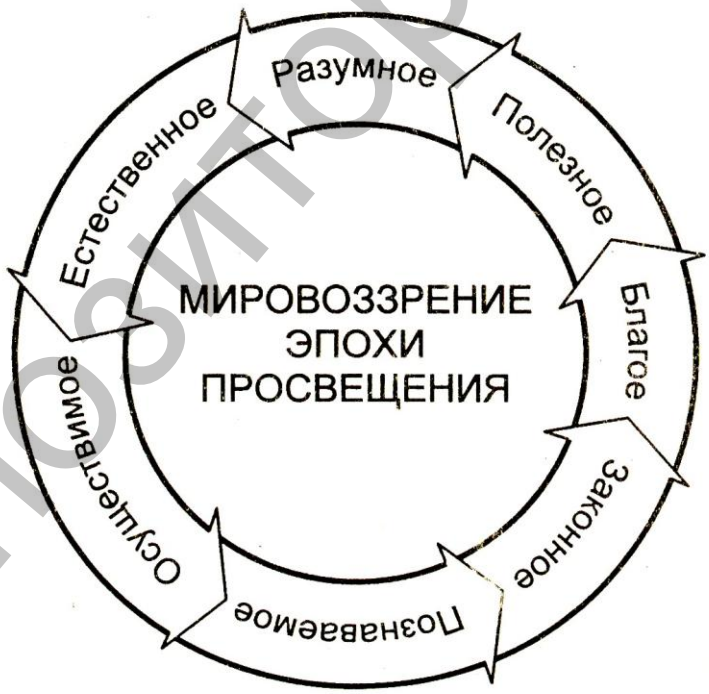


Репозиторий ВГУ

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ИДЕОЛОГИИ

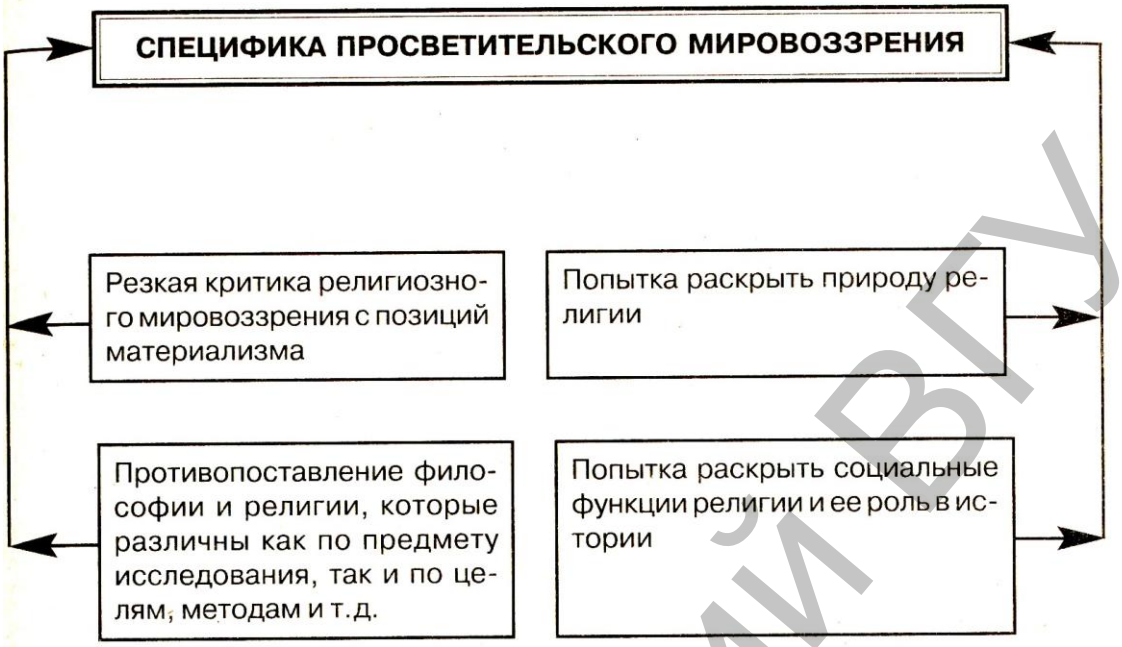


ОСОБЕННОСТИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

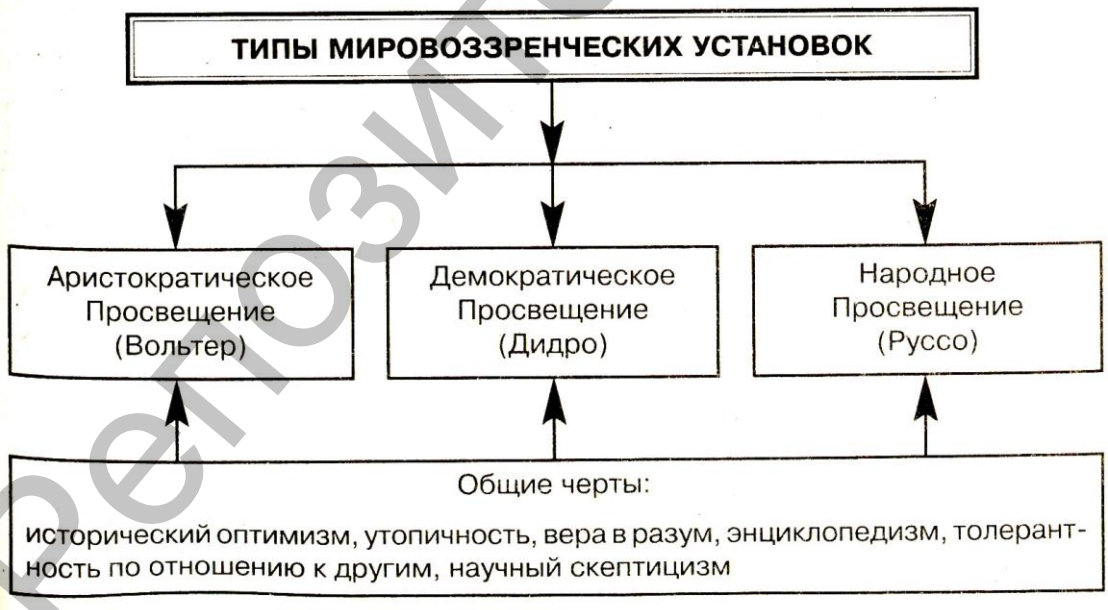


Репозиторий ВГУ

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ

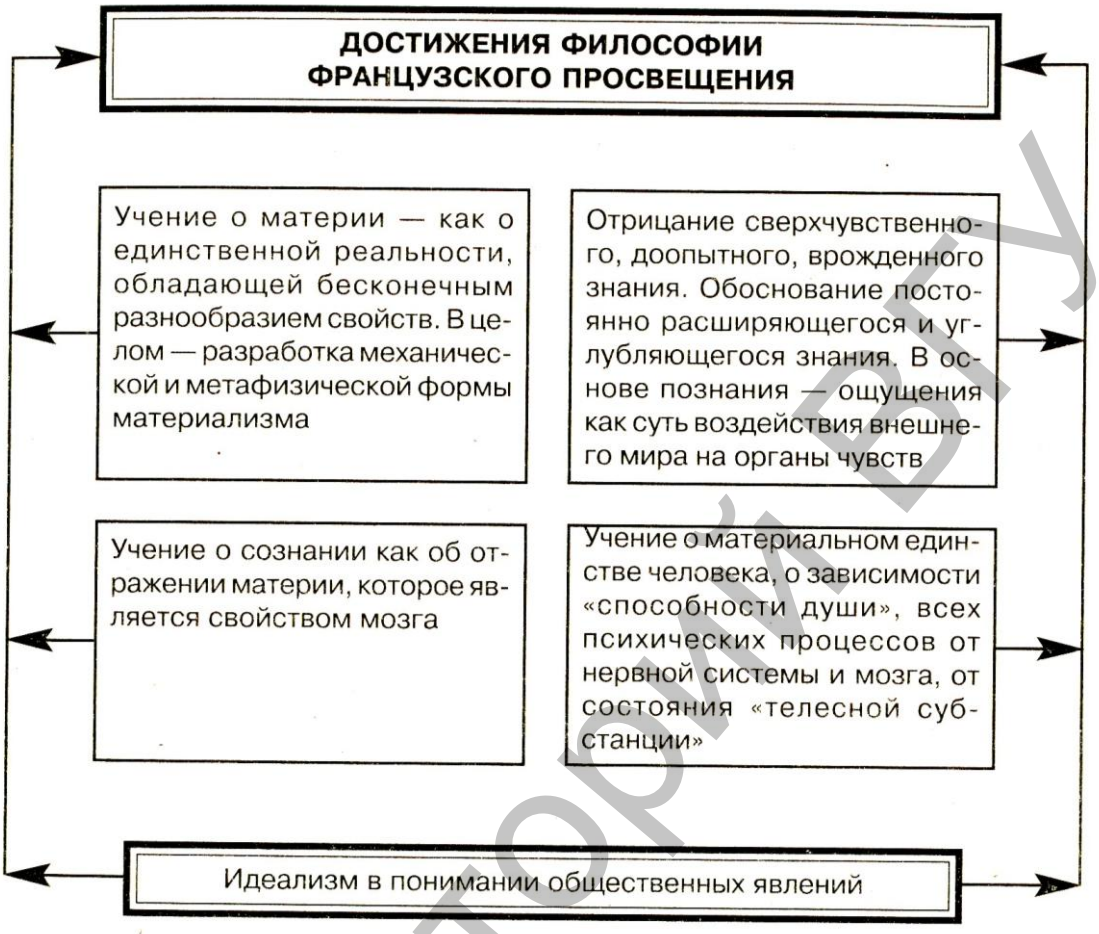


ТИПЫ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В КУЛЬТУРЕ ПРОСВЕЩЕНИЯ



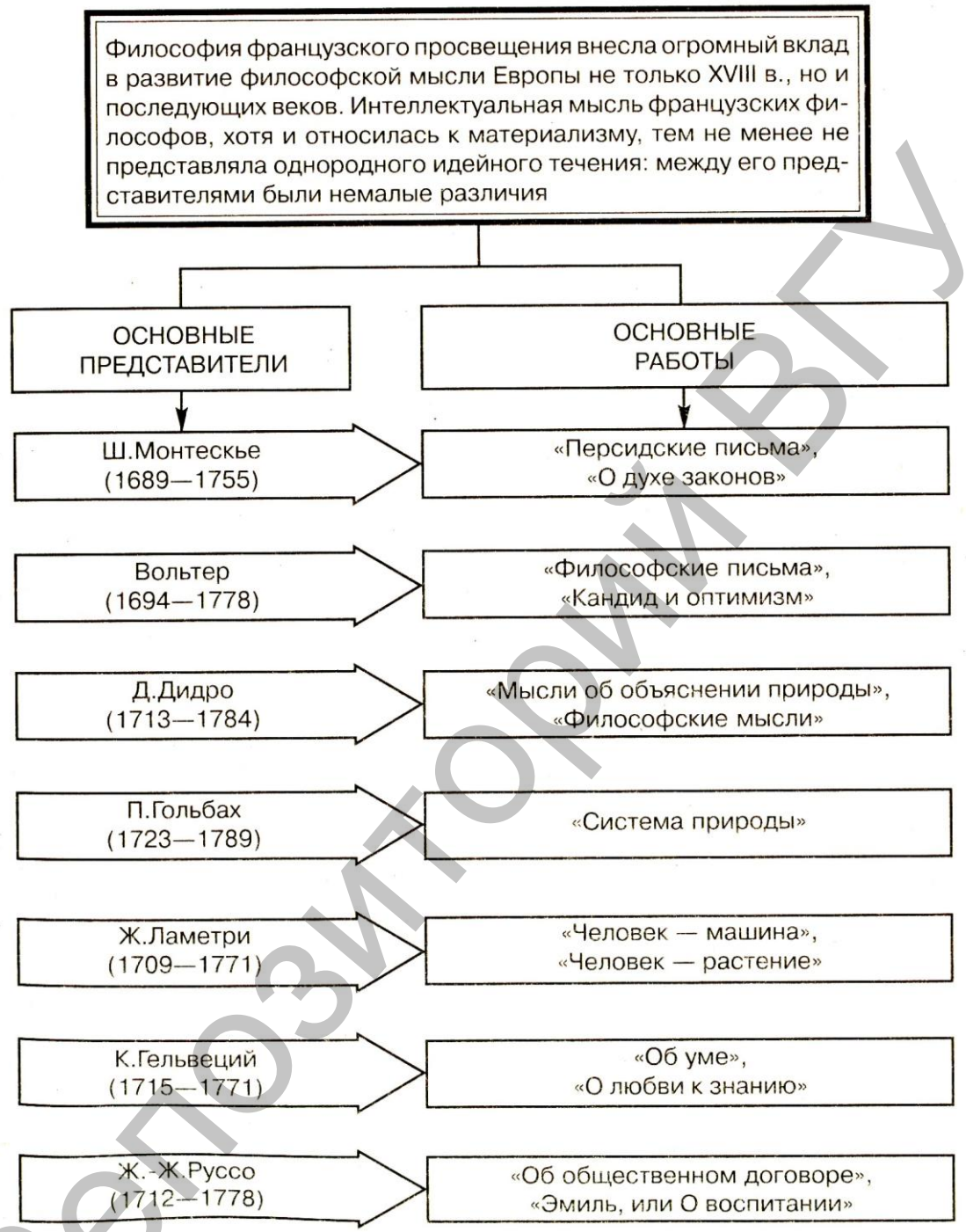
Репозиторий ВГУ

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
В ФИЛОСОФИИ ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ



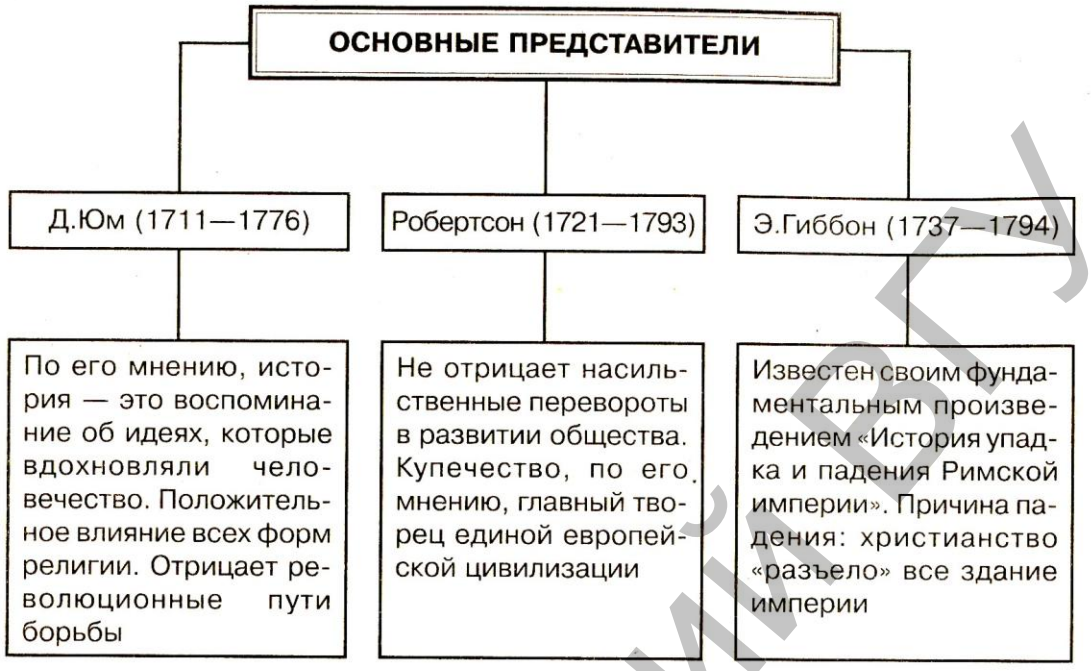
Репозиторий ВГУ

ФИЛОСОФИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ



Репозиторий ВГУ

РАЗВИТИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ В АНГЛИИ XVIII в.

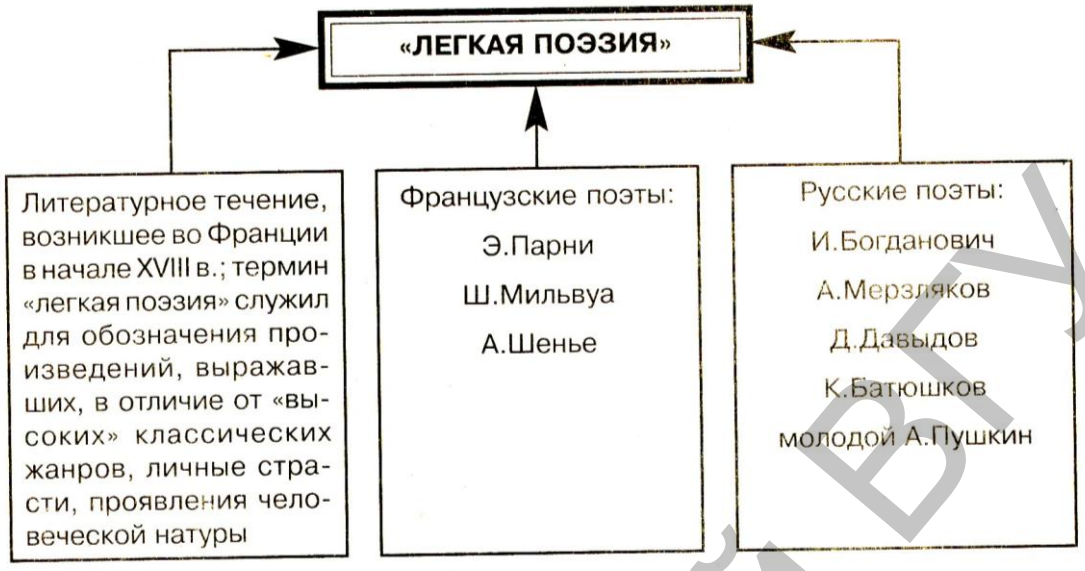


КРУЖОК НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ

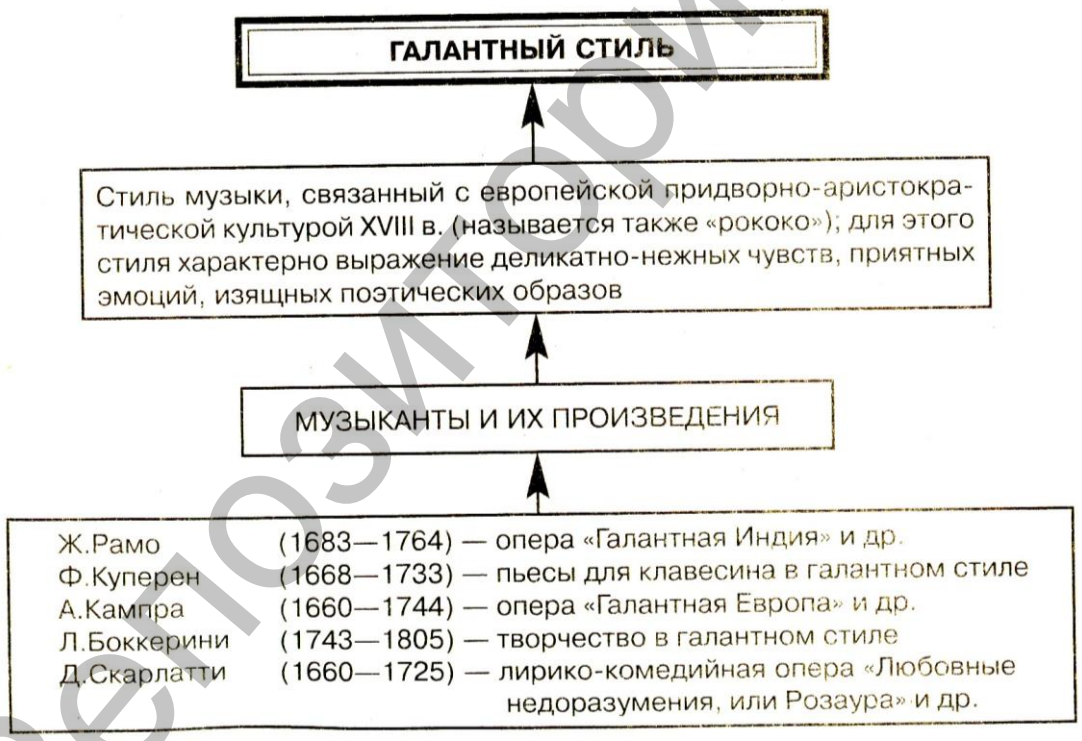


Репозиторий ВГУ

«ЛЕГКАЯ ПОЭЗИЯ» – ТЕЧЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ

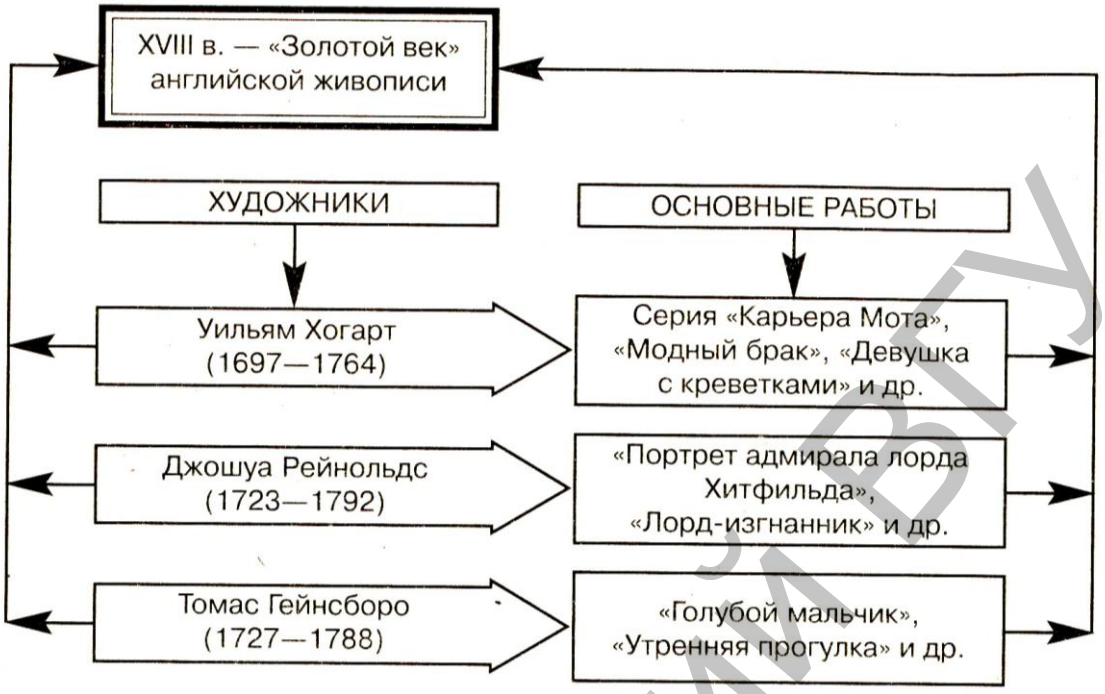


ГАЛАНТНЫЙ СТИЛЬ В МУЗЫКЕ XVIII В.

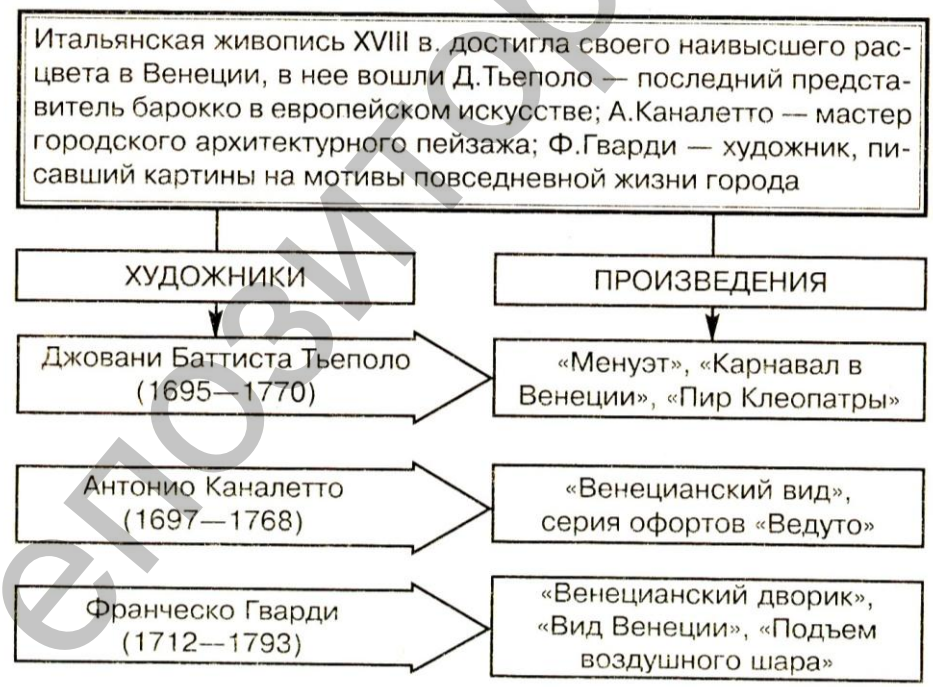


Репозиторий ВГУ

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» АНГЛИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

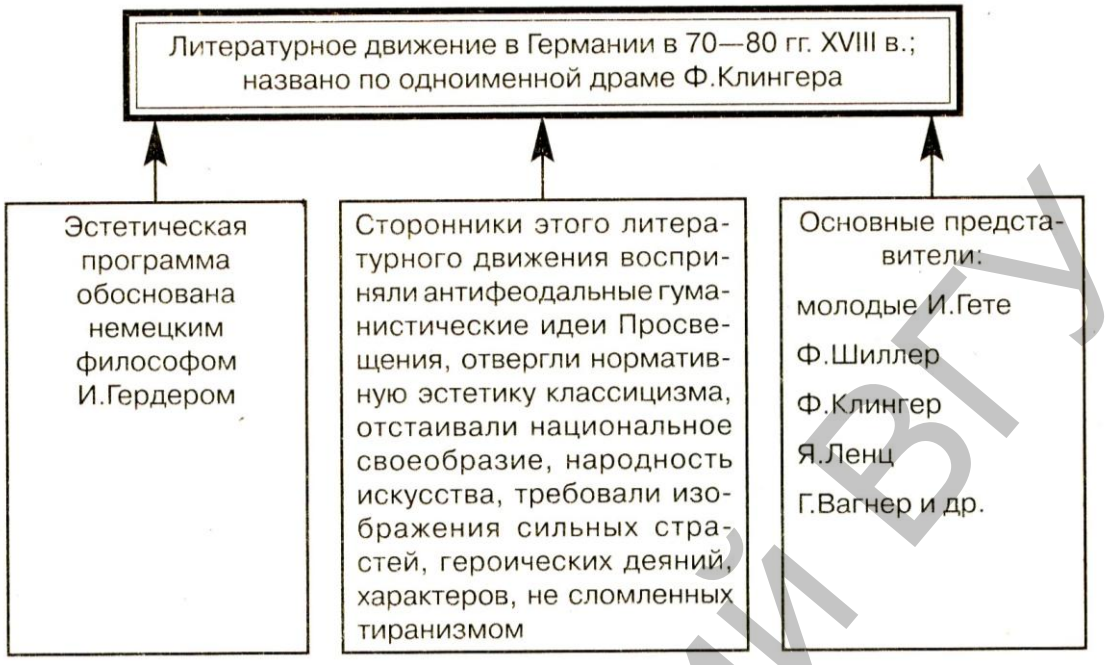


ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII В.



Репозиторий ВГУ

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ «БУРЯ И НАТИСК»



Репозиторий ВГУ

ОСОБЕННОСТИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ XIX В.

ПРОЦЕССЫ, ПРОИСХОДИВШИЕ В ОБЩЕСТВЕ XIX В. В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ

Переоформление государственного устройства в европейских странах, что способствовало появлению оптимальных форм государственных институтов, форм власти, форм межгосударственных отношений

Изменения в социальной культуре европейских государств. Аристократия под напором буржуазии постепенно оттесняется от власти. Набирает силу пролетариат. Ведущую роль в ряде процессов, особенно революционных, начинает играть интеллигенция. Она стремится к слиянию с аристократией, которая, утратив феодальные привилегии, превращается в аристократию духа

Церковь переживает серьезный кризис: раскол христианства на католицизм, православие и протестантизм; усиление атеистических тенденций в обществе; проникновение новых религий в Европу; возникновение концепций отделения церкви от государства, свободы совести, сепуляризации образования и многое другое

РОМАНТИЗМ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ

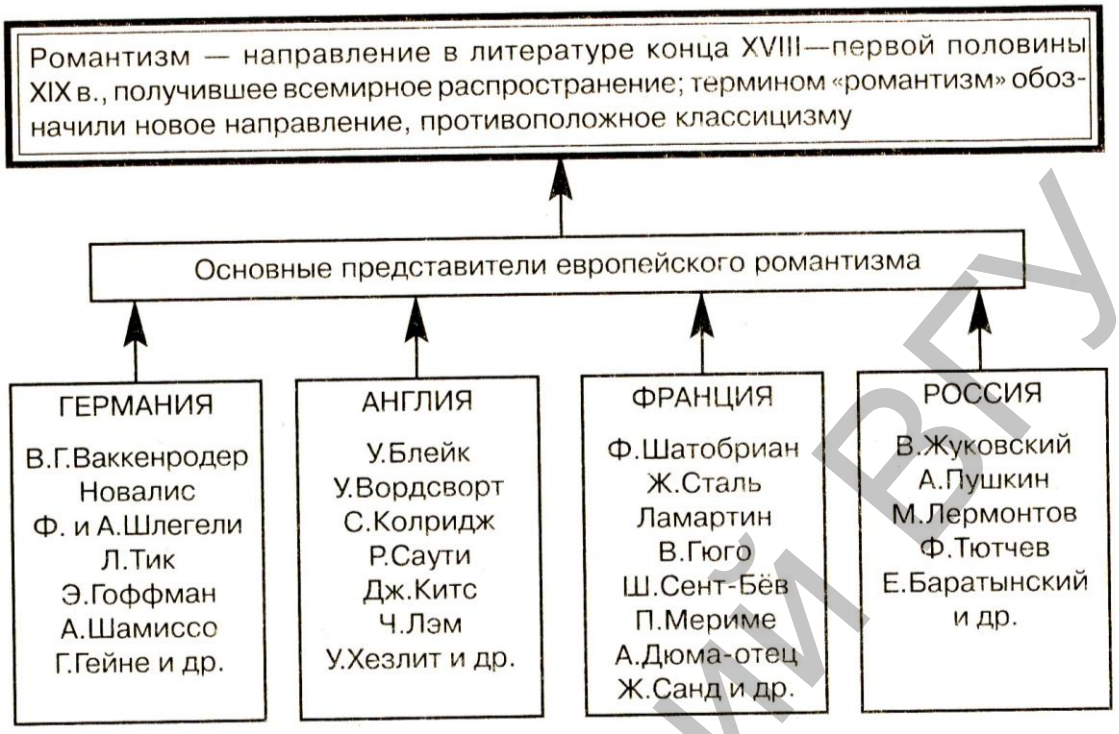
РОМАНТИЗМ

Основные жанры духовной культуры

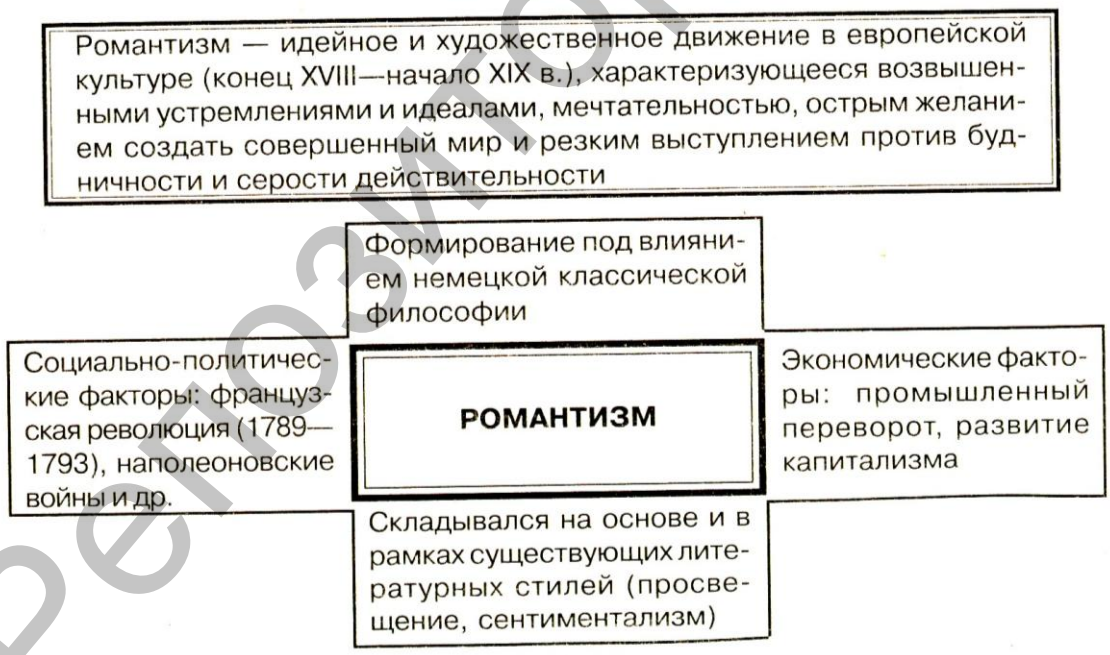
ЖИВОПИСЬ	ЛИТЕРАТУРА	МУЗЫКА	ТЕАТР
Э.Делакруа	Новалис	Ф.Шуберт	Э.Кин
К.Вебер	Жан Поль	Р.Шуман	Л.Лавриент
Ф.Рунге	Э.Т.А.Гоффман	Р.Вагнер	П.Бокаж
К.Фридрих	В.Скотт	Г.Берлиоз	М.Дорваль
Д.Констебл	Д.Байрон	Н.Паганини	А.Леметр
У.Тернер	А.Мицкевич	Ф.Лист	Г.Эгрешши
О.Кипренский	Г.Мелвилл	Ф.Шопен	
А.Орловский	М.Лермонтов	А.Алябьев	
	Ф.Тютчев	А.Верстовский	

Репозиторий ВГУ

РОМАНТИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ

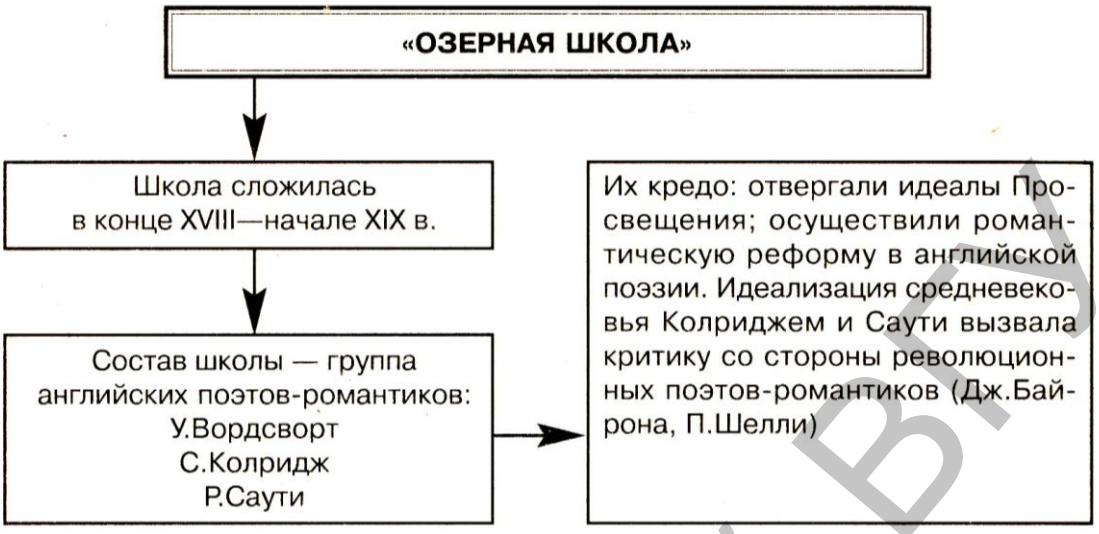


ФАКТОРЫ, СПОСОБСТВОВАВШИЕ СТАНОВЛЕНИЮ РОМАНТИЗМА

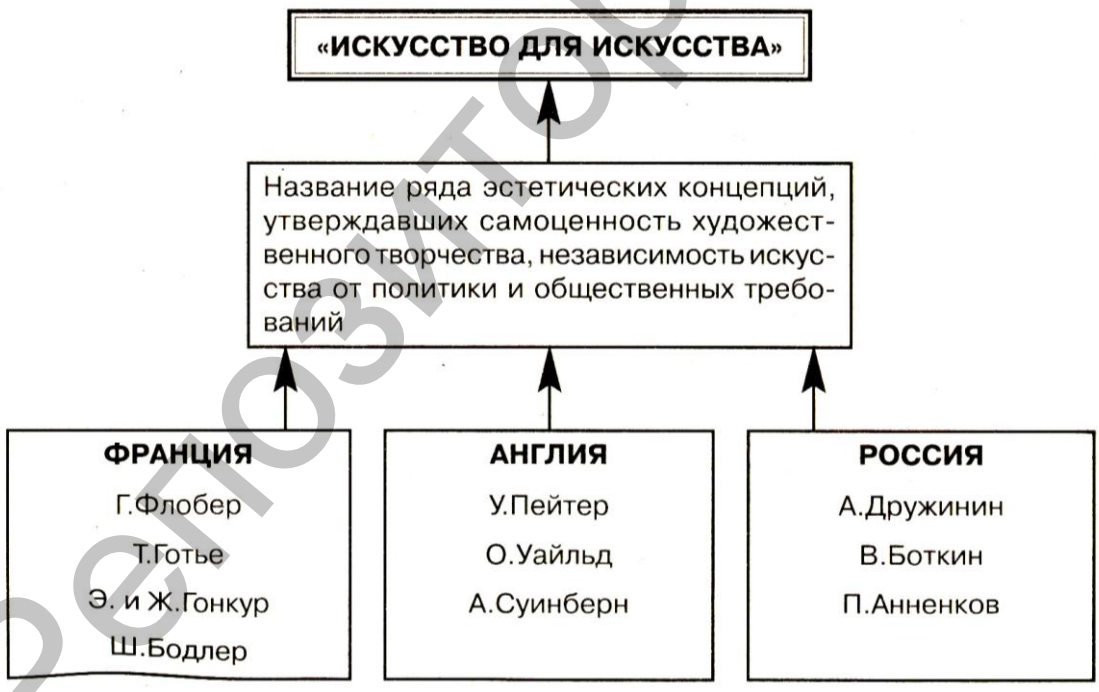


Репозиторий ВГУ

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

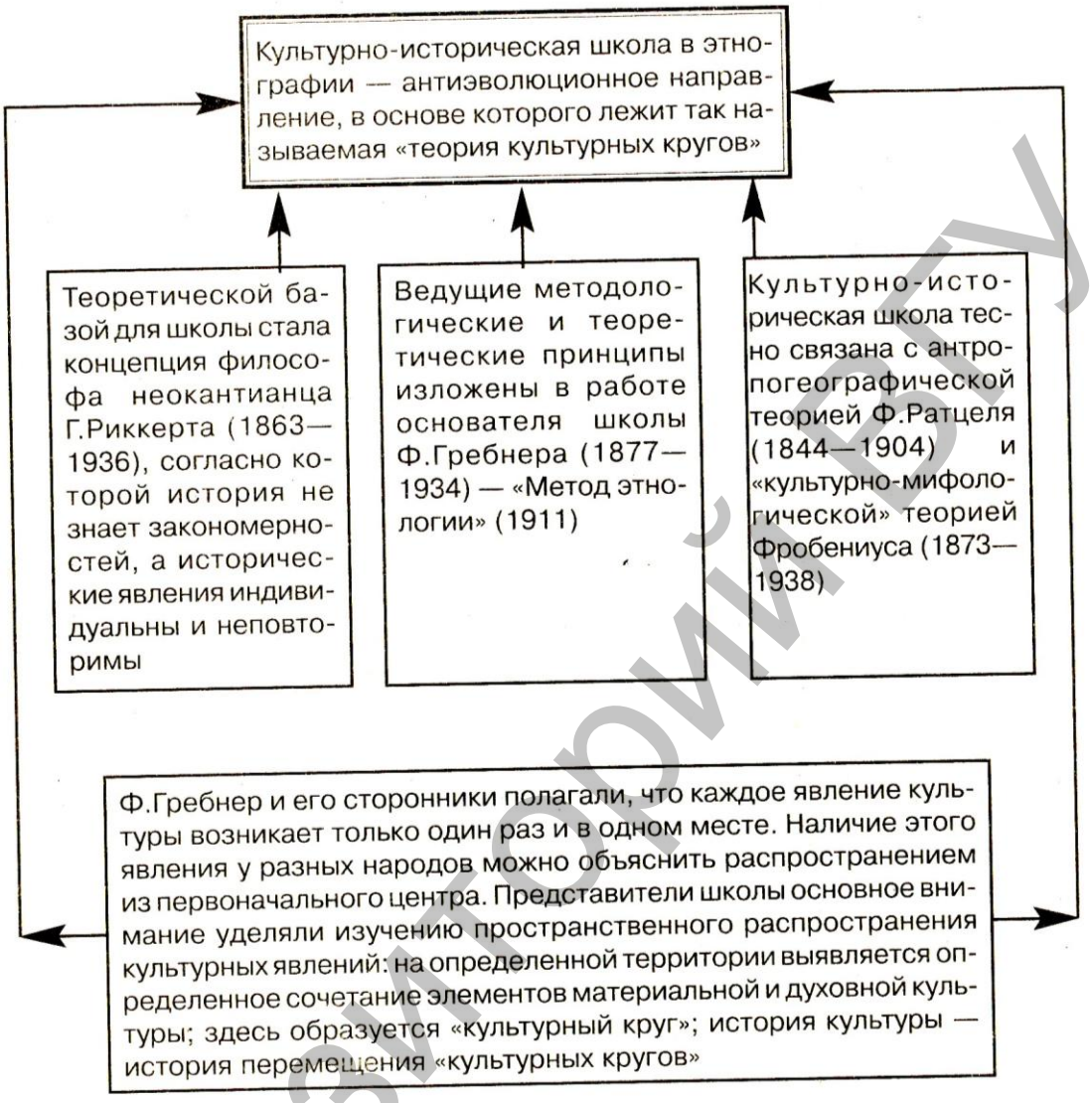


ТЕЧЕНИЕ «ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» («чистое искусство»)



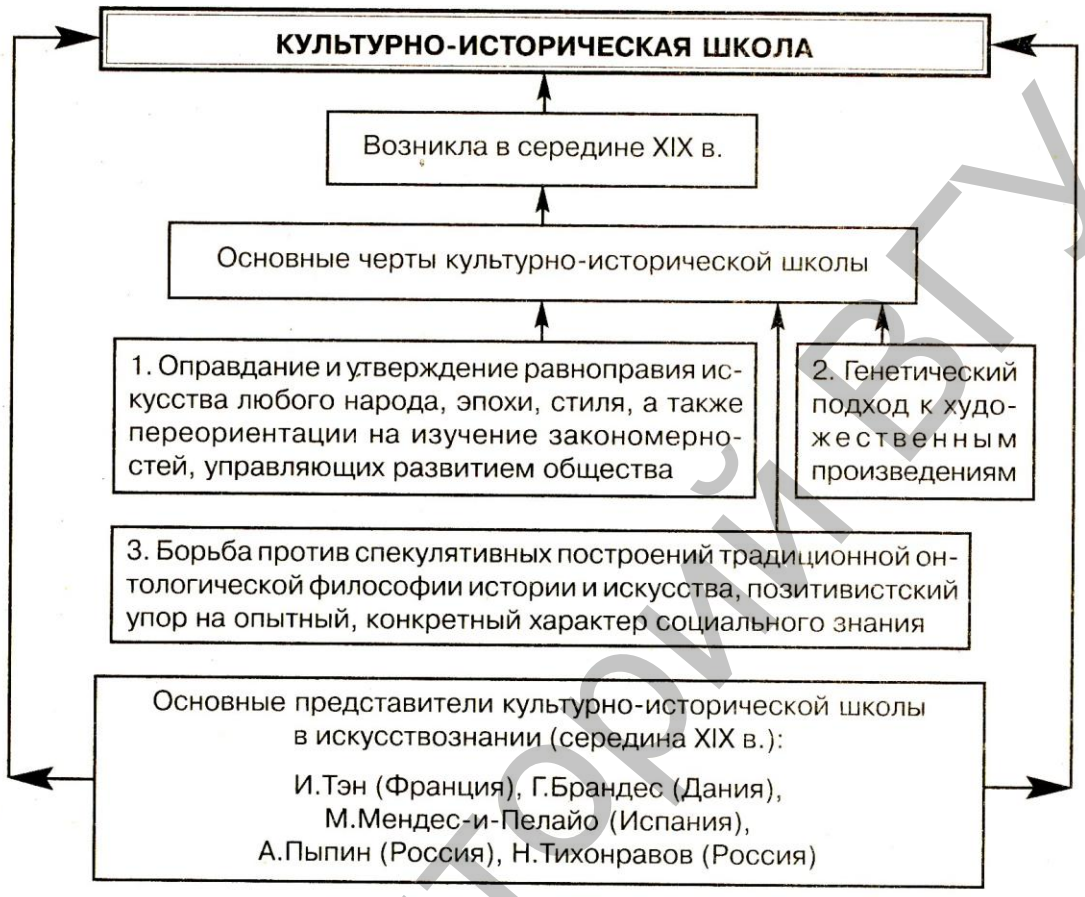
Репозиторий ВГУ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА
(в этнографии)



Репозиторий БГУ

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА
(в литературоведении)



ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ НА РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ



Репозиторий ВГУ

СЕМЬ ПРИНЦИПОВ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ МОРАЛИ

Шарль Летурно (1831—1902) — французский этнограф, философ и социолог; ему принадлежат труды по эволюции морали, семьи, брака, собственности, рабства, религии, литературы, воспитания и др.; президент Парижского антропологического общества

МОРАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ:

1. Делай добро
2. Не делай зла
3. Благодари за добро
4. Компенсируй нанесенный тобой кому-либо ущерб
5. Будь справедливым
6. Будь верным
7. Самосовершенствуйся

ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ «БАРБИЗОНСКОЙ ШКОЛЫ»

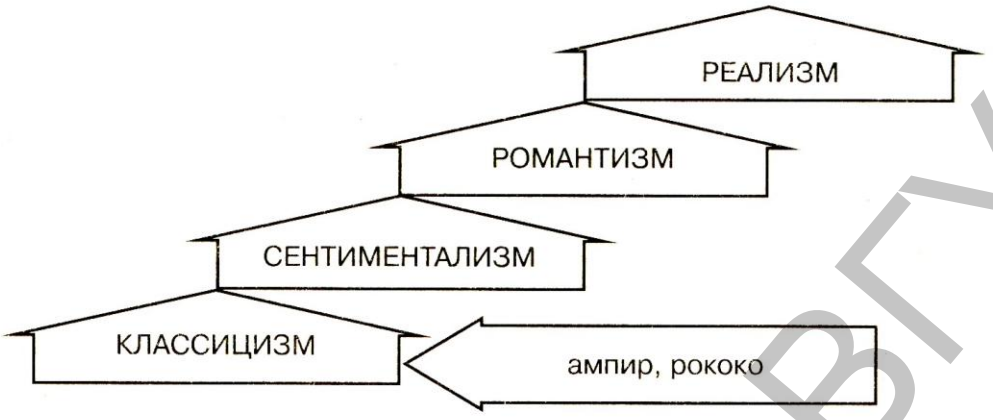
«БАРБИЗОНЦЫ»

Группа французских художников-пейзажистов, работавших в деревне Барбизон близ Парижа в 30—60-е гг. XIX в. Основное внимание уделяли непосредственному изображению природы, света и воздуха. Оказали влияние на дальнейшее развитие реалистического пейзажа

Т.Руссо (1812—1867)	«В лесу Фонтенбло»
Ж.Дюпре (1811—1889)	«Большой дуб»
Н.Диаз (1808—1876)	«Осенью в Фонтебло»
Ш.Добиньи (1812—1867)	«Весна», «Облачный день»
К.Труайон (1810—1865)	«Приближение грозы»

Репозиторий ВГУ

ДИНАМИКА СТИЛЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
(первая половина XIX в.)



НАТУРАЛИЗМ — ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

НАТУРАЛИЗМ

Направление в европейской и американской литературе последней трети XIX в.

Натурализм зародился и программно оформился прежде всего во Франции. Теоретик и глава направления — французский писатель Э.Золя.
Сборники: «Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты» и др.

Основные представители:
- в литературе — Э. и Ж.Гонкур А.Хольц Г.Гауптман С.Крейн Ф.Норрис К.Лемонье
- в живописи — Э.Мане К.Менье К.Кольвиц
- в театре — А.Антуан О.Брам и др.

Представители натурализма стремились к «объективному», бесстрастному воспроизведению реальности, которое обусловлено физиологической природой объектов и средой, понимаемой преимущественно как непосредственное бытовое и материальное окружение, но не исключающей и социально-исторических факторов

Философская основа натурализма — позитивизм О.Конта и эстетическая основа — теория И.Тэна

Репозиторий ВГУ

ФАКТОРЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ИСКУССТВА (по И.Тэну)

И.Тэн (1823—1893) — французский философ, эстетик, писатель; в четырехтомной «Истории английской литературы» (1863—1864) выдвинул три фактора, имеющих важное значение для понимания искусства

- Среда, в которой формируется и живет художник
- Исторический момент, на который приходится творчество художника
- Особенности национального склада творца

АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ (конец XIX в.—первая треть XX в.)

Направление в архитектуре — ФУНКЦИОНАЛИЗМ

Основные черты функционализма:

ориентация в конструктивном и художественном решении на функциональную правду сооружения как в отношении планировки, так и в отношении используемых строительных материалов

Ведущие архитекторы функционализма:

В.Гропиус	(1883—1969)
Ле Корбюзье	(1887—1965)
П.Ауд	(1890—1963)

Образцы архитектуры функционализма:

фабрика «Фагус» в Альфельде (В.Гропиус, 1911)
здание Центросоюза в Москве (1928—1935)
городской ансамбль Чандигарх в Индии (Ле Корбюзье, 1951—1956)

Репозиторий ВГУ

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Направление в европейской этнографии и фольклористике, главным образом в британской культурной антропологии

Возникновение:	Основная идея школы:	Основные представители:
вторая половина XIX века	существует универсальный исторический закон прогрессивного и единообразного развития культуры у всех народов вне расовых, региональных и др. ограничений от низших, простейших форм (первобытная культура) к цивилизации	Э.Тайлор А.Ланг Дж.Фрейзер и др.

ЭВОЛЮЦИОННАЯ ШКОЛА В ЭТНОГРАФИИ

Направление в этнографии во второй половине XIX в. Основные идеи школы: культурное единство человечества, общие законы развития культур всех народов от простых форм к сложным, от низших к высшим; различия в культуре разных народов — следствие разных ступеней их эволюции. Основной предмет исследования — брачно-семейные отношения

Основные представители

Дж.Леббок	(1834—1913) — английский археолог и этнограф
Э.Тайлор	(1832—1917) — английский этнограф
А.Бастиан	(1826—1905) — немецкий этнограф
Л.Морган	(1818—1881) — американский историк и этнограф

ПОНЯТИЕ «ВЕРИЗМ»

Реалистическое направление в итальянском искусстве конца XIX в., отображающее жизнь простых людей

ЛИТЕРАТУРА

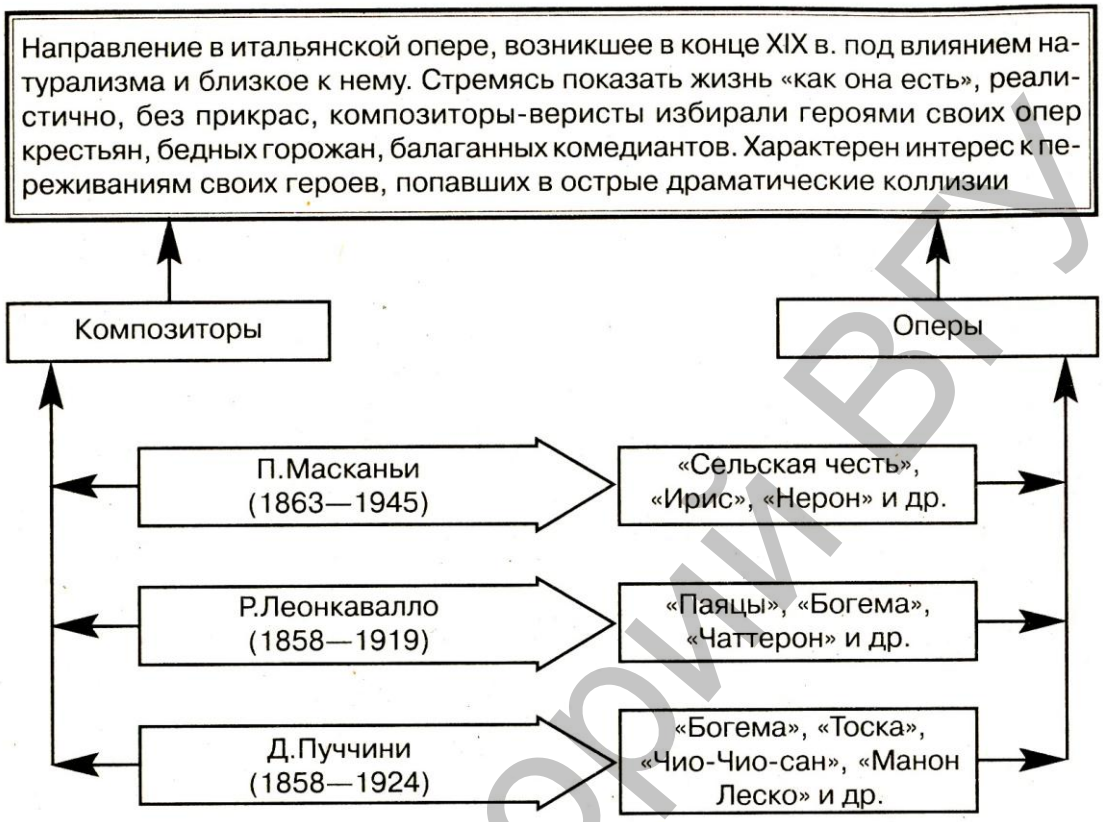
Дж.Верга (1840—1922), писатель, глава веризма
Л.Капуана (1839—1915), критик и писатель, теоретик веризма
Г.Деледда (1871—1936), писательница, близкая к веризму

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В.Вела (скульптор)
Дж.Пеллица (живопись)

Репозиторий ВГУ

ВЕРИЗМ — РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ



ГРУППА ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ «ПАРНАС»



Репозиторий ВГУ

ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ПОСТИМПРЕССИОНИЗМА

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ — условное обозначение группы течений в живописи, возникших как реакция на импрессионизм; его представители стремились создать более условный, но вместе с тем и более обобщенный и цельный образ мира

АВТОРЫ	ПРОИЗВЕДЕНИЯ
П.Сезанн (1839—1906)	«Берега Марны», «Персики и груши»
В. Ван Гог (1853—1890)	«Ночное кафе», «Пейзаж в Овере после дождя»
П.Гоген (1848—1903)	«Брод», «А, ты ревнуешь?»
А.Тулуз-Лотрек (1864—1901)	«В кафе», «Танец в «Мулен-Руж»»
П.Синьяк (1863—1935)	«Песчаный берег моря»

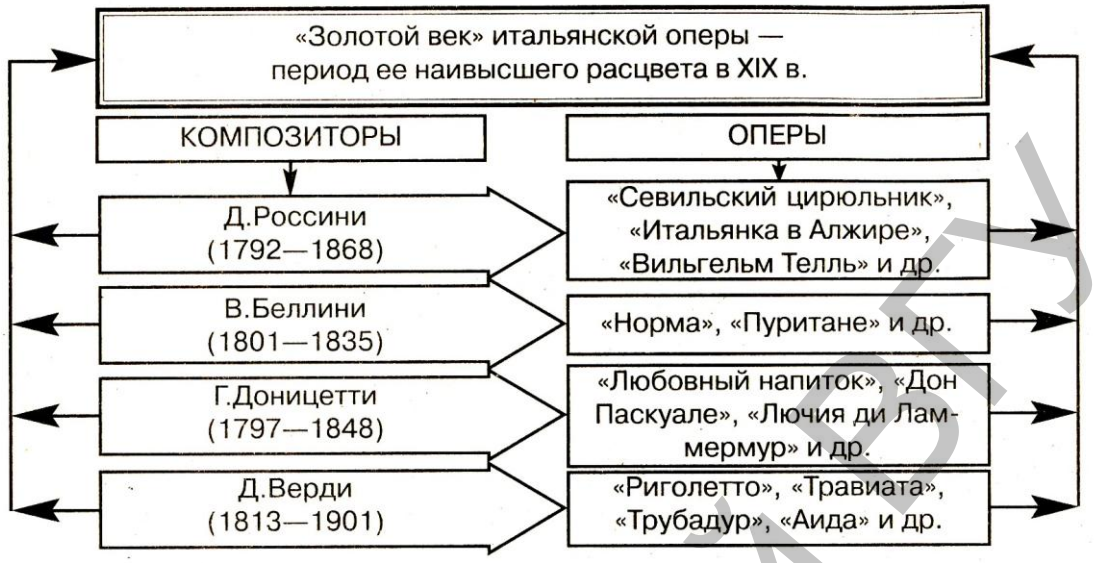
ГРУППА ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ «НАБИ»

Французские художники, создавшие под влиянием П.Гогена своеобразный вариант стиля «модерн»; его особенности: близость к литературному символизму, декоративная обобщенность форм, музыкальность ритмов, плоскостность, главенство цветового пятна. Хронологические рамки: 1890—1905 гг.

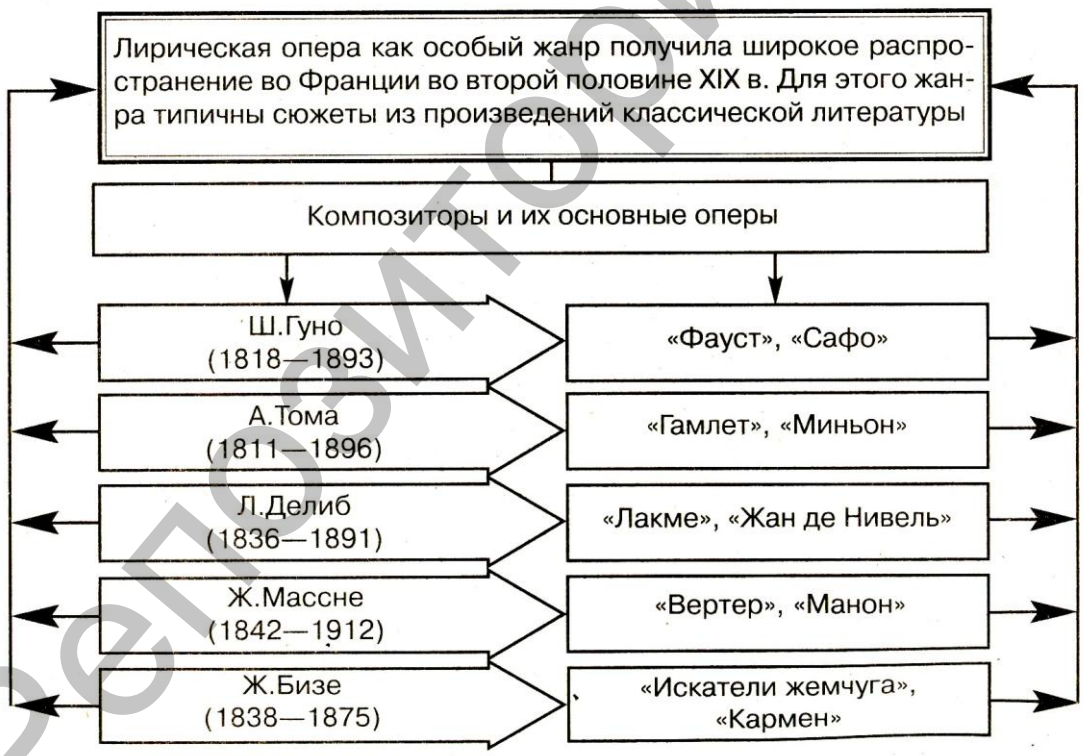
Основные представители	Основные работы
М.Дени (1870—1943)	11 панно «История Психеи»
П.Боннар (1867—1947)	«Осень. Сбор фруктов»
Э.Вюйяр (1868—1940)	Картины на бытовые темы, литографии
А.Руссель (1869—1937)	«Мифологический сюжет», «Сельский праздник»

Репозиторий БГУ

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

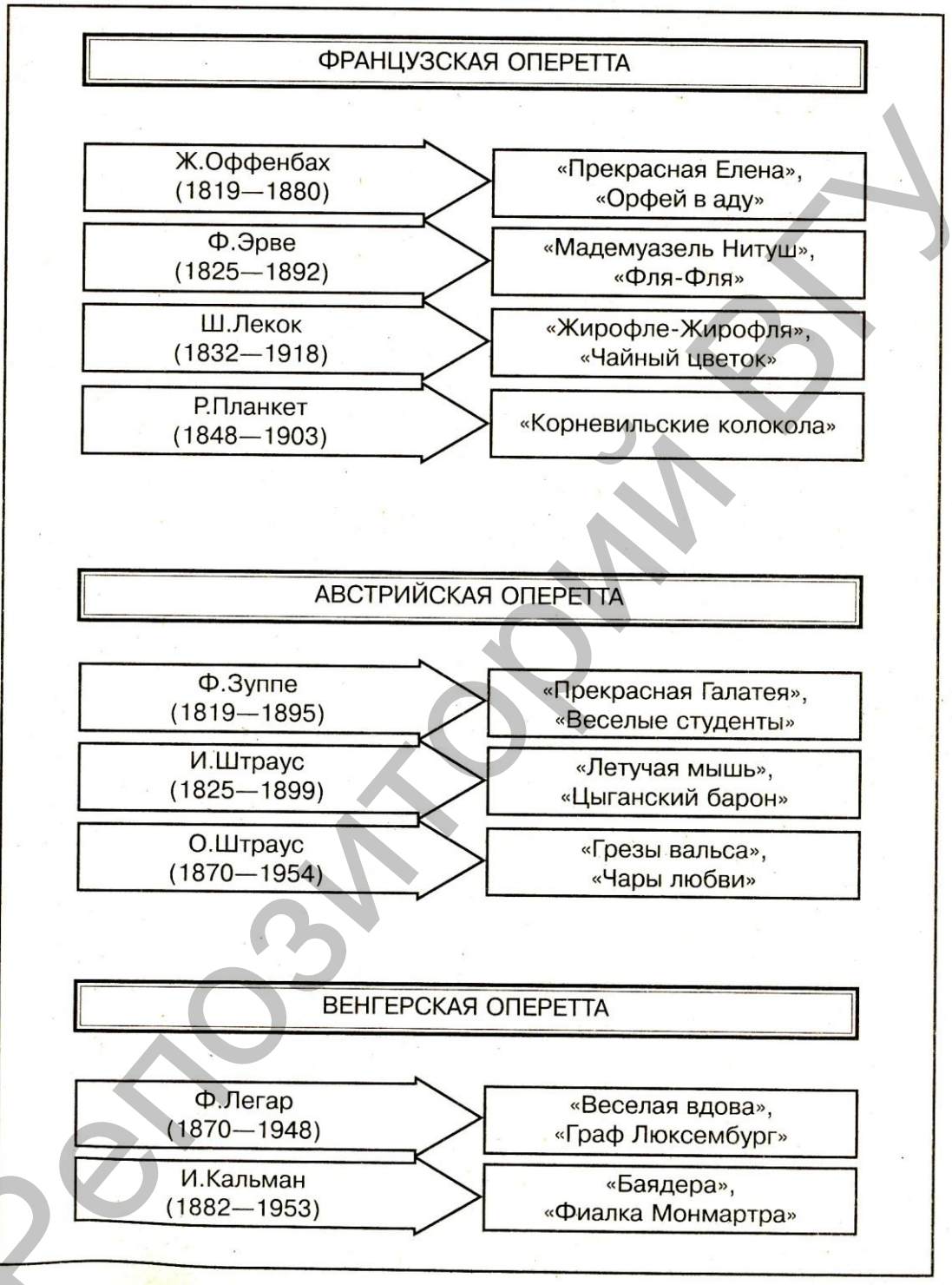


ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА



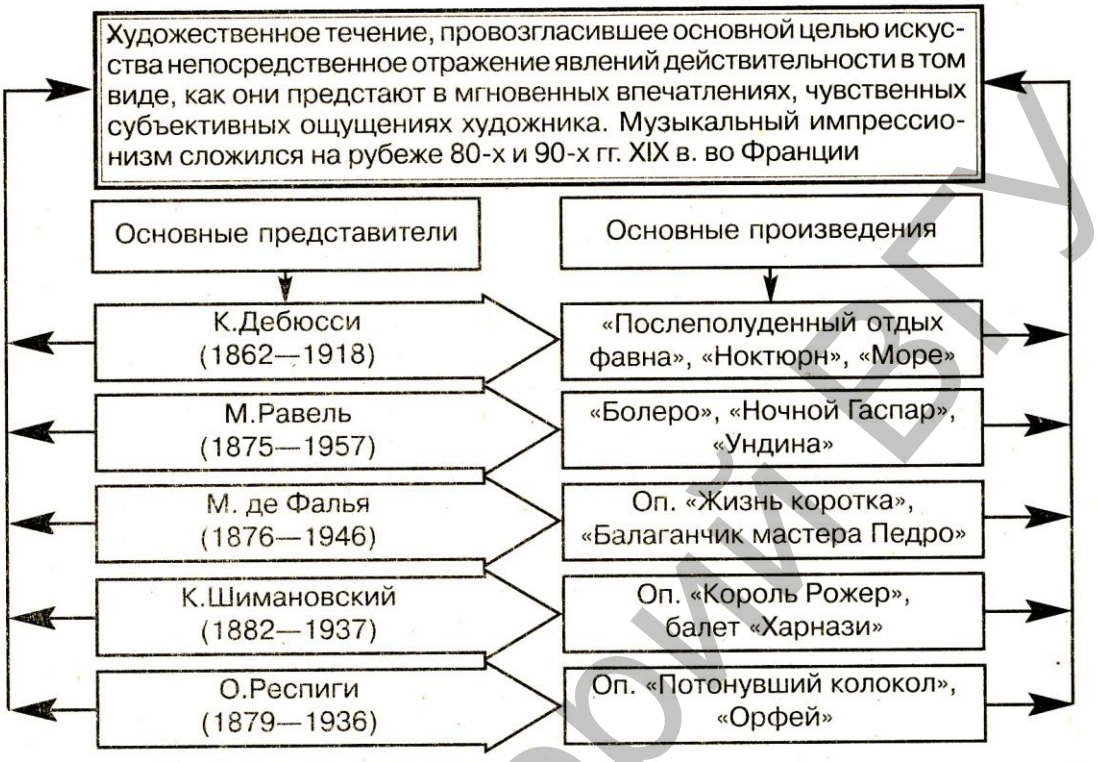
Репозиторий ВГУ

ОПЕРЕТТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX—XX вв.

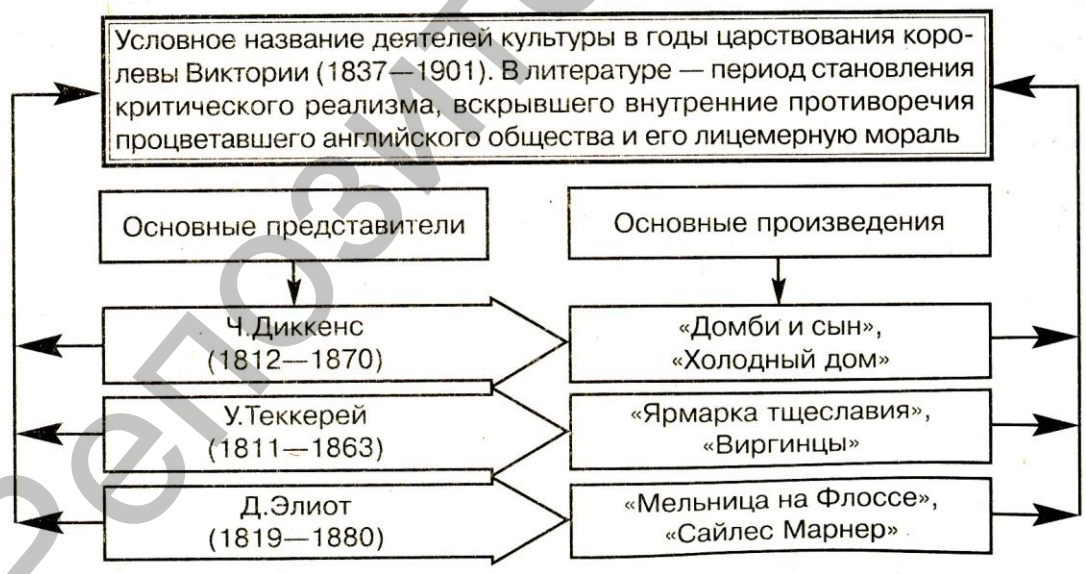


Репозиторий ВГУ

ИМПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX—XX вв.



«ВИКТОРИАНЦЫ»



Репозиторий ВГУ

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ XIX—XX вв.



Репозиторий ВГУ

Основные черты художественной культуры XVII века в странах Западной Европы

Италия

На рубеже XVI–XVII веков Италия вновь выступает в роли ведущей художественной державы. Именно в Италии на смену чувству меры и ясности в художественной культуре приходит стиль барокко, полный контрастности и динамизма, стремящийся в своем величии и пышности к совмещению реальности и иллюзии. Стиль барокко в течение XVII столетия распространяется в других национальных школах, развиваясь в соответствии с запросами и традициями местных культур.

Испания

XVII столетие, особенно его первая половина, ознаменовано бурным расцветом культуры Испании. Даже начавшийся экономический и политический упадок страны не смог затормозить подъем национальной культуры. В то же время огромная роль католической религии и общественные противоречия привели к резким контрастам в культуре Испании. В художественной культуре XVII столетия строгая, почти аскетическая сдержанность соседствует зачастую с безудержной пышностью, а косное и архаизирующее – со смелыми открытиями, порой опережающими свою эпоху.

Фландрия

Развитие нидерландской буржуазной революции привело к разделению Нидерландов на Фландрию* и Голландию. Период расцвета фламандской художественной культуры охватывает первую половину XVII века. Именно в это время складывается фламандская художественная школа, занявшая выдающееся место в истории европейской культуры. Реализм, народность и жизнерадостность - прогрессивные черты культуры Фландрии. Фламандское барокко, являвшееся официально господствующим искусством, во многом отличалось от итальянского. Дух жизнеутверждающего оптимизма, выраженный в творчестве Рубенса, Иорданса и др., давал возможность развитию реалистических черт в рамках барочной системы.

Голландия

Голландия XVI века – первая в феодальной Европе страна, где победила буржуазная революция. В новых экономических и общественных условиях идет бурный расцвет науки и искусства. Важными особенностями художественной культуры Голландии были: во-первых, почти полное отсутствие влияния придворной культуры и, во-вторых, чисто светский характер образов и сюжетов. Протестантизм, вытеснивший полностью влияние католической церкви, приводит к тому, что религиозная тематика в художественной культуре Голландии имеет значительно меньший удельный вес, чем в других странах. Главные достижения голландской художественной культуры XVII века связаны не с архитектурой и не со скульптурой, а с живописью, получившей огромную популярность и вошедшей глубоко в быт широких слоев голландского общества.

Франция

Утверждение французского абсолютизма предопределило многие характерные особенности развития культуры XVII века. В первой половине XVII столетия официальное придворное искусство развивалось главным образом в формах помпезного барокко. Однако наиболее глубокое отражение существенных особенностей эпохи проявилось во Франции в утверждении прогрессивного течения - классицизма, родиной которого по праву она и считается. Представители классицизма находили воплощение своих общественных идеалов в Древней Греции и республиканском Риме, а рационализм становится характерной чертой французской культуры.

Репозиторий ВГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

Творчество итальянских мастеров XVII века

Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680) – архитектор, скульптор, художник, самый крупный представитель итальянского барокко. Ему принадлежит решающая роль в сложении и развитии стиля барокко. В архитектуре и скульптуре Бернини ярко видна тяга мастера к величественным, но гармоничным по своему характеру образам.

Площадь перед собором Св. Петра (1665-1667 гг.). Обнесенное колоннадами (284 колонны) пространство перед собором Св. Петра подобно раскрытым объятиям захватывает зрителя, направляя его движение к фасаду собора.

Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме (1678 г.) представляет собой овальной формы сооружение с поперечным расположением длинной оси по отношению к входу. Используя непрерывную изменчивость кривизны овала Бернини создает композицию интерьера, полную движения и контрастов.

Скульптуры "*Давид*" (1623 г.), "*Аполлон и Дафна*" (1625 г.) полны движения и драматического пафоса. Фигуры передают момент наивысшего душевного и физического напряжения. Однако в них нет того эстетического начала, которое присуще образам эпохи Возрождения.

Скульптурные портреты кардиналов Боргезе (1632 г.) и Иннокентия X (1647 г.) – шедевры портретного искусства Бернини. Сохраняя реалистические традиции скульптурного портрета Возрождения, художник блестяще воссоздает живые полнокровные образы самоуверенного, наделенного здоровым оптимизмом и тонким умом Боргезе и сумрачно-мнительного кардинала Иннокентия X.

Скульптурный алтарь "*Экстаз Св. Терезы*" (1652 г.) – образец всей барочной скульптуры. Экстаз Терезы передан с убедительностью реального события и одновременно как мистическое чудо.

Надгробия папы Урбана VIII (1647 г.) и Александра VII (1678 г.) с мрачной выразительностью показывают торжество папской власти и ее бессилие перед лицом смерти. Оба надгробия представляют собой тип барочной гробницы, получивший широкое распространение в Италии и за ее пределами вплоть до конца XVIII века.

Караваджо (Микеланджело да Меризи) (1573–1610) – художник, крупнейший мастер европейского реализма. Им впервые были определены принципы нового реалистического искусства XVII столетия. Сущность их заключалась в реалистическом обращении к натуре с правом на изображение жизни такой, какой ее видит художник.

Ранние работы *«Мальчик с корзиной фруктов»*, *«Вакх»*, *«Мальчик, укушенный ящерицей»* свидетельствуют об интересе художника к реальному человеку и окружающему его миру. В картинах изображения фигур вызывающе придвинуты к зрителю, что заставляет разглядывать их пристально и долго.

Картины *«Игроки»* (1594 г.), *«Лютнист»* и *«Музыка»* (1595 г.) причисляются к лучшим произведениям Караваджо. В них, вопреки утверждениям о бездушной натуралистичности художника, ярко видна тонкая одухотворенность образов и совершенство живописного исполнения.

«Кающаяся Магдалина», *«Неверие Фомы»* и *«Взятие Христа под стражу»* – картины, в которых художник переносит реалистические приемы бытовой живописи на религиозные сюжеты. Предельно жизненное и грубо реальное изображение несет в себе подчас большую драматическую выразительность.

«Призвание апостола Матфея» (1601 г.) – одна из лучших работ, задуманная художником как жанровая сцена. В полутемной комнате вокруг стола расположена группа людей. К одному из них, Матфею, обращается вошедший Христос. Вся эта сцена полна жизненности и совершенно лишена какой-либо мистики, а светотеневое решение способствует усилению эмоциональности изображения.

В монументальном полотне *«Положение во гроб»* (1602 г.) образы полны внутреннего напряжения, переданного в медленном движении тяжело опускаемого тела Христа. В образе мертвого Христа Караваджо воплощает идею героической смерти. Сдвинутая вперед могильная плита, у края которой помещена группа, ставит зрителя в непосредственную близость к событию, что чрезвычайно усиливает эмоциональное воздействие картины.

«Успение Марии» (1606 г.) является вершиной творчества художника. В противоположность иконографии, трактующей мистическое вознесение Марии на небо, Караваджо изобразил смерть простой женщины, оплакиваемой близкими людьми. Из-за реализма, с каким художник изобразил смерть Богоматери, картина, предназначенная для римской церкви, не была принята заказчиками.

Репозиторий ГГУ

Братья **Карраччи**: **Лодовико** (1555–1619), **Агостино** (1557–1602) **и Аннибале** (1560–1609) — художники, стремившиеся к широкому использованию ренессансного наследия и призывавшие наряду с этим к изучению натуры. Однако они считали, что «натура» слишком груба и требует обязательного облагораживания в соответствии с понятиями идеальной красоты и изящества. Для пропаганды своих идей Карраччи основывают в 1585 г. одну из первых художественных школ Италии, так называемую Болонскую академию. Самым талантливым из братьев был Аннибале Карраччи

Алтарные картины Аннибале *«Вознесение Марии»* (1587 г.), *«Мадонна со св. Лукой»* (1592 г.) написаны в полном соответствии с канонами "классической" красоты. Фигуры располагаются красивыми группами, а каждое их движение, жест и даже складки плащей строго рассчитаны

«Венера и Адонис» — одна из картин на мифологическую тему, прославляющая радость любви и красоту обнаженного женского тела. Аннибале, написавший эту картину, проявил себя как хороший колорист и поэтический художник

Роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме (1597-1604 гг.) на темы любви богов представляет цикл фресок, построенных на принципах, примененных Микеланджело в Сикстинской капелле. Однако введение пышных обрамлений, имитирующих скульптуру, и погоня за иллюзорной пространственностью приводят к господству принципов монументально-декоративной живописи барокко

«Бегство в Египет» (1603 г.) — одна из картин так называемого классического, или героического, пейзажа, основанного на традициях венецианского пейзажа XVI века. В этих картинах пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с маленькими фигурками людей подчеркивает величие природы, ее вневременной характер и вечность

«Портрет музыканта» — картина Аннибале, в которой скорбная проникновенность образа решительно выделяется на фоне официальных произведений автора. Простота и живописная непринужденность делают это произведение близким реальному образу. Однако эти реалистические устремления практически не оказали заметного влияния на академическую доктрину Карраччи

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Творчество испанских мастеров XVII века

Эль Греко (Доменико Теотокопули) (1541–1614) — художник философского мышления, основатель и глава толедской школы живописи. В живописи Эль Греко много мистики, исступления и патетики. Искусство Эль Греко трудно отнести к какому-либо из направлений, оно было психологическим выражением внутренних конфликтов, отражавших разлад личности с обществом.

«Погребение графа Оргаса» (1588 г.) – картина, в которой художник разворачивает действие и на земле, и на небе. Внизу композиции запечатлена торжественная погребальная церемония, а в верхней части картины Христос, окруженный святыми, принимает душу Оргаса. Точно также разворачиваются действия и на небе, и на земле в картинах *«Благовещение»*, *«Крещение Христа»* и *«Воскресение»*.

В парадном портрете инквизитора Ниньо де Гевары (1601 г.) дан исторически достоверный образ страшного судьи-фанатика. Раскрывая напряженный внутренний мир инквизитора, Эль Греко дает почувствовать не только бушующие страсти фанатика, но и характер мрачной эпохи.

Полотно *«Лаокоон»* (1610 г.) отображает античный миф о гибели Лаокоона и его сыновей. Эль Греко в картине не только вытягивает в длину фигуры борющихся со змеями людей, но и причудливо деформирует их, придавая им соответствие с деформацией самого пространства. Все это придает особую выразительность картине и производит неожиданное впечатление.

В образах апостолов Петра и Павла (1614 г.) художник противопоставляет разные типы людей. Задумчивый, полный печали Петр с тонкими удлиненными чертами лица и повелительно-властный Павел, полный душевного горения. Лишь жесты рук, образующих композиционный узел, выражают внутренний диалог, объединяющий обоих апостолов.

«Толедо в грозу» (1614 г.) – пейзаж, наполненный глубоким философским смыслом и тревожным мироощущением художника. Мощные грозовые облака, вспышки молний подчеркивают мощь космических сил, во власти которых находится человек, ничтожный перед силами природы.

Репозиторий РГУ

Хусепе Рибера (1591-1652) – художник ярко выраженного драматического плана. В творчестве Риберы преобладали религиозные темы, трактованные с жизненной достоверностью, бытовой конкретностью и драматизмом. Его картины с изображением сцен мученичества написаны в полном соответствии с господствовавшим стилем барокко

«Святой Иероним, внимающий звуку небесной трубы» (1626 г.). В картине правдиво переданы смятение и страх отшельника перед лицом смерти. Обостряет драматизм сцены яркий луч света, концентрирующий внимание на фигуре старца и его судорожных движениях

«Мученичество св. Себастьяна» (1628 г.) и *«Мученичество св. Варфоломея»* (1630 г.) – картины, полные жестокой жизненной правды. Образы святых написаны с такой конкретностью, которая заставляет искать в них черты реальной модели

«Святая Инесса» (1641 г.) – картина, основу которой составляет глубина человеческого переживания. Брошенная на поругание обнаженная юная христианка Инесса защищена ангелом, пославшим ей покрывало. Образ Инессы - это воплощение целомудренно чистой, трогательной и светлой юности

В картине *«Хромоножка»* (1642 г.) сочетаются принципы портретного и жанрового образа. Рибера воспроизводит взятую "с улицы" натуру во всей ее нарочитой неприкрашенности. Вместе с тем в изображении этого подростка-нищего художник намеренно использует приемы, присущие парадному портрету. Нескладная фигурка хромоножки, высясь на полотне и выделяясь на фоне неба, приобретает особую значительность

«Обручение Екатерины» (1648 г.) – полотно, в котором творческая эволюция Риберы приводит его к жанровому решению темы, к изображению, светлому по настроению и чудесному по мастерству живописи как в целом, так и в удивительно красочных деталях картины

Франциско Сурбаран (1592-1664) – художник, живопись которого после 30-х годов совершенно самостоятельна и свободна от каких-либо влияний. Ощущение реальной жизни, лаконизм художественного языка и пластическая сила живописи Сурбарана делают его произведения полными торжественной серьезности

«Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским» (1629 г.) – самая значительная картина цикла работ из жизни святого Бонавентуры. В картине верно отображен патриархальный уклад жизни монахов, а образы святых и окружающих их лиц портретны, т.к. событие средневековой католической легенды перенесено художником в обстановку современного ему монастырского быта, а образы написаны с современных ему монахов

«Святой Лаврентий» (1636 г.) – картина, отличающаяся почти портретной достоверностью. В коренастой фигуре святого, господствующей на развертывающемся за ней пейзаже, в массивных очертаниях богатого одеяния есть что-то могучее, незыблемое и одухотворенное

«Натюрморт с четырьмя сосудами» (1632 г.) и *«Натюрморт с апельсинами и мандаринами»* (1633 г.) отмечены при предельной простоте мотивов необычайной цельностью и торжественной, сверхчувственной красотой. Композиция, ритмический строй, колорит в натюрмортах Сурбарана выявляют эстетическую ценность вещей, их строгую и прекрасную гармонию

«Отрочество Марии» (1660 г.) – картина, характеризующая изменение характера искусства Сурбарана. Лаконизм художественного языка сменяется мягкостью, теплотой и нежностью образа. Мария запечатлена скромной девочкой, рукодельницей, воплощающей в себе кротость и душевную чистоту

Репозиторий БГУ

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660) – один из виднейших реалистов европейского искусства. Реализм творчества Веласкеса – это путь к красоте через обыденную действительность. Верность идеям гуманизма, демократическим традициям испанской культуры и любовь к своему народу составляли главные черты творчества Веласкеса

«Завтрак» (1617 г.), *«Водонос»* (1620 г.) – картины со сценами из народной жизни. Контрастное освещение фигур, выдвинутых на передний план, точная передача внешних особенностей натуры сближают творчество Веласкеса раннего периода с караваджизмом

Портрет Филиппа IV (1628 г.) суров по колориту и построен на контрасте бескровного лица и темного костюма. В образе короля Веласкес воплотил распространенный в испанском обществе идеал достойной личности, исполненной самообладания и чувства чести

В картинах *«Вакх»* и *«Кузница Вулкана»* (1630 г.) художник объединил мифологические образы с грубовато-приземленными образами людей, наделив их естественным поведением и реальными характерами

«Сдача Бреды» (1635 г.). В картине реальный эпизод испано-нидерландской войны трактуется как столкновение двух различных социальных сил. Сцена передачи ключей от г. Бреды испанцам утверждает за побежденными право на уважение, за победителем - на великодушие

В портретах карликов и шутов: Эль Примо, Эль Бобо и Себастьяно Моро, художник, передавая физическую неполноценность этих людей, раскрывает их духовную красоту, утверждая этим свое уважение к человеческому достоинству и внутреннему миру обездоленных

Портрет папы Иннокентия X (1650 г.) по правдивости изображения и глубине проникновения в сущность модели не имеет себе равных и является одним из лучших реалистических портретов в мировом искусстве. Современники утверждали, что, увидев свой портрет, папа воскликнул: “Слишком правдиво”

«Венера с зеркалом» (1657 г.) – картина, в которой красота образа античной богини передается художником как красота реальной живой женщины. Полная обаяния обнаженная молодая женщина запечатлена на ложе со спины, и лишь зеркальное отражение лица фиксирует ее самосозерцание

Картина *«Менины»* (*«Фрейлины»*) (1656 г.) – частный эпизод придворного быта с изображением инфанты Маргариты в окружении фрейлин и карликов, а также самого Веласкеса за исполнением портрета королевской четы. Красота и живописное многообразие реальности воплощены в светлом колорите картины

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ФЛАНДРИИ

Творчество мастеров и жанры художественной культуры XVII века

Питер Пауль Рубенс (1577–1640) – глава фламандской школы живописи, прирожденный живописец-монументалист, талантливый дипломат. В его творчестве ярко выражен и реализм, и национальный вариант стиля барокко. Сила пластического выражения, динамичность форм и торжество декоративного начала составляют основу его творчества

«Воздвижение креста» (1610 г.) – алтарная композиция, носящая подчеркнуто патетический характер. Сильное тело Христа на поднятом ввысь кресте и атлетически мощные фигуры палачей показаны в высшей динамике. В картине демонстративно противопоставлены ожесточенность палачей и сдержанно спокойное страдание Христа

«Снятие с креста» (1614 г.) – классический тип алтарного образа, в котором сочетаются монументализм и декоративность. Рубенс стремится передать общее чувство горя и страдания всех участников снятия тела Христа с креста

«Охота на кабана», *«Охота на львов»* (1615 г.) – картины, раскрывающие тему борьбы человека с природой. В этих полотнах физическое и духовное напряжение доведено до предела, а ярость схватки передана художником во всем своем драматизме

«Вакханалия» (1620 г.) – картина с изображением празднества в честь бога вина Вакха показывает опьяненных его спутников - мифических сатиров и Силена*, носителей природного стихийного начала, плодородия и неиссякаемого жизнелюбия

В *«Похищении дочерей Левкиппа»* (1620 г.) драматическая динамика композиции достигает своего апогея. Тела молодых женщин, борющихся с похитителями, вздыбленные кони демонстрируют азарт борьбы и напряжение сил, что полностью соответствует духу барокко

В картине *«Персей и Андромеда»* (1621 г.) образы классической древности обретают земную достоверность. Полный мощи Персей и пышущая земным здоровьем Андромеда полны ликования, а в их позах и движениях звучит лирическая тема зарождающейся любви

Двадцать композиций на тему *«Жизнь Марии Медичи»* (1622-1625 гг.). В этой живописной оде правительнице Франции Рубенс мифологические и аллегорические фигуры совместил с реальными историческими персонажами. *«Прибытие Марии Медичи в Марсель»*. (1622 г.)

«Елена Фоурман с детьми» (1636 г.), *«Шубка»* (1638 г.), *«Вирсавия»* (1635 г.) – поэтически одухотворенные портреты жены, ставшей музой художника в последний период его творчества. В этих портретах он славит женщину как символ жизни

* Силен – в греческой мифологии воспитатель и спутник Диониса, представлявшийся веселым, постоянно

Репозиторий БГУКИ

Антонис Ван Дейк (1599-1641) – художник исключительного дарования, приверженец фламандского реализма, прирожденный портретист. В своих лучших произведениях он создает глубокие, содержательные образы людей своего времени.

«Семейный портрет» (1621г.). В картине остро схвачена индивидуальность портретируемых: молодой женщины с мягким и ровным характером и ее мужа, в котором угадывается незаурядная, ищущая натура. Однако при всем различии характеров чувствуется объединяющая их душевная близость и теплота взаимного чувства

«Портрет маркизы Бальби» (1622 г.). Один из парадных портретов Ван Дейка, в котором значимость натуры художник выявляет благородной осанкой, богатством костюма, жестом, естественным достоинством и одухотворенностью лица

«Автопортрет» (1628 г.) – поэтически идеализированный образ с некоторыми истинными чертами характера. В этой работе Ван Дейк всем своим обликом демонстрирует свой духовный аристократизм, возвышающий его не только над толпой, но и над собратьями по профессии. «Поэтические» кудри, нотка пресыщенности и разочарования в облике вносят в автопортрет элемент романтики

«Портрет Карла I на охоте» (1635 г.) принадлежит к шедеврам Ван Дейка. В великолепном образе Карла I художник соединил величественность монарха с непринужденной естественностью светского человека. В этом портрете Ван Дейк запечатлел черты "прекрасной личности", идеальный образ, который сложился в европейском обществе этой эпохи. Принципы парадного портрета, сформулированные Ван Дейком, легли в основу развития этого жанра в европейском искусстве.

Якоб Иорданс (1593-1678) – художник реалистического направления, сумевший сохранить в своем творчестве здоровое народное начало. Искусство Иорданса самым тесным образом связано со старонидерландскими традициями, а национальный колорит в его работах нашел наиболее полное выражение

«Поклонение пастухов» (1620 г.) – картина, написанная с огромной силой реальности. Полны жизненной правды фигуры пастухов и крестьян, пришедших поклониться младенцу Христу, а образы Богоматери и Христа имеют портретное сходство с женой и ребенком художника. Все реальное, земное - от лиц до медного кувшина и соломы – воспроизведено Иордансом в этой картине

«Плодородие земли» (1628 г.) – картина-аллегория, в которой сама тема диктует идеализацию типажа. Но Иорданс и здесь черпает свои образы в народной толпе, в мире людей, физически связанных с землей, что приводит к снижению образного содержания мифологической по своей сути картины

«Сатир в гостях у крестьянина» (1620 г.) – картина на сюжет басни Эзопа, переосмысленной во фламандском народном духе. Образ античного козлоногого божества в картине столь же реалистичен и конкретен, как и образы простых крестьян. Дружба крестьянина со сказочным жителем лесов сатиром подается художником как реальное событие, которое не удивляет ни мужчин, ни женщин, ни розовощекого младенца

«Праздник бобового короля» (1638 г.) – это изображение жизни, «льющейся через край». Люди обнимаются, пьют, угощают друг друга со стола, ломящегося от обилия блюд с яствами и вин. Все собравшиеся провозглашают тост за "короля", чье лоснящееся лицо расплывается в добродушной пьяной улыбке

Репозиторий ВГУ

Фламандский натюрморт – жанр, утвердившийся во Фландрии XVII века. В этом жанре живописи, посвященном изображению неодушевленных предметов, в полной мере отразился интерес к материальному миру, зародившийся в нидерландской "живописи вещей" еще в XV веке. Представителями этого жанра были Снейдерс и Фейт

Франс Снейдерс (1579–1657) – крупнейший мастер натюрморта Фландрии. На огромных полотнах Снейдерса туши мяса, груды убитой дичи, омары, морские и речные рыбы, разнообразные овощи и фрукты причудливо громоздятся на столах и лавках

Ян Фейт (1611–1661) – мастер небольших полотен. Он строг в выборе предметов для своих картин. Его натюрморты – это станковые картины, имеющие четкую композицию и редкой красоты колорит

НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ

Франс Снейдерс:

- «Натюрморт с лебедем»
- «Лавка дичи»
- «Рыбная лавка»
- «Фруктовая лавка»
- «Овощная лавка»
- «Натюрморт с дамой и попугаем»
- «Кухонный натюрморт»
- «Фрукты в чаше на красной скатерти»

Ян Фейт:

- «Битая дичь»
- «Фрукты и попугай»
- «Фрукты и цветы»

Бытовой жанр – станковая живопись, сложившаяся на основе традиционной нидерландской живописи XVII века и отражавшая все стороны жизни и настроения нидерландского народа. Именно в этом жанре проявилось критическое отношение фламандских художников к окружающей жизни и официальному искусству. Яркими представителями этого жанра были Брауэр и Тенирс Младший

Адриан Брауэр (Броувер) (1605-1638) – крупнейший мастер фламандского бытового жанра, представитель барокко. В своем искусстве он обращался к жизни крестьян и бытовых низов, писал курильщиков и картежников, сцены попоек и драк в трактирах. Острая гротескность работ в поздних картинах сменяется добродушным юмором

Давид Тенирс Младший (1610-1690) – художник бытового жанра, писавший небольшие, отличающиеся тщательной живописной манерой жанровые сцены. Главными темами его картин были крестьянский быт, трактованные в жанровом духе религиозные композиции, пейзажи, иронические портреты, юмористические сцены с животными

НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ

Адриан Брауэр:

- «В кабачке»
- «Драка за картами»
- «Горький напиток»
- «Крестьянский квартет»
- «Спящий курильщик»
- «Сцена в кабачке»
- «Деревенский лекарь»
- «Дюны при лунном свете»

Давид Тенирс Младший:

- «Горный пейзаж»
- «Вид в окрестностях Брюсселя»
- «Караульня»
- «Обезьяны, играющие в карты»
- «Блудный сын»
- «Групповой портрет членов антверпенского магистрата и старшин стрелковых гильдий»
- «Деревенский праздник»

Репозиторий ВГУ

Творчество мастеров и жанры художественной культуры XVII века

Франц Халс (ок.1580-1666) – крупнейший портретист эпохи, основоположник голландского реалистического портрета. Изображая своих героев без прикрас с их нравами и жизнелюбием, он вносит в портрет ярко выраженное эмоциональное начало. Наряду с групповыми портретами и заказными индивидуальными Халс создает портреты с элементами бытового жанра, так называемые жанровые портреты

Групповые портреты офицеров стрелковой Роты св.Георгия (1627 г.) и стрелковой роты св. Адриана (1633 г.) представляют офицеров бюргерской милиции во время пирушки. Веселое настроение объединяет разных по характерам и манерам офицеров. В картинах нет главного героя, все являются равноправными участниками праздника

«Цыганка» (1630 г.)– одно из лучших произведений Халса. Гордая посадка головы, обольстительная улыбка, задорный блеск глаз и выражение независимости придают вольнолюбивому образу цыганки большое обаяние

Портрет *«Малле Баббе»* (1630 г.), содержательницы трактира, несет в себе элементы сюжета. Художник изображает ее с совой на плече и огромной пивной кружкой в руке. Прозванная «гарлемской ведьмой» она, широко оскалившись, отвечает кому-то из завсегдатаев кабачка

В заказных индивидуальных портретах *«Виллема ван Хетхейсена»* (1637 г.), *«Исаака Массы»* и *«Улыбающегося офицера»* герои Халса представлены в непринужденных позах, улыбающимися и жестикулирующими. Жизненная активность образов проявляется в том, что портретируемые изображены либо обращающимися к невидимому собеседнику, либо непосредственно к самому зрителю

Групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых (1664 г.) – самые драматические и самые изысканные по мастерству картины. Тлением смерти веет от портрета регентш – чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках. В портрете регентов – вместо прежних жизнерадостных бюргеров сидящие в неловких позах фигуры людей с опустошенными лицами и мутными взглядами

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606-1669) – художник, искусству которого присущи огромная глубина содержания, высокая одухотворенность образов и непревзойденное мастерство. Ему принадлежат высшие достижения почти во всех живописных жанрах: в картинах на библейские и мифологические сюжеты, в историческом жанре, в портрете, пейзаже и натюрморте

«Урок анатомии доктора Тульпа» (1632 г.) – большой групповой портрет врачей, окруживших Тульпа. В картине персонажи не равнозначны, как у Халса, а психологически подчинены Тульпу, фигура которого выделена широким силуэтом

«Портрет Саскии», *«Автопортрет»* (1634 г.), *«Автопортрет с Саскией на коленях»* (1636 г.) – картины, утверждающие радость бытия. Чувством жизни и ликования пронизано полотно «Автопортрет с Саскией на коленях». Богатые одежды, радостные лица, бокал с вином как бы подтверждают достижение всех земных благ

«Ночной дозор» (1642 г.) – огромный (3,5 х 5 м) групповой портрет роты капитана Кока, выступающей в поход. Образы мужественных людей, выходящих из-под арки на яркий солнечный свет, сочетаются с обобщенным образом голландского народа, воодушевленного единством и верой в свои силы

Офорты *«Три дерева»* (1643 г.), *«Христос исцеляет больных»* (1648 г.), *«Проповеди Христа»* (1656 г.) по силе эмоционального выражения не уступают живописи, а порой и превосходят ее. Как офортист, Рембрандт не знает себе равных в мировом искусстве. В офортах нашла отражение одна из целенаправленных тем его творчества 50-60-х годов – одиночество человека и призыв к духовной близости людей

«Жертвоприношение Авраама» (1635 г.) – картина, выполненная в стиле барокко, в высшей степени динамичная. Рембрандт показывает душевное состояние Авраама, готового за мгновение перед появлением ангела принести в жертву своего сына. На лице Авраама нет ни радости, ни благодарности, а лишь выражение усталости и недоумения

«Даная» (1636 г.) – картина на мифологическую тему, большая часть которой была переписана в 1645 г. В результате на смену классическому, но абстрактному идеалу пришло выражение жизненной правды и яркой индивидуальности. Рембрандт сообщает фигуре Данаи выражение взволнованности, надежды и призыва

В картине *«Святое семейство»* (1645 г.) глубина человеческих чувств выражена в обыденной обстановке бедного крестьянского дома, где плотничает отец, а молодая мать заботливо охраняет сон младенца. В этой картине огромную роль играет светотень - основа художественной структуры картин Рембрандта

«Блудный сын» (1669 г.) – картина на сюжет евангельской притчи о юноше, ушедшем из дома, беспутно растратившем молодость и богатство и в раскаянии вернувшемся под отчий кров. Но в этот час встречи они не испытывают радости и счастья - ни сын, ни отец не могут отрешиться от всего пережитого

Репозиторий РГУ

Бытовой жанр голландской живописи обращен к самым различным сторонам повседневной жизни. В сюжетах, взятых в основном из частной жизни бюргера и его семьи, изображают домашний быт, сцены в трактирах и кабачках, крестьян во время отдыха или развлечений. Иногда в изображения художник вносит элементы юмора, анекдотической занимательности. Лучшими из голландских жанристов XVII века признаны Остаде, Стен, Терборх и Вермер

Адриан ван Остаде (1610–1685) – мастер крестьянского бытового жанра. Его ранние картины с изображением сцен в трактирах носят грубовато-гротескный характер. Поздние, более зрелые произведения проникнуты настроением умиротворенности, лиризма и тонкого юмора

Работы Адриана ван Остаде:

- «В деревенском кабачке»
- «Драка»
- «Флейтист»
- «Деревенские музыканты»
- «Школьный учитель»
- «Живописец в своей мастерской»

Герард Терборх (1617–1681) – художник, в ранних картинах которого преобладают сцены из народного и солдатского быта, сменившиеся впоследствии интимно-лирическим подходом к тематике быта зажиточной буржуазии и патрицианских семей

Работы Герарда Терборха:

- «Солдаты, играющие в карты»
- «Семья точильщика»
- «Урок музыки»
- «Отцовское наставление»
- «Бокал лимонада»
- «Письмо»
- «Портрет дамы»
- «Деревенский почтарь»

Ян Стен (1626–1679) – темпераментный и жизнерадостный художник. Его картины, пронизанные грубоватым, но добродушным народным юмором, отличаются острой, подчас сатирической характеристикой персонажей. Даже библейские сюжеты он оживляет юмористическими эпизодами, перенося их действие в современную ему голландскую действительность

Работы Яна Стена:

- «Семья художника в веселом обществе»
- «Расстроенное хозяйство»
- «Автопортрет с лютней»
- «Брак в Кане»
- «Гуляки»
- «Больная и врач»
- «Игра в трик-трак»

Ян Вермер Делфтский (1632–1675) – выдающийся мастер жанровой живописи. В работах Вермера реальные образы повседневной действительности полны поэзии, красоты и гармонии. Уделяя огромное внимание передаче световоздушной среды, он насыщает свои картины воздухом и светом

Работы Яна Вермера Делфтского:

- «Христос у Марфы и Марии»
- «Девушка с письмом»
- «Кавалер и дама у спинета»*
- «Девушка с жемчужиной»
- «Служанка с кувшином молока»
- «Бокал вина»
- «Улички»
- «Вид города Делфта»
- «Любовное письмо»

Пейзажная живопись складывалась на основе принципов голландского реалистического пейзажа. Вместо канонов идеализированной, придуманной природы в картинах мастеров этого жанра изображается действительная природа Голландии с ее дюнами и каналами, домиками и селениями. Создавая типические мотивы национального пейзажа, художники стремятся передать атмосферу времени года, влажный воздух и пространство. Крупнейшими представителями голландского реалистического пейзажа были Гойен, Поттер, Рейсдаль и Хоббема.

Ян ван Гойен (1596–1656) – один из создателей школы голландского пейзажа. Излюбленными мотивами пейзажей Гойена были долины и водная гладь рек с городами и селениями на их берегах. Изображая природу в пасмурные дни, он тонко воссоздает влажность воздуха и легкость тумана, обволакивающего предметы

Работы Яна ван Гойена:

- «Река Маас близ Дордрехта»
- «Летний пейзаж с рекой»
- «Устье реки»
- «Вид реки Вааль у Неймегена»

Паулюс Поттер (1625–1654) – живописец и офортист, создатель голландского анималистического жанра. Его пейзажи с изображением животных, пастбищ с коровами, овцами полны яркого солнечного света и прозрачного воздуха

Работы Паулюса Поттера:

- «Коровы на пастбище»
- «Молодой бык»
- «Ферма»
- «Собака на цепи»

Якоб ван Рейсдаль (1628–1682) – крупнейший пейзажист Голландии XVII века, одухотворявший свои пейзажи большими личными чувствами и переживаниями. Круг его пейзажных мотивов – это виды деревень, равнины и дюны, лесные болота и море, изображенные в разные времена года и различную погоду

Работы Якоба ван Рейсдаля:

- «Домик в роще»
- «Вид деревни Эгмонд»
- «Лесное болото»
- «Пейзаж с водяной мельницей»
- «Еврейское кладбище»
- «Морской берег»
- «Горы Норвегии»

Мейндерт Хоббема (1638–1709) – создатель пейзажей, полных раздумья и лиризма. Тонкое наблюдение природных мотивов и явлений ярко отражено в его пейзажах со спокойными залитыми солнцем лесными полянами, водяными мельницами и уходящими к горизонту аллеями.

Работы Мейндерта Хоббемы:

- «Дорога в лесу»
- «Лес»
- «Водяная мельница»
- «Аллея в Мидделхарнисе»

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Натюрморт – излюбленный жанр голландской живописи, который голландцы называли "тихая жизнь". Это очень точно выражало смысл, который голландские художники вкладывали в изображение вещей, видя в них особую скрытую жизнь, связанную с жизнью человека, с его бытом, привычками и вкусами. Ведущими мастерами голландского натюрморта XVII века были Клас, Хеда и Кальф

Питер Клас
(1598-1661) – один из первых мастеров голландского натюрморта. Простые по композиции и скромные по набору предметов, с выделенными деталями (недопитое вино, надрезанный лимон и т.п.), натюрморты Класа раскрывают органическую связь вещей с жизнью человека

Виллем Хеда
(1594-1680) в своих натюрмортах с небольшим набором предметов домашней утвари и трапезы создает настроение интимности и уюта. С большим мастерством Хеда передает фактуру вещей, объединяя все элементы композиции светом и колоритом. Все это придает работам художника большую эмоциональную выразительность

Виллем Кальф
(1622-1693)– один из крупнейших мастеров голландской школы натюрморта. Кисти Кальфа принадлежат и демократические кухни – кастрюли, овощи, и аристократические по подбору изысканных драгоценных предметов натюрморты, полные богатства и благородства.

Работы Питера Класа:

- «Натюрморт с селедкой»
- «Завтрак»
- «Натюрморт с кружкой пива, трубкой и колодой карт»
- «Натюрморт со свечкой»

Работы Виллема Хеды:

- «Завтрак с омарами»
- «Завтрак с ежевичным пирогом»
- «Ветчина и серебряная посуда»

Работы Виллема Кальфа:

- «Двор крестьянского дома»
- «Завтрак»
- «Натюрморт»
- «Натюрморт с китайским фарфоровым сосудом»
- «Натюрморт с омаром, рогом для вина и бокалами»

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

АРХИТЕКТУРА ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

В первой половине XVII столетия в архитектуре складываются и укореняются принципы классицизма. Формирование архитектуры раннего классицизма проходило под заметным влиянием итальянского барокко. Вторая половина XVII века - время расцвета французской архитектуры, развивавшейся в рамках классицизма. Создателями замечательных произведений архитектуры XVII века были Франсуа Мансар, Лево и Ардуэн-Мансар

Франсуа Мансар
(1598-1666) – крупнейший зодчий первой половины XVII в., заложивший основы классицизма во французской архитектуре. К числу его выдающихся произведений относится дворец Мезон-Лаффит. Скомпонованное в виде буквы "П" монументальное здание, увенчанное высокими пирамидальными кровлями, отличается выразительным силуэтом. Именно Мансару принадлежит разработка конструкции мансарды - жилого помещения на чердаке здания. Другим крупным произведением является церковь Валь де Грас с широким центральным нефом и фасадом в стиле барокко. Купол, возвышающийся на среднекрестии церкви, является одним из наиболее высоких куполов Парижа

Луи Лево
(1612–1670) – ведущий мастер французского классицизма. К крупнейшим сооружениям Лево относится отель Ламбер в Париже и монументальное здание Коллежа четырех наций. В сотрудничестве с Шарлем Лебреном и Андре Ленотром он создает новый тип дворцово-паркового ансамбля с логичным и строго выверенным планировочным решением дворца и парка. К таким сооружениям относится дворец в Версале и замок-дворец Во-ле-Виконт

Жюль Ардуэн-Мансар
(1646-1708) – выдающийся архитектор, новатор в создании ансамбля крупного городского общественного центра. В период его творчества архитектура французского классицизма достигла высшего расцвета. По проекту Ардуэн-Мансара создается церковь Дома инвалидов, представляющая собой центрическое сооружение с большим (диаметром 2 м) куполом, планируется и застраивается площадь Людовика Великого (Вандомская площадь) и площадь Победы. Самым значительным памятником французского классицизма является грандиозный ансамбль Версаля, резиденции французских королей, главным создателем которого были Ардуэн-Мансар и мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр

Репозиторий ВГУ

ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

Никола Пуссен (1594–1665) – основоположник классицизма в живописи, раскрывавший темы современной ему эпохи на основе сюжетов античной мифологии и древней истории, Библии и евангельских легенд. Пуссен провозглашал предметом искусства лишь то, что связано с представлением о возвышенном и прекрасном, что может служить образцом моральных и этических норм

«Смерть Германика» (1627 г.) – картина, на которой изображено прощание с полководцем Германиком, отравленным императором Тиберием. Гибель героя в картине воспринимается как трагедия общественного значения, а сам момент прощания утверждает идею, что мерилом человеческой ценности являются личные достоинства и заслуги перед страной

«Аполлон и Дафна», *«Вакханалии»*, *«Царство Флоры»* (1620–1630) – картины, в которых художник воскрешает мир античных мифов, полный безмятежных сцен и прекрасных женских образов. Особой выразительностью в картинах отличается движение фигур, этот, по словам Пуссена, «язык тела»

В картине *«Танкред и Эрминия»* (1630 г.) художник воспевает любовь амазонки к недавнему врагу – раненому Танкреду. В движениях страстной Эрминии и теряющего свои силы Танкреда Пуссен передает внутренний мир человека. Общее драматическое настроение картины прекрасно передано в пейзаже, наполненном блеском зари

«Аркадские пастухи» (1635 г.) – композиция, в которой Пуссен, используя миф об Аркадии, стране безмятежного счастья, выражает глубокую идею быстротечности жизни и неизбежности смерти. Душевное смятение пастухов, которым надпись на гробнице “И я в Аркадии...” напомнила о смерти, с особенной глубиной выражено в образе молодой пастушки, облику которой художник придал черты стоической мудрости

В картине *«Аллегории человеческой жизни»* (1639 г.) четыре женские фигуры олицетворяют времена года, что равнозначно этапам жизни человека, и различные стороны бытия (наслаждение, богатство, бедность и труд), чередой сменяющие друг друга. В этой аллегории Пуссен стремится показать, что в постоянном обновлении, в цикличности бытия природы заключено ее бессмертие

Луи Ленен и Жорж де Латур – крупнейшие представители художественной линии, получившей название «живопись реального мира», выражавшей передовые реалистические тенденции той эпохи. Бытовые, библейские и мифологические сюжеты воплощались этими мастерами в образах, близких повседневной реальности

Луи Ленен (между 1602-1610–1648 гг.) — художник, посвятивший свое творчество сценам крестьянской жизни. Композиции художника отличаются классической уравновешенностью, простотой и скупостью деталей

Жорж де Латур (1593–1652 гг.) — художник, писавший главным образом картины на религиозные сюжеты. В лучших своих работах он создает образы большой душевной чистоты и поэтической силы

«Крестьянская трапеза» — картина с изображением типичной сцены крестьянского быта. Свою привычную еду - хлеб и вино - крестьяне вкушают истово и благоговейно, как дары земли, вознаградившей их труд

Иконографическое изображение кающейся Магдалины (*«Магдалина со светильником»*) поражает сочетанием суровой простоты и женственной мягкости. Основной мотив композиции - трагизм раздумий Магдалины о тщете всего земного и неминуемой смерти

«Семейство молочницы» — одно из лучших произведений. Раннее утро, открытые лица простых людей, чудесный пейзаж с далеким городом на горизонте – все это художник изображает с теплым чувством и большим мастерством

В картине *«Христос и Иосиф-плотник»* образ маленького Христа, помогающего Иосифу, настолько лучезарен от пронизывающего его света свечи, что, кажется, теряет свою материальность. Образ Христа становится воплощением духовного начала

«Крестьянское семейство» – картина, в которой лирическая интимная тема сливается с основным мотивом произведения. Лиризм картины связан прежде всего с детскими образами, наполняющими все теплотой и уютом

«Рождество» – картина, в которой священное событие воспринимается на первый взгляд как жанровая сцена. Реальное начало (материнская нежность, озабоченность) в картине так сильно, что религиозный прообраз звучит лишь далеким звуком

«Остановка всадника» – одна из поэтических картин Ленена. В ней чувство гармонии человека и природы подчеркивается созвучием внутренней просветленности образов крестьянских детей и всадника с колоритом сельского пейзажа

«Св. Себастьян и св. жены» – картина с изображением «оплакивания» Себастьяна св. Ириной и ее спутницами. Трагическую и сдержанную скорбь выражают фигуры женщин, объединенные внутренней собранностью и сдержанностью

Репозиторий БГУ

В западноевропейской литературе XVII века выделяются три направления: **классицизм**, так называемый ренессансный **реализм** и **барокко**. К ренессансному реализму относились писатели, развивающие реалистические традиции. Значительное место в литературе занимали классицизм, ставший ведущим направлением всей художественной культуры Франции XVII века, и барокко.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДОСТОЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

АНГЛИЯ

Джон Мильтон
- «Защита английского народа»
- «Потерянный рай»
- «Возвращенный рай»
- «История Британии»
- «Самсон-борец»

Френсис Бэкон
- «Новый органон»
- «Новая Атлантида»

ИСПАНИЯ

Коведо-и-Вильегас
- «История жизни Бускона»
- «Видения»
- «Час воздаяния»

Кальдерон де ла Барка
- «С любовью не шутят»
- «Дама-невидимка»
- «Стойкий принц»

ИТАЛИЯ

Джамбаттиста Марино
- «Адонис»
- «Лира»
- «Волынка»
- «Проповеди»

Томмазо Кампанелла
- «Город солнца»

Франция

Пьер Корнель
- «Поэтическая смесь»
- «Гораций»
- «Цинна»
- «Сид»

Жан Расин
- «Британник»
- «Митридат»
- «Береника»
- «Федра»

Мольер
- «Мизантроп»
- «Скупой»
- «Ученые женщины»
- «Мнимый больной»
- «Мещанин во дворянстве»
- «Тартюф»
- «Дон Жуан»

Жан Лафонтен
- «Сказки и рассказы в стихах»
- «Басни»

РАЗВИТИЕ НАУКИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ XVII ВЕКА

Исаак Ньютон (1643–1727). Открыл закон всемирного тяготения и на его базе создал теорию движения небесных тел. Труд «Начала» из трех книг, содержащих его определения и законы, представляющие основу классической механики

Рене Декарт (1596–1650) – французский философ, математик, физик. Заложил основы аналитической геометрии, дал понятие переменной величины и функции. Основные сочинения: «Геометрия», «Рассуждения о методе...», «Начала философии»

Блез Паскаль (1623-1662) – французский математик, физик, философ. Один из основоположников гидростатики, установил ее основной закон. Труды: «О характере делимости чисел», «Трактат о тяжести массы воздуха»

Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1717) – немецкий философ, математик, физик, создавший одновременно с Ньютоном и независимо от него основы дифференциального и интегрального исчисления. Выдвинул свою точку зрения на историю земли и вулканической деятельности

Эванджелиста Торричелли (1608–1647) – итальянский физик и математик. Открыл существование атмосферного давления и вакуума «торричеллиевой пустоты». Изобрел ртутный барометр

Роберт Гук (1635-1703) – английский естествоиспытатель. Открыл закон линейной зависимости между упругой деформацией твердого тела и приложенным механическим напряжением. (Закон Гука). Ввел термин «клетка»

Роберт Бойль (1627-1691) – английский химик и физик. Сформулировал первое научное определение химического элемента. Установил один из газовых законов независимо от Мариотта. (Закон Бойля-Мариотта)

Эдм Мариотт (1620 – 1684) – французский физик. Установил один из газовых законов, согласно которому объем газа при постоянной температуре обратно пропорционален его давлению. Описал слепое пятно на сетчатке глаза

Репозиторий БГУ

Общие черты мировоззренческих концепций в культуре Просвещения

Исторический оптимизм	Установление царства Разума, основанного на свободе, равенстве и братстве, строилось на оптимистической вере в возможность преобразования личности путем прогрессивного развития человеческого общества
Вера в разум	Разум объявлялся просветителями высшим критерием оценки окружающего мира и самым могучим орудием его преобразования. Движущей силой исторического процесса просветители считали не материальные факторы, а борьбу разума с суевериями и фанатизмом
Толерантность по отношению к другим	Толерантность по отношению к другим означала в эпоху Просвещения терпимость к инакомыслию, к чужим мнениям, верованиям и поведению. Разнообразие философских, религиозных, эстетических и др. доктрин просветителей во многом было обусловлено толерантностью
Утопичность	Утопичность взглядов просветителей выражалась в нереальности их идей и планов по преобразованию общества, построенных на внеисторическом понимании принципов разума, справедливости, свободы и равенства
Энциклопедизм	Энциклопедичность европейского Просвещения выражалась в развитии наук, ремесел и искусств и широком распространении знаний как необходимого условия совершенствования человека и справедливого устройства общества
Научный скептицизм	Научный скептицизм предполагал свободомыслие, открытую и свободную критику религиозных и философских догм. Именно научный скептицизм способствовал раскрепощению культуры и развитию научных знаний

Репозиторий ВГУ

Основные черты художественной культуры эпохи Просвещения в странах Западной Европы

АНГЛИЯ

XVIII век для Англии – время расцвета ее культуры. К середине века Англия становится законодательницей европейских художественных вкусов. Просветительские идеи в Англии ранее всего проявляются в философии и литературе. Рационализм, широко распространенный в Англии, создавал почву для процветания во всех областях художественной культуры классицизма. К середине XVIII века идеи просветительского гуманизма становятся господствующими в культурной жизни страны.

ИТАЛИЯ

В Италии XVIII века культура получает свое развитие в основном лишь в Венеции, сохранившей свою независимость. Венеция XVIII столетия – это центр музыкальной и театральной жизни Европы. В художественной культуре Италии до 70-х годов преобладает стиль барокко, главными произведениями которого являются декоративные росписи, алтарные композиции и станковая живопись. Волна классицизма последних десятилетий XVIII века получила распространение прежде всего в архитектуре Италии.

ГЕРМАНИЯ И АВСТРИЯ

В Германии, представляющей собой конгломерат мелких государств, возвышаются и крепнут Пруссия и Австрия, бурно развиваются Берлин и Вена. Немецкая художественная культура начала XVIII века представляет собой национальный вариант барокко. Высшим взлетом немецкого Просвещения явилась деятельность Лессинга, родоначальника реализма в немецкой литературе и эстетике. В немецком изобразительном искусстве второй половины XVIII века все более утверждаются идеи классицизма. Высшим видом немецкого искусства XVIII века становится музыка, достигшая вершин мировой музыкальной культуры.

ФРАНЦИЯ

Французская художественная культура XVIII века вступила в полосу подъема. Новое содержание наполняет все французское искусство. Сложный характер эпохи определил сложность французской художественной культуры XVIII века. Ее развитие протекало под знаком борьбы и взаимодействия всех ее форм: от предромантических и классицистических до господства аристократического искусства позднего барокко, рококо и академизма. Веря в возможность разумного переустройства общества средствами просвещения и воспитания, французские просветители придавали большое значение становлению новых художественных идеалов, достойных революционной эпохи.

Репозиторий ВГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АНГЛИИ

Архитектура Англии XVIII века

В английской архитектуре XVIII века, стоящей на позициях рационализма и классицизма, большое значение приобретает увлечение творчеством Палладио*. Идеи палладианства нашли свое отражение в крупных архитектурных ансамблях городских сооружений и вилл Англии. Крупнейшими представителями английской архитектуры XVIII века были Ванбру, Кент, Гиббс, Чемберс и братья Адам.

Джон Ванбру (1644–1726) архитектор и модный драматург. Пытаясь сочетать версальский размах с английским комфортом, он строит огромное (200 х 130 м) здание дворца Хоуард с центральным куполом более 70 м высотой и еще более грандиозный Бленхеймский дворец (259х155 м). Оба сооружения имеют явные признаки эклектизма, сочетая парадность классицизма и пышность барокко.

Уильям Кент (1684–1748) – архитектор школы Палладио. Построил виллу в Чизвике и замок Холкхэм Холл, в которых наиболее удачно воплотил архитектуру палладиевской виллы «Ротонда» и дворцовую архитектуру, основанную на тесной связи сооружений с природной средой.

Джеймс Гиббс (1682–1765) – архитектор и теоретик архитектуры. Построенное им здание университетской библиотеки в Оксфорде, представляющее собой центрическое сооружение с купольным перекрытием, занимает одно из первых мест среди лучших памятников английской архитектуры.

Уильям Чемберс (1723–1796) – последний палладианец, создавший монументальное здание Сомерсет Хауса, в помещениях которого разместилась Королевская Академия. В области садово–парковой архитектуры его несомненная заслуга состоит в создании английских ландшафтных парков.

Роберт Адам (1728–1792) и его братья Джеймс, Джон и Уильям выработали приемы формирования городских кварталов на основе единого архитектурного ансамбля. Таковыми являются площадь Фицрой Сквер и квартал Адельфи, названный в честь братьев Адам («адельфос» – по-гречески «брат»).

* Палладио – итальянский архитектор, представитель Позднего Возрождения, разработавший на основе античных и ренессансных традиций типы городского дворца, загородной виллы, церковного здания и их связь с городской или природной средой.

Творчество мастеров изобразительного искусства Англии

Уильям Хогарт (1697–1764) – основоположник реализма в английской живописи, создатель общественной и политической сатиры в изобразительном искусстве. Хогарт обращает свое искусство к широкому зрителю, что само по себе было новым явлением в художественной жизни Англии. Его серии картин, распространенные в гравюрах, имели большой общественный резонанс.

Серия из шести картин *«Карьера проститутки»* (1731 г.), повествующая о деревенской девушке, приехавшей в Лондон, где благодаря сводне она становится содержанкой и заканчивает свою жизнь среди лондонского «дна». Каждое из полотен серии изображает узловой момент этой истории.

«Карьера мота» (1735 г.) – серия из восьми картин, рассказывающая о внезапно разбогатевшем юноше, который получил наследство и растратил его в кутежах, а затем попал в дом умалишенных. В этой серии, как и во многих других, Хогарт преподносит зрителю моральный урок.

Серия из шести картин *«Модный брак»* (1745 г.) повествует о женитьбе разорившегося графского сынка на дочери богатого торговца. Брак, заключенный как коммерческая сделка, приводит к трагической развязке – смерти графа, заколотого любовником графини, попадающим за это на виселицу, и самоубийству графини.

«Выборы в парламент» (1754 г.) – последняя значительная серия картин, которая представляет собой обличение системы выборов от предвыборного банкета, агитации и сбора голосов избирателей до триумфального шествия кандидата-победителя.

Картина *«Девушка с креветками»* (1760 г.) – одна из лучших работ художника. Поясной портрет выполнен в натуральную величину с молодой рыбачки, несущей на голове плоскую корзину с креветками. Яркая характерность облика девушки из простонародья, излучаемые ею свежесть и здоровье создают образ большого обаяния.

Репозиторий РГУ

Джошуа Рейнолдс (1723 -1792) – художник-портретист, организатор и первый президент Королевской Академии художеств, основанной в 1768 г. В своих работах Рейнолдс сочетал черты светской парадности и характерной для аристократического портрета монументальности с меткостью психологической характеристики портретируемых. Портретные изображения Рейнолдса в полной мере выражают просветительскую веру в человека, в его разум и возможности.

Ранние портреты: *«Автопортрет»* (1754 г.), *«Портрет миссис Бонфой»* (1754 г.), *«Портрет леди Анны Норт»* (1757 г.), полны изящества и непринужденности. Рейнолдс – один из первых, кто активно использует эффекты светотени. В «Автопортрете» молодой живописец смотрит на нас, заслонив глаза от света ладонью, а в портрете миссис Бонфой на фоне деревьев, оживленном игрой солнечных бликов, появляется особая взволнованность и красота.

«Три сестры Монтгомери в виде граций, украшающих цветами изваяние Гименея" (1774 г.), *«Портрет семейства герцога Мальборо»* (1778 г.) – портреты, в которых к замыслу художника присоединяются пожелания заказчика. Пышные и немного слащавые композиции этих картин явно предназначались для прославления родовых фамилий и семейных добродетелей портретируемых.

«Младенец Геракл, удушающий змей», *«Венера и Амур»* (1788 г.) – композиции на сюжеты мифологии, в которых персонажи зачастую имеют облик современников художника. Так, в первой картине, выполненной по заказу Екатерины II, в пророке и женщине у колыбели Геркулеса узнавали Джонсона и выдающуюся английскую актрису Сару Сиддонс. Предполагают также, что Венера в картине «Венера и Амур» написана со знаменитой красавицы натурщицы Эммы Лайон, вскоре ставшей леди Гамильтон.

«Портрет лорда Хитфилда», командующего гарнизоном Гибралтарской крепости (1788 г.), – одно из самых значительных произведений Рейнолдса, выполненное в духе рембрандтовских портретов-биографий. Лорд Хитфилд изображен с огромным ключом от крепости в руках возле орудий, на фоне клубов порохового дыма. Его обветренное лицо с крючковатым носом и густыми бровями дышит энергией, и весь облик старого адмирала Хитфилда – это олицетворение непоколебимого упорства в достижении поставленной цели.

Томас Гейнсборо (1727–1788) – крупнейший английский живописец, портретист и один из создателей английского пейзажа. Тонкое чувство природы позволяет художнику создавать своеобразный тип портретной композиции, изображая портретируемых на фоне пейзажа. В своих портретах Гейнсборо создает ярко выраженный англосаксонский тип с подчеркнутой одухотворенностью и мечтательностью.

Портретные композиции *«Мистер Браун с женой»*, *«Мистер Эндрюс с женой»* (1755 г.) изображают групповые портреты в пейзаже. Наслаждение природой разлито в этих картинах, и пейзаж играет в них равную с портретом роль. Причем пейзаж в этих портретах конкретно узнаваем. Это холмы, долины, мощные дубы родного края художника.

«Портрет герцогини де Бофор» (70–е гг.XVIII в.) полон одухотворенной красоты. Живописно трактованная одежда, жемчужно–серые и голубые тона оттеняют нежный цвет лица и блеск темных удлиненных глаз. Кажется, что под кожей лица течет та мифическая голубая кровь, которой так гордились английские аристократы.

В *«Портрете актрисы Сары Сиддонс»* (1785 г.) художник не возвеличивает ее аналогиями с древностью, как это делает Рейнолдс. На картине просто интересная собеседница с тонким лицом и блестящими глазами проницательного, способного глубоко чувствовать человека. В этой картине художник создает один из самых ярких и выразительных женских образов.

Двойные портреты *«Элиза и Томас Линли»*, *«Сестры»* (1768 г.), *«Утренняя прогулка»* (1785 г.) – воплощение нежной дружбы и любви. В них художник тонко раскрывает духовные связи между людьми, воссоздает едва уловимые оттенки движения чувств. Это хорошо видно в картине «Утренняя прогулка», изображающей некоего Халлета и его жену, задумчиво идущих вдвоем по аллее парка в сопровождении ласкающейся собаки.

«Девочка с поросятами» (1782 г.), *«Девочка, собирающая грибы "*(1785 г.), *"Повозка, едущая на ярмарку"* (1786 г.) – картины, изображающие типы деревни. В них Гейнсборо как бы приближает фигурки, населяющие пейзажи. Именно в этих образах художник раскрывает глубину чувств и способность наслаждаться природой.

Репозиторий ВГУ

Литература английского Просвещения

В литературе английского Просвещения возникают различные течения, отражающие взгляды писателей на состояние и развитие английского общества. Некоторые писатели выступали с резкой критикой недостатков и пороков современного им общества (Свифт, Шеридан), другие авторы придерживались апологетической или умеренной позиции (Дефо, Ричардсон), надеясь с помощью сатиры и моральных наставлений воспитать в людях гражданские чувства. Многие английские просветители в своих взглядах опирались на учение Локка.

Творчество писателей английского Просвещения

Джон Локк (1632–1704)

«Опыт о человеческом разуме»

«Некоторые мысли о воспитании»

«Два трактата о государственном правлении»

«Разумность христианства»

Джонатан Свифт (1667–1745)

«Сказка о бочке»

«Битва книг»

«Рассуждение о механическом действии духа»

«Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии»

«Дневник для Стеллы»

«Письма суконщика»

«Скромное предложение»

«Путешествия Гулливера»

«Клуб Легион»

«Стихи на смерть доктора Свифта»

Ричард Бринсли Шеридан (1751–1816)

«Соперники»

«Поездка в Скарборо»

«Школа злословия»

«День святого Патрика»

«Дуэнья»

«Пизарро»

«Критик»

Даниель Дефо (1660–1731)

«Опыт о проектах»

«Мемориал Легиона»

«Беспристрастная история жизни и деяний Петра Алексеевича, нынешнего царя Московии»

«Робинзон Крузо»

«Капитан Сингльтон»

«Молль Флендерс»

«Полковник Джек»

«Дневник чумного года»

«Мемуары английского офицера, капитана Джорджа Карлтона»

Сэмюэл Ричардсон (1689–1761)

«Памела, или Вознагражденная добродетель»

«Кларисса, или История молодой леди»

«История сэра Чарльза Грандисона»

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

Архитектура и скульптура Германии и Австрии XVIII века

В Германии XVIII века официальным господствующим направлением в художественной культуре становится барокко. Пышное барочное искусство должно было свидетельствовать о силе и славе монархии, аристократии и укрепляющегося католицизма. В этом направлении развертывается деятельность выдающихся немецких зодчих и ваятелей Неймана, Шлютера, Кнобельсдорфа. В Австрии основоположниками австрийского (венского) барокко были Фишер, Гильдерандт и Пермозер.

Творчество мастеров Германии

Бальтазар Нейман (1687–1753) – архитектор и инженер, отличающийся смелостью конструктивных решений, органичностью сочетания живописного и скульптурного декора в духе барокко и рококо. Главные работы: епископская резиденция в Вюрцбурге (длина фасада 167 м), дворец в Вернеке, церкви в Фирценхайлигене и Нересхейме.

Георг Кнобельсдорф (1699–1753) – архитектор, в постройках которого рационализм палладианства сочетается с изящно-прихотливым, выдержанным в стиле рококо декором интерьеров. Именно в этом духе построены первый театр в Берлине, городской дворец в Потсдаме и изящный по пропорциям дворец Сан-Суси («Без забот»).

Андреас Шлютер (1660–1714) – архитектор и скульптор, крупнейший мастер немецкого барокко. Перестроил дворец Курфюрстов и создал виллу Камеке в Берлине, произвел скульптурное оформление берлинского Цейхгауза (арсенала), создал конный памятник Фридриху Вильгельму («Великий курфюрст»).

Творчество австрийских мастеров

Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах (1656–1723) – архитектор, постройки которого в стиле барокко отличаются парадной монументальностью, пластичностью объемов и сложным внутренним пространством. Его архитектурные произведения: венский дворец Шёнбрунн, церковь Коллегиенкирхе и церковь св. Карла Борромея в Вене.

Бальтазар Пермозер (1651–1732) – скульптор, работавший в Австрии и Германии. Произведения Пермозера, выполненные в духе барокко, отмечены экспрессией, часто граничащей с гротеском. Ему принадлежит скульптурное убранство дворца Цвингер в Дрездене, мраморный бюст «Проклятие» и двухметровые деревянные статуи св. Августина и св. Амвросия.

Иоганн Лукас фон Гильдебрандт (1668–1745) – архитектор и инженер, один из ведущих мастеров австрийского барокко. Его пышно орнаментированные парадные постройки отличаются строгой симметрией и четкостью планировки. Таковы венские дворцы Даун–Кински, Нижний Бельведер и Верхний Бельведер.

Репозиторий БГУ

Творчество мастеров изобразительного искусства Германии и Австрии

Даниель Николаус Ходовецкий (1726–1801) – немецкий график и живописец, один из ведущих мастеров немецкого просветительского реализма. В работах художника выражено стремление воспроизвести многообразие окружающей действительности, различные ее проявления. Гравюры и рисунки на темы быта немецкого бюргерства занимают значительную часть его творчества.

«Ломберный стол», *«Общество утром»* – картины, в которых художник живо, иногда с некоторой сентиментальностью передает сцены бюргерского быта, представляющегося ему в известной степени идеалом.

Иллюстрации к произведениям Лессинга *«Минна фон Барнхельм»*, Гете – *«Страдания молодого Вертера»*, а также к произведениям Вольтера, Руссо и др. отличаются изяществом и тонкостью исполнения. В них наглядно раскрывается сюжетная линия произведения и даны острые характеристики героев.

В сериях офортов *«Брачные предложения»* и *«Простые и аффектированные поступки»* (1780–1781 гг.) художник в острых юмористических сценках противопоставляет порочности и манерности дворянства и военщины простоту и естественность характера поведения и манер бюргерства.

Офорт *«Автопортрет с семьей»* (1771 г.) показывает любование прочным семейным укладом бюргерского быта. Ходовецкий, изображая себя рисующим жену и детей, с большой теплотой передает мирную атмосферу жизни крепкой и дружной семьи.

Серия рисунков *«Поездка в Данциг»* (1773 г.) раскрывает типичные картины жизни того времени. Автор с присущими ему элементами идиллличности рисует простых людей, относясь к ним с искренней симпатией, а иногда и с добродушным юмором.

Франц Антон Маульберч (1724–1796) – австрийский живописец, крупнейший мастер монументально-декоративной живописи барокко. Его произведения отличаются темпераментной манерой письма и яркой цветовой гаммой.

«Крещение евнуха» (50-е гг. XVIII в.) – картина, в которой, несмотря на близость к венецианской манере письма, видна яркая индивидуальность художника. Смелость композиционного построения и яркий колорит подчеркивают остроту и значимость сюжета.

Росписи в церквах г. Шюмеге (Венгрия) и Гутенбрунне (Нижняя Австрия, 1758 г.) отличаются исключительным размахом и широтой эмоционального диапазона. Они то простодушно-повествовательны, то поражают своим драматизмом.

Росписи плафона библиотеки епископской резиденции в Кромержиже (1758 г.) прославляют епископство. Живость поз и непринужденная компоновка фигур, наделенных чертами неповторимого своеобразия и обаяния, говорят о том, что во второй половине XVIII века рококо начинает вторгаться в искусство церковного барокко.

Фреска *«Аллегория Мудрости»* (1760 г.) монастырской библиотеки в Мистельбахе проникнута глубоким лирическим чувством. На фреске сверкающий поток – «Источник Мудрости»– окружен аллегорическими фигурами, создающими ощущение умиротворенности и интимности настроения, свойственных искусству рококо.

Репозиторий ВГУ

Музыкальная культура Германии и Австрии XVIII века

В иерархии духовных ценностей Германии и Австрии XVIII века ведущее место занимает музыка. В Германии, стране по преимуществу духовной музыки, творчество И.С.Баха и Г.Ф.Генделя развивает наиболее серьезные ее формы: оратории и мессы – в церковной, сюиты и концерты – в светской сфере. Огромное влияние на музыкальное искусство Европы оказала венская классическая школа и ее виднейшие мастера Й. Гайдн, В.А.Моцарт, К.В.Глюк.

Творчество немецких и австрийских композиторов

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)
- «Страсти по Иоанну»
- «Страсти по Матфею»
- «Магнификат»
- «Рождественская оратория»
- «Хорошо темперированный клавир»
- Месса си-минор
- – 300 духовных кантат
- – 24 светские кантаты
- – 4 сюиты для оркестра и др.

Георг Фридрих Гендель (1685–1759)
- «Саул»
- «Израиль в Египте»
- «Мессия»
- «Самсон»
- «Иуда Маккавей»
- «Альмира»
- «Нерон»
- «Ринальдо»
- «Освобожденный Иерусалим»
- – 30 ораторий
- – более 40 опер
- – 20 концертов для органа и оркестра.

Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787)
- «Орфей и Эвридика»
- «Альцеста»
- «Парис и Елена»
- «Ифигения в Авлиде»
- «Армида»
- «Ифигения в Тавриде»
- «Дон Жуан»
- «Семирамида»
- – более 100 опер
- – 4 балета

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809)
- Симфония «Сотворение мира»
- Симфония «Времена года»
- Симфония «Траурная»
- Симфония «Прощальная»
- «Хромой бес»
- – более 100 симфоний
- – 83 квартета
- – 52 фортепианные сонаты
- – 14 пьес

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)
- «Притворная пастушка»
- «Митридат, царь Понтийский»
- «Мнимая садовница»
- «Индоменей, царь Критский»
- «Свадьба Фигаро»
- «Волшебная флейта»
- «Реквием»
- «Сон Сципиона»
- «Люций Сулла»
- «Дон Жуан»
- – более 20 опер
- – более 50 симфоний
- – 40 оркестровых сюит

Немецкая литература эпохи Просвещения

Германия в XVIII столетии выдвинула философов, писателей и поэтов мирового значения. Первым в ряду выдающихся умов, создавших классическую немецкую философию, был Иммануил Кант, сделавший первые шаги к диалектическому методу мышления. Немецкое Просвещение дало миру великолепные образцы художественной прозы и поэзии в творчестве Лессинга, Гете, Шиллера, чье теоретическое наследие обогатило человечество в области эстетической мысли.

Творчество немецких просветителей

Иммануил Кант (1724–1804)
- «Всеобщая естественная история и теория неба»
- «Критика чистого разума»
- «Пролегомены»
- «Критика практического разума»
- «Критика способности суждения»

Готхольд Эфраим Лессинг (1929–1781)
- «Женоненавистник»
- «Вольнодумец»
- «Мисс Сара Сампсон»
- «Эмилия Галотти»
- «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»
- «Гамбургская драматургия»
- «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье»
- «Натан Мудрый»

Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832)
- «Страдания молодого Вертера»
- «Эгмонт»
- «Римские элегии»
- «Годы учения Вильгельма Мейстера»
- «Опыт о метаморфозе растений»
- «Учение о цвете»
- «Годы странствий Вильгельма Мейстера»
- «Западно-восточный диван»
- «Фауст»

Иоганн Фридрих Шиллер (1759–1805)
- «Разбойники»
- «Коварство и любовь»
- «Заговор Фиеско»
- «Дон Карлос»
- «Мария Стюарт»
- «История Тридцатилетней войны»
- «Перчатка»
- «Рыцарь Тоггенбург»
- «Кубок»
- «Орлеанская дева»
- «Вильгельм Телль»

Репозиторий ВГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

Архитектура Италии XVIII века

В архитектуре Италии первой половины XVIII века преобладающим оставался стиль барокко, очень медленно отступавший перед ростками новой классицистической архитектуры. Развитие итальянской архитектуры XVIII века определяют своим творчеством Галилеи, Спекки, Ванвителли, Ювара, Пьермарини – виднейшие архитекторы века Просвещения.

Алессандро Галилеи (1691–1736) – архитектор барочного направления, автор фасада знаменитой ранее христианской базилики в Риме – Сан Джованни ин Латерано. Созданный в духе пышной барочной архитектуры двухэтажный фасад с колоссальным ордером полуколонн и пилястр увенчан огромными статуями.

Филиппо Ювара (1676–1736) – один из крупнейших архитекторов Северной Италии. Его охотничий замок Ступиниджи близ Турина поражает сложной композицией здания и роскошью барочной отделки. Однако другая, более поздняя, постройка Ювары – церковь Суперга в Турине, по простоте своих форм, сдержанности и ясности архитектурного языка предвещает поворот к классицизму.

Алессандро Спекки (1668–1729), **Франческо де Санктисом** (1623–1740) – авторы знаменитой Испанской лестницы. Построенная в стиле барокко, разбитая по крутому откосу широкая лестница представляет собой грандиозный каскад ступеней, то сливающихся в единый поток, то разветвляющихся на отдельные марши.

Луиджи Ванвителли (1700–1773) – архитектор, построивший королевский дворец в Казерте близ Неаполя. Громадное здание представляет собой в плане каре с крестообразно пересекающимися внутри него корпусами. В месте пересечения корпусов помещен грандиозный вестибюль, логично вписывающийся в композицию здания. Построенное в стиле барокко здание отличается величественностью и торжественностью.



Джузеппе Пьермарини (1734–1808) – миланский архитектор, в творчестве которого наиболее ярко воплощены идеи классицизма. Классицизм в своих законченных формах выражен в здании театра делла Скала «Ла Скала» в Милане – одного из первых театров, рассчитанных на огромное число (свыше 3,5 тыс.) зрителей. Именно такое архитектурное сооружение становится образцом для многих первых театров нового времени.

Творчество мастеров изобразительного искусства Италии

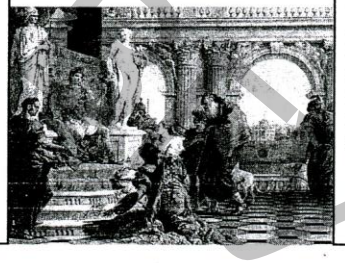
Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) – живописец, яркий представитель итальянского барокко и последний барочный мастер в европейском искусстве. Живопись Тьеполо отличает праздничная пышность, пространственная динамика и тонкость световоздушных эффектов.

«Триумф императора», *«Муций Сцевола в лагере Порсены»*, *«Кориолан под стенами Рима»* (1725 г.) – ранние живописные полотна, в которых художник показал и барочный размах, и выразительную передачу героических сюжетов. Впервые он приходит к изображению толпы как единого целого, а не суммы фигур, как писали до него.

«Явление ангела Сарре», *«Рахиль прячет идолов»*, *«Жертвоприношение Авраама»* (1726 г.) – фрески дворца архиепископа в Удине. Написанные главным образом на библейские сюжеты, они по жизненной трактовке фигур, по позам и жестам библейских персонажей напоминают пышный спектакль.

«Триумф Амфитриты» (1740 г.) – огромная картина с изображением мифологической сцены триумфа морской богини, выполненная в стиле барокко. Размах и широта пространства раскрываются в панораме спокойного моря, по бирюзово-зеленым волнам которого кони и морские божества стремительно мчат колесницу с богиней.

«Пир Антония и Клеопатры» и *«Встреча Антония и Клеопатры»* (1745 г.) – фрески венецианского палаццо Лабиа, в которых художник, раскрывая эпизоды из истории, в одном случае добивается эффекта приглашения зрителя на пиршество, а в другом – превращает своих героев в актеров, одетых к тому же по венецианской моде XVI столетия.



«Триумф испанской монархии» (1766 г.) – огромная фреска на потолке тронного зала в Мадриде. Плафон преображен Тьеполо в небесное пространство, сияющее бездонностью атмосферы, обрамленное фигурными композициями, олицетворяющими испанские колонии и провинции.

Репозиторий ГГУ

Франческо Гварди (1712–1793) – художник-пейзажист, выделяющийся высоким мастерством исполнения и тонким колоризмом. Создал новый тип городского пейзажа, основывающийся на непосредственности зрительских впечатлений и лирических переживаний художника.

*"Венецианские ведуты"** (1763 г.) – двенадцать больших картин, в которых Гварди легкой игрой солнечного света и передачей воздушной среды преобразует суховато-достоверные ведуты в образы Венеции, полные движения и жизни.

«Архитектурная фантазия» (70-е гг. XVIII в.) – картина на излюбленную художником тему каприччо**, в которой Гварди не столько воспроизводит, сколько интерпретирует образ Венеции, придавая ей свой особый романтический облик.

«Венецианский дворик» и *«Городской вид»* (70–е гг. XVIII в.). Картины, в которых художник преобразовал тип ведуты в пейзаж тончайшего лирического звучания, проникнутый глубоко личным переживанием.

Картины *«Бал в театре Сан Бенедетто»*, *«Торжественный концерт»*, *«Банкет»*, *«Праздник на площади св. Марка»* (1782 г.) передают дух празднеств XVIII столетия. В мягком мерцании свечей мелькают фигуры танцующих и вспыхивают роскошные дамские туалеты. В картинах художник создает ощущение непрерывной динамики и веселья.

«Подъем воздушного шара в Венеции» (1784 г.). На картине изображено необычное для того времени событие. Однако художник, используя привычный мотив, помещает на первом плане затененный каменный навес, под которым толпятся любопытные зрители, наблюдающие за качающимся воздушным шаром.

* Ведута – в искусстве XVIII – нач. XIX века – городской пейзаж (обычно топографически точный).

** Каприччо – в живописи – архитектурный пейзаж-фантазия.

Итальянская литература эпохи Просвещения

Итальянские просветители XVIII века вступили в литературу с реальным намерением проложить путь к утверждению царства Разума. В недрах изысканной поэзии XVIII века зарождается итальянский классицизм эпохи Просвещения. Пьетро Метастазио, опираясь на традиции классицизма, создает ряд трагедий, превратившихся позже в оперы. Эпоха Просвещения дает миру крупнейших драматургов и комедиографов Италии (Гольдони, Гоцци и Альфьери), творчеством которых восхищается весь мир и в настоящее время.

Литературное творчество итальянских просветителей

Пьетро Метастазио (1698–1782)
- «Покинутая Дидона»
- «Катон в Утике»
- «Олимпиада»
- «Милосердие Тита»
- «Антигон»
- «Царь-пастух»
- «Канцонетты»

Карло Гольдони (1707–1793)
- «Венецианский гондольер»
- «Слуга двух господ»
- «Хитрая вдова»
- «Лгун», «Льстец»
- «Честный авантюрист»
- «Истинный друг»
- «Кофейня»
- «Трактирщица»
- «Кухарки»
- «Перекресток»
- «Бабьи сплетни»
- «Кьоджинские перепалки»
- «Мемуары»

Карло Гоцци (1720–1806)
- «Моральная философия»
- «Причудница Марфиза»
- «Любовь к трем апельсинам»
- «Ворон»
- «Король-олень»
- «Турандот»
- «Женщина-змея»
- «Зобеида»
- «Зеленая птичка»
- «Бесполезные мемуары»

Витторио Альфьери (1749–1803)
- «Филипп»
- «Розмунда»
- «Мария Стюарт»
- «Дон Гарсиа»
- «Клеопатра»
- «Саул»
- «Виргиния»
- «Заговор Пации»
- «Тимолеон»
- «Брут Первый»
- «Брут Второй»
- «Антигона»
- «Агамемнон»
- «Мирра»
- «Жизнь Витторио Альфьери из Асти, написанная им самим»

Репозиторий РГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

Архитектура Франции XVIII века

В эпоху Просвещения архитектура Франции претерпевает значительные изменения. В первой половине XVIII века развивается новое стилевое направление, получившее название рококо*. Полное изысканности и изящества рококо к середине столетия уступает место классицизму, ставшему общеевропейским стилем к концу XVIII века. Ведущими архитекторами Франции XVIII века были Бофран, Габриель, Суфло и Луи.

Жермен Бофран (1667–1754). Один из виднейших архитекторов рококо, считавший, что декор интерьера – отдельная часть архитектуры, которая не связана с декором наружной части здания. Именно так Бофран решает внутренний декор отеля Субиз, построенного в 1709 г. в строгих классических традициях. Бофран придает комнатам отеля характер изящных бонбоньерок**, в которых резные панели, лепные орнаменты, живописные панно сплошным ковром устилают стены и потолок.

Жак Анж Габриель (1698–1782)– архитектор, один из основоположников классицизма XVIII века. Им созданы Военная школа в Париже, Оперный театр в Версале и гармоничный, изысканный по пропорциям дворец Малый Трианон в парке Версаля. Они ясностью своих пропорций и простотой форм противопоставлены подчеркнутой пышности и капризной прихотливости стиля рококо.

Жак Жермен Суфло (1713–1780) – архитектор, создавший ряд сооружений в духе зрелого классицизма. Главная постройка Суфло – церковь Сент–Женевьев в Париже, превращенная в 1791 году в Пантеон. Здание отличается ясностью ордерных членений, строгой монументальностью форм. В таком же духе был сооружен фасад отеля Дье в Лионе.

Виктор Луи (1731–1807) – архитектор, которому принадлежит создание одного из самых красивых театров Франции – театра в Бордо. Простая, ясная и торжественная архитектура театра, представляющего собой прямоугольное здание с двенадцатиколонным портиком, делает это сооружение одним из ценных памятников классицизма.

* Рококо (рокайль – декоративный мотив в форме раковины) – стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Возникшее во Франции рококо в области архитектуры сказалось главным образом в характере декора, приобретшего подчеркнуто изящные, утонченно–усложненные формы.

** Бонбоньерка – изящная коробка для конфет.

Скульптура Франции XVIII века

С начала XVIII века скульптура Франции развивалась в полной зависимости от интерьера рококо, утрачивая свою монументальность и приобретая все более камерный и декоративный характер. Но с середины XVIII века происходит поворот к классицизму с обращением к античности и развитием лучших реалистических традиций французского искусства. Крупнейшими мастерами скульптуры XVIII века являлись: Пигаль, Фальконе, Пажу и Гудон.

Жан Батист Пигаль (1714–1758)— скульптор, работавший в стиле, переходном от рококо к классицизму. Его мраморные скульптуры «Меркурий, завязывающий сандалию» и «Венера» являются образцами декоративной скульптуры стиля рококо. Но уже в них видна удивительная естественность движений и форм тела. Позже, в гробницах Данкура и Морица Саксонского, портрете маркизы Помпадур и др. появляются не только аллегория, но и почти натуралистическая правдивость.

Этьен Морис Фальконе (1716–1791)— один из крупнейших мастеров скульптуры, прославивший себя созданием статуи Петра I в Петербурге. Мастер лирико-идиллического жанра, он исполняет аллегорические композиции и декоративные скульптуры для маркизы Помпадур и украшения дворянских особняков. Его «Флора», «Грозящий амур», «Купальщица», выполненные в стиле рококо, наделены тонкой поэтичностью.

Огюстен Пажу (1730–1809) — мастер декоративной монументальной скульптуры. Его статуи, полные грациозности, украшают версальский театр, Дом инвалидов и Дворец Правосудия в Париже. Многочисленные бюсты, выполненные в изящной манере, тонко передают внешние черты без глубокого психологического содержания.

Жан Антуан Гудон (1741–1828)— один из крупнейших мастеров европейского скульптурного портрета XVIII века. Создал галерею образов деятелей Просвещения и Великой французской революции. Бюсты Ж.-Ж.Руссо, О.Г.Мирабо, Наполеона; статуя Вольтера и памятник Дж. Вашингтону полны реализма. Им присущи острота и многогранность психологической характеристики.

Репозиторий ВГУ

Творчество художников Франции XVIII века

Антуан Ватто (1684–1721) – живописец и рисовальщик, создатель галантного жанра, интимной живописи настроения, полной поэтического очарования. Декоративная изысканность его произведений близка к стилевому направлению рококо, а обращение к мотивам современной ему жизни приближает творчество художника к идеям реализма.

«Савояр» (ок. 1709 г.) — полотно с изображением странствующего деревенского мальчика с волынкой, несущего ящик с сурком. Лирический образ мальчика оттенен чертами простодушного юмора, а эмоционально трактованный осенний пейзаж подчеркивает настроение грустного одиночества подростка.

«Актеры итальянской комедии» (1712 г.), *«Любовь на итальянской сцене»* (1717 г.) – картины, в которых художник разрабатывает новый тип сюжетов – театральные сцены и «галантные празднества». Раскрывая театральную тему сопоставлением характеров и чувств, художник показывает целый мир душевных состояний, окрашенных порой иронией и горечью.

«Паломничество на остров Киферу» (1717 г.)— картина, где все объединено общим настроением движения в окутанную дымкой мечты даль, за которой вырисовываются неясные очертания воображаемого острова любви и счастья. Картина пронизана ожиданием и ощущением несбыточности романтической мечты.

В картине *«Общество в парке»* (1718 г.) нарядные девушки и юноши мирно беседуют, точно зачарованные поэтической красотой природы. Богатство эмоциональных оттенков Ватто подчеркивает не только пейзажем и изящной выразительностью поз и жестов, но и изысканностью нежных цветовых сочетаний.

«Вывеска для антикварной лавки Жерсена» (1721 г.)— последнее крупное произведение художника. В картине даны психологические характеристики покупателей и слуг, показано различное отношение присутствующих лиц к искусству. Ватто как бы разрушает грань между возвышенным миром искусства и повседневной жизнью улицы.

Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779)— художник реалистического направления, создавший, в сущности, новую живописную систему. Выработанная им манера письма отличается благородной сдержанностью, ясностью и простотой стиля. Его натюрморты, жанровая живопись и портреты всегда полны поэзии и теплоты.

«Прачка» (1737 г.)— картина с изображением прачки, малыша, пускающего пузыри, и женщины, развешивающей во дворе белье, наполнена поэтической прелестью обыденного. В простой композиции Шарден раскрывает образы своих героев.

В картине *«Карточный домик»* (1735 г.) Шарден воспевает поэзию домашнего очага с его тихими радостями и повседневными заботами. В уютных интерьерах художник изображает заботливых матерей, усердных служанок и сосредоточенно тихих детей, готовящих уроки и играющих.

«Молитва перед обедом» (1744 г.)— картина, проникнутая тонким лиризмом и ненавязчивым утверждением достоинства людей третьего сословия. В этой жанровой картине, изображающей мать и двух маленьких девочек, Шарден раскрывает добрые нравы людей и достоинство их образа жизни.

«Натюрморт с атрибутами искусств» (1766 г.)— композиция предметов, расставленных на столе (скульптура Меркурия, архитектурные чертежи, палитра и т.п.), создает ощущение органической связи мира вещей с жизнедеятельностью человека.

«Автопортрет с зеленым козырьком» (1775 г.)— шедевр пастельной* техники, в которой работал Шарден к концу жизни. В этой картине, как и в других портретах, художник раскрывает интимный мир человека. В «Автопортрете» старческое лицо художника исполнено строгости, чистоты и сердечности.

Репозиторий ВГУ

Литература французского Просвещения

Национальное своеобразие французской литературы XVIII века составляет публицистическая острота и тесная связь с насущными вопросами общественной жизни. Основам нравственности и проблемам разумного государственного устройства посвящают свои труды Монтескье и Вольтер. Универсализмом и энциклопедичностью проникнута деятельность Дидро, Руссо и других просветителей Франции. Прямой контакт жизни и литературы особенно сильно ощущался на театральных подмостках страны.

Творчество французских просветителей

Шарль Луи Монтескье (1689–1755)
- «Персидские письма»
- «Храм в Книде»
- «Путешествие на Пафос»
- «Размышления о причинах величия и падения римлян»
- «О духе законов»

Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) (1694–1778)
- «Эдип»
- «Генриада»
- «Брут»
- «Философские письма»
- «Орлеанская девственница»
- «Опыт о нравах и духе народов»
- «Смерть Цезаря»
- «Кандид, или Оптимизм»
- «Простодушный»
- «Олимпия»
- «Танкред»

Дени Дидро (1713–1784)
- «Письмо о слепых в назидание зрячим»
- «Побочный сын»
- «Отец семейства»
- «Рассуждения о драматической поэзии»
- «Монахиня»
- «Жак-фаталист»
- «Племянник Рамо»
- «Мысли об объяснении природы»
- «Сон Д'Аламбера»
- «Философские принципы материи и движения»
- «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел»

Жан Жак Руссо (1712–1778)
- «Трактат о науках и искусствах»
- «Рассуждение о причинах и основаниях неравенства людей»
- «Об общественном договоре»
- «Эмиль, или О воспитании»
- «Юлия, или Новая Элоиза»
- «Исповедь»

Пьер Огюстен Бомарше (1732–1799)
- «Евгения»
- «Два друга, или Лионский купец»
- «Четыре мемуара для ознакомления с делом Пьера Огюстена Карона де Бомарше»
- «Простейшие мысли о восстановлении парламентов»
- «Севильский цирюльник»
- «Женитьба Фигаро»
- «Тарар»

НАУЧНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ XVIII ВЕКА

Андерс Цельсий (1701–1744) – шведский астроном и физик. Участник Лапландской экспедиции по измерению меридиана. Предложил температурную шкалу (шкала Цельсия).

Карл Линней (1707–1778) – шведский естествоиспытатель, создатель системы растительного и животного мира. Автор «Системы природы» и «Философии ботаники».

Луиджи Гальвани (1737–1796) — итальянский анатом и физиолог, один из основателей учения об электричестве. Основоположник экспериментальной электрофизиологии. Обнаружил разность потенциалов при контакте металла с электролитом.

Антуан Лоран Лавуазье (1743–1794) —французский физик, химик, один из основоположников современной химии. Выяснил роль кислорода в процессе горения. Один из основателей термохимии.

Алессандро Вольта (1745–1827) — итальянский физик и физиолог, один из основателей учения об электричестве. Создал первый химический источник тока. Открыл контактную разность потенциалов.

Клод Луи Бертолле (1748–1822) — французский химик, основатель учения о химическом равновесии. Разработал способ беления хлором, открыл хлорноватo-кислый калий (бертоллетову соль).

Репозиторий ВГУ

Стилевые направления художественной культуры Западной Европы XIX века



Репозиторий ВГУ

Основные черты художественной культуры XIX века в странах Западной Европы

Англия

В художественной культуре Англии начала XIX века господствует романтизм как общекультурное движение. Выдающимися представителями романтизма в литературе были Байрон и Китс. В изобразительном искусстве романтизм проявил себя в жанре пейзажа таких великих мастеров, как Констебл и Тернер. В середине XIX века возникает художественное направление «прерафаэлитов», объединившее художников, преклоняющихся перед искусством итальянского Возрождения до Рафаэля.

Германия

XIX век в истории и культуре Германии имеет исключительное значение. К концу века Германия не только объединяется, но становится одним из мощных государств Западной Европы. В архитектуре и скульптуре первой половины XIX века господствующим стилем остается классицизм, в котором все чаще наблюдается эклектическое соединение различных художественных элементов. Творчество мастеров живописи Германии XIX века в своем развитии проходит от романтизма Рунге и Фридриха до реалистических произведений Менцеля и Лейбля. Одно из ведущих мест в культуре Западной Европы XIX века занимают произведения немецких композиторов. Музыка Бетховена, Мендельсона, Шумана, Вагнера, Вебера звучит далеко за пределами Германии.

Испания

В конце XVIII и начале XIX века Испания выдвигает гениального художника, оказавшего глубокое влияние на все европейское искусство XIX и XX вв. Это был Франциско Гойя, искусство которого отмечено особым, отличающимся от прошлого художественным видением мира. В то же время в Испании начала XIX века в живописи и скульптуре ведущее положение занимает классицизм, который ко второй половине века уступает свои позиции историческому жанру, воспевающему былое величие и могущество Испании. К сожалению, ни в архитектуре, ни в скульптуре Испании XIX века не создается сколько-нибудь значительных в художественном отношении работ.

Франция

Художественная культура Франции XIX века отражает конкретные события бурной жизни французского народа. В конце XVIII – начале XIX века получает своё развитие так называемый революционный классицизм Давида, на смену которому в 20-е годы приходит романтизм Жерико и Делакруа в изобразительном искусстве, а в литературе – творчество Шатобриана, Гюго, Беранже и др. Начиная с 40-х гг. во французской художественной культуре реализм Курбе и барбизонцев сменяется импрессионизмом во главе с Э.Мане и К.Моне, и как его противопоставление в конце XIX века в художественной культуре появляются постимпрессионисты. Литература Франции второй половины XIX века переходит на позиции реализма. Реализм становится ведущим направлением всей французской литературы.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АНГЛИИ

Архитектура Англии XIX века

В английской архитектуре первой трети XIX века наряду со смелым выражением конструктивной мысли наблюдается разнобой в подражании стилям минувших эпох. Порой даже здания, выполненные в одной классической традиции очень различны по духу. В основе архитектуры английских зодчих XIX века лежат два стиля: классический и готика. Именно они присущи творчеству архитекторов Нэша, Смерка, Телфорда, Бэрри, Пакстона.

Джон Нэш (1752–1835) – архитектор, создатель классического ансамбля Парк-Кресент в Лондоне. Ему же принадлежит Королевский павильон в Брайтоне, созданный в своеобразном смешанном «колониальном» стиле, с луковичными куполами и китайскими мотивами в интерьерах.

Чарльз Бэрри (1795–1860) – архитектор, построивший совместно с О.Пьюджином ансамбль лондонского парламента. Построенное в импозантном неоготическом стиле здание парламента еще раз подтверждает романтическое направление английской архитектуры.

Томас Телфорд (1757–1834) – инженер, создавший оригинальной конструкции акведук Понт-и-Сизилт над долиной реки Ди и здание складов дока св.Екатерины в Лондоне (1828 г.). Мощность и высота акведука, вытянутые вверх здания дока поражают смелостью конструкторской мысли и напоминают готическую архитектуру средневековья.

Джозеф Пакстон (1801–1865) – автор знаменитого «Хрустального дворца» – павильона Великобритании на Всемирной промышленной выставке в 1851 г. Сверкающее огромное здание, выстроенное из железа и стекла, вызывало восхищение у архитекторов и художников и получило мировое признание. В 1936 г. оно было уничтожено пожаром.

Репозиторий ВГУ

Творчество мастеров изобразительнго искусства Англии XIX века

Портретная живопись Англии воплощена в работах крупнейших портретистов XIX века Реберна и Лауренса. Развивая линию романтического портрета, они искали в каждой своей модели нечто исключительное, исходя из особенностей истории своего народа или положения человека в обществе.

Генри Реберн (1756–1823) – шотландский живописец, показавший в своих портретах особенности национального характера шотландцев.

В портрете сэра Джона и леди Кларк (1792 г.) Реберн не только передает индивидуальность каждой модели, но и с большой естественностью изображает окружающий их туманный шотландский пейзаж.

Портрет полковника Аластера Макдонелла оф Гленгерри (1812 г.).
Полковник в военном костюме шотландских горцев из яркого тартана (клетчатой ткани) естественен в своей решимости. Произведение создано во славу сильных и стойких характеров, выкованных историей шотландского народа.

Монументальный портрет Макнаба (1813 г.) – один из лучших портретов, раскрывающих национальный шотландский характер престарелого Макнаба, главы одного из кланов. Портрет выполнен на фоне гор, что подчеркивает величие и красоту края.

Томас Лауренс (1769–1830) – мастер английского парадного аристократического портрета. Его полотна постепенно превращаются в шикарные салонные портреты.

Портрет принцессы Уэльской, играющей на арфе (1802 г.). В весьма романтичном по замыслу портрете Лауренс показывает в образе принцессы человека, умеющего за маской светской любезности скрывать истинное лицо, а за внешним лоском – истинное содержание.

Портреты монархов и министров стран Священного союза (1818 г.) дают законченную характеристику персонажей. Лауренс показывает не только то, чем хотели казаться его заказчики, но и то, чем они были на самом деле.

Портрет папы Пия VII (1819 г.) – одна из лучших работ Лауренса. В образе папы изображен светский правитель и политик. Лицо папы и поза выражают напряжение и беспокойство, словно и в эти минуты он не может отвлечься от политических и иных забот.

Джон Констебл (1776–1837) – крупнейший пейзажист Англии XIX века, первый из европейских мастеров, начавший писать пейзажи полностью с натуры. В пейзажах Констебл стремился воплотить свое отношение к родной земле. Его новаторское творчество предвосхитило искания европейского искусства в области пленэра*.

«Хлебное поле» (1826 г.)– картина с изображением природы, полная особой внутренней праздничности. И дорожка, бегущая к полю, и овечье стадо с мальчиком-пастухом создают настроение радостного общения с природой.

«Хижина среди хлебного поля» (1832 г.) – картина с изображением домика, окруженного зреющей пшеницей, ослика, привязанного к изгороди, и веселой трясогузки в траве. Это тот земной рай, который умел находить Констебл в каждом уголке своей родины.

В этюдах *«Морской берег. Бурная погода»*, *«Пруд возле Бранч-Хил, Хемпстед»* (1827 г.) особое внимание уделено изображению неба с его мощными контрастами света и тени. Констебл в своих картинах прекрасно передает сочность земли и ее покрова – травы, кустарников, деревьев.

Пейзаж *«На реке Стур»* (1822 г.) и картина *«Прыгающая лошадь»* (1825 г.) близки по сюжету. В обеих картинах – берега одной и той же реки. Во второй картине лошадь с всадником-мальчиком тянет на канате баржу. И в первой, и во второй картинах Констебл прекрасно показывает свет обычного облачного дня. На траве и лопухах художник изображает блестящие капельки влаги – особый виртуозный констеблевский прием с использованием мазков кистью с белилами.

«Вид на собор в Солсбери с реки» (1829 г.) – одно из высших достижений художника. Монументальное полотно, величественное по композиции и простое по мотиву, дает полное ощущение гармонического единства природы. Констебл, создавая изменчивое состояние световоздушной среды, показывает динамизм природных явлений.

* Пленэр (фр. буквально – открытый воздух) – термин, обозначающий передачу в картине богатства изменений цвета, обусловленного воздействием солнечного света и окружающей атмосферы.

** Этюд – произведение, выполненное с натуры с целью ее изучения. Этюд часто служит подготовительным материалом при работе над картиной, скульптурой и т.п.

Репозиторий БГУКИ

Репозиторий ВГУ

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851) – живописец, акварелист, рисовальщик и гравер. Являясь крупнейшим мастером английского романтизма, Тернер в своих работах виртуозно воплощает динамику противоборства природных сил, редких атмосферных эффектов.

«*Кораблекрушение*» (1805 г.) – романтическое полотно, в котором люди на пострадавшем паруснике и лодках, спешащих ему на выручку, силятся удержаться на волнах.

Этюд «*Виндзор, верхушки деревьев и небо*» (1807 г.), акварели, посвященные Швейцарии (1810 г.), полны бушующих и победно торжествующих стихий. Глетчеры и потоки, прорывающие горы, деревья, пострадавшие от бури, и т.п. показываются как нечто возвышенное, как закон жизни.

«*Морозное утро*» (1813 г.) – полотно с равниной, тронутой осенней изморозью и покрытой туманом, с чистым небом, занимающим две трети холста, величаво и прекрасно. В «Морозном утре» Тернер, изображая момент полной тишины, создает образ торжествующей стихии света над сумраком.

«*Невольничий корабль*» (1840 г.) – картина с изображением страшного бурного моря, кишащего хищными морскими рыбами и телами брошенных за борт больных негров. В этой картине Тернер чудовищность реального факта как бы подменяет жутью кошмара.

«*Дождь, пар и скорость*» (1844 г.) – известнейшая из поздних работ Тернера, в которой художник самое реальное современное явление – железную дорогу с движущимся по ней поездом – превращает в мираж. Написанная «подкрашенным паром», как говорил о ней Констебл, картина имеет характер аллегорически-красочной фантасмагории*.

* Фантасмагория – нечто нереальное, причудливые видения, бредовые фантазии.

В 1848 г. в Англии возникает **«братство прерафаэлитов»***. В него вошли художники Россетти, Хант, Миллес, провозгласившие уход от пошлости и рутины путем возврата к дорафаэлевскому времени, ибо только тогда, как они считали, религиозное чувство было искренним, а восприятие природы – непосредственным. Однако в 1853 г. «братство» распадается, и лишь к концу 50-х гг., когда к прерафаэлитам под влиянием идей Россети примыкают Берн-Джонс и Моррис, история этого движения вступает в новый, второй, этап.

Творчество прерафаэлитов Англии

Данте Габриэл Россетти (1828–1882) — «Детство Марии», «Благовещение», «Беата Беатрикс», «Смерть Беатриче», «Беатриче благословенная», «Любовь Данте», «Сон Данте». В своих работах Россетти, отвергая бездуховность, черпал сюжеты в средневековых хрониках и легендах, обращаясь к живописи Раннего Возрождения.

Уильям Холмен Хант (1827–1882) — «Риенци», «Светоч мира». Провозгласив евангельский миф как нравственно возвышающий идеал, Хант своим «Светочем мира» дал первый вариант темы «Христос – друг и утешитель бедных», которая в дальнейшем станет одной из главных в Европе.

Джон Эверетт Миллес (1829–1896) — «Лоренцо и Изабелла», «Христос в доме родителей». Черпая вдохновение из старинных легенд и Библии, Миллес стремился проникнуться простотой духа раннего христианства и средневековья.

Эдуард Коли Берн-Джонс (1833–1898) — «Милосердный рыцарь», «Король Кофетуа и нищенка», «Любовь среди развалин». В своих работах он обращался к мифам и средневековым легендам. Его произведения – это тоскливое томление и мистическое ожидание чуда.

Уильям Моррис (1834–1896) — «Красный дом», оформление книги «Сочинения Джеффри Чосера», работы в области декоративно-прикладного искусства. Моррис утверждал, что любовь к будущему невозможна без любви к прошлому. Тем не менее его поиски и открытия проложили путь к дизайну XX века.

* Прерафаэлиты – группа английских художников и писателей XIX века, избравшая своим идеалом «наивное» искусство средних веков и Раннего Возрождения (до Рафаэля).

Литература Англии XIX века

В литературе Англии первой половины XIX века ведущим направлением становится романтизм, в котором отражались как в зеркале настроения, сомнения, противоречия, стремления и чаяния различных слоев общества. Наиболее ярко и полно идеи романтизма проявились в творчестве Байрона,Шелли, Китса и В.Скотта. С середины XIX века получает свое развитие литература реалистического направления, выраженная в творчестве Диккенса, Теккерея и других.

Произведения английских писателей XIX века

Джордж Гордон Байрон (1788–1824)	— «Часы досуга», «Песня для луддитов», «Паломничество Чайльд Гарольда», «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Лара», «Осада Коринфа», «Шильонский узник», «Манфред», «Бронзовый век», «Каин», «Дон Жуан», «В день моего тридцатишестилетия».
Перси Биши Шелли (1792–1822)	— «Королева Мэб», «Восстание Ислама», «Освобожденный Прометей», «Ченчи», «Маскарад Анархии», «Людям Англии», «Эллада», «Адонаис», «Эписайкидион».
Джон Китс (1795–1821)	— «Изабелла», «Гиперион», «Канун св. Агнессы», «Ламия», «К Фанни», «Соловью», «Осени», «Безжалостная дама», «Оттон Великий», «Король Стефан».
Вальтер Скотт (1771–1832)	— «Уэверли», «Роб Рой», «Пуритане», «Вудсток», «Айвенго», «Жизнь Наполеона», «История Шотландии», «Владычица озера», «Владыка островов».
Чарльз Диккенс (1812–1870)	— «Очерки Боза», «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста», «Домби и сын», «Холодный дом», «Тяжелые времена», «Крошка Доррит», «Дэвид Копперфилд».
Уильям Теккерей (1811– 1863)	— «Книга снобов», «Ярмарка тщеславия», «Карьера Барри Линдона», «История Генри Эсмонда», «Виргинцы», «Ньюкомы».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

Архитектура и скульптура Германии XIX века

Господствующим направлением в архитектуре и скульптуре Германии XIX века был классицизм. Зодчие Шинкель, Кленце, Земпер обращаются к наследию греческой классики, перерабатывая ее в духе существующих строгих форм архитектуры. В немецкой скульптуре тенденции классицизма сочетаются со стремлением к жизненной правде. Особенно наглядно это видно в творчестве Шадова, Рауха и Ричеля.

Карл Фридрих Шинкель (1781–1841)	– крупнейший зодчий позднего классицизма. Создал монументальные и лаконичные, благородно-сдержанные здания Новой караульни, Драматического театра, Старого музея в Берлине. Увлечение неоготикой приводит к созданию в этом стиле Верденской церкви и ряда других построек.
Лео фон Кленце (1784-1864)	– архитектор, приверженец принципов классицизма. Создал в Мюнхене Глиптотеку*, Старую пинакотеку**, Пропилеи и галерею Славы. По заказу Николая I спроектировал здание нового Эрмитажа в Петербурге. Постройки Кленце полны внушительной мощи и торжественной представительности.
Готфрид Земпер (1803–1879)	– архитектор и теоретик искусства. В его постройках рациональная организация плана и интерьера сочетается с эклектикой декоративных мотивов, заимствованных из архитектуры Возрождения и барокко. Таковыми являются Оперный театр и Картинная галерея в Дрездене, Бургтеатр в Вене.
Иоганн Готфрид Шадов (1764–1850)	– самый крупный скульптор Германии XIX века. Ранние произведения «Памятник графу фон дер Марку» и бронзовая квадрига на Бранденбургских воротах выполнены в стиле классицизма. Памятники Фридриху II, полководцам Цитену и фон Анхальт Дессау полны реализма и беспощадной правдивости.
Кристиан Даниэль Раух (1777–1857)	– скульптор, выполнивший в классической манере надгробия в мавзолее Шарлоттенбурга. Бюсты Гете и Дюрера выглядят более реалистично, и уже совсем правдиво переданы черты «просвещенного» тирана в конном памятнике Фридриху II.
Эрнст Ричель (1804–1864)	– скульптор, продолживший традиции монументальной пластики Шадова и Рауха. Его статуя Лютера в Вормсе с рукой на раскрытой Библии как бы говорит: «Я стою на этом и не могу иначе».

* Глиптика, искусство резьбы на драгоценных или полудрагоценных камнях. Глиптотека – музей скульптуры и глиптики.

** Пинакотека – хранилище произведений живописи.

Репозиторий БГУ

Творчество мастеров изобразительного искусства Германии XIX века

Филипп Отто Рунге (1777 – 1810) – живописец, график, один из основоположников романтизма в немецком изобразительном искусстве XIX века. В своих аллегорически-символических композициях он стремился воплотить мысль о мистической одухотворенности природы. В портретах Рунге сочетал пристальное внимание к натуре с глубокой эмоционально-

«Автопортрет» (1803 г.)	– один из самых ярких в немецком искусстве образов художника-романтика. На портрете Рунге изобразил себя темноволосым, темноглазым юношей, полным энергии, вдумчивым и волевым. Это подчеркивается резкими контрастами светлого и темного в картине.
«Мои родители» (1806 г.)	Портрет написан в сухой, жесткой живописной манере. Морщины лиц стариков резки, углы рта опущены вниз, выражая напряженность. Даже внуки, стоящие рядом, выглядят не по-детски серьезно.
«Мы втроем» (1805 г.)	Автопортрет с женой и братом передает глубокое духовное родство этих людей. Рунге сумел в этой картине раскрыть духовный мир задумчивых, погруженных в свои мысли молодых людей, подметить их внутреннее беспокойство.
Портрет детей Хюльзенбек (1806 г.)	Картина написана в светлых тонах. Дети изображены на фоне пейзажа, выполненного с большой тонкостью и тщательностью. Художник в своих пленэрных исканиях пытается передать восхищение красотой родной природы.
«Четыре времени суток»	– незаконченный цикл картин, из которых сохранился вариант «Утро» (1808 г.), где центр композиции занимает стройная молодая женщина – утренняя заря, а на переднем плане в траве изображен удивленный и радостный младенец – народившийся день. Аллегорическая трактовка темы и необычная цветовая гамма придают произведению мистическую окраску.

Каспар Давид Фридрих (1774–1840) – живописец, крупнейший пейзажист немецкого романтизма. В своих работах он стремился передать чувство преклонения перед величием и красотой природы, а также свои переживания, порой полные раздумья и пессимизма.

«Горный пейзаж»	– картина с изображением поросших лесом гор, освещенных рассеянным светом с ярким солнечным пятном у подножия, выхватившим одинокую часовню. На полотне горы, написанные розовато-лиловыми тонами, выглядят утратившими материальность и объем.
«Пейзаж с радугой» (1809 г.)	В картине художник противопоставляет темные тона переднего плана светлым сияющим краскам заманчивых далей. Богатая игра светотени с поэтическим изображением погожего летнего дня делают эту картину светлой и радостной.
«Теченский алтарь»	– алтарный образ для капеллы замка в Богемии (1808 г.), решенный художником довольно необычно. Вместо Голгофы – скалистый утес, поросший елями, на вершине которого – крест с фигурой распятого. Вся композиция подчинена таинственному и тревожному свету, льющемуся из-за горизонта.
«Двое, созерцающие луну» (1820 г.)	В пейзаже, чтобы усилить настроение созерцательности, художник изображает людей со спины, как будто предлагает нам любоваться открывающимся видом вместе с ними.
«Гибель «Надежды» во льдах» (1822 г.)	В картине пейзаж приобретает символическое значение. Безбрежные ледяные просторы передают холод и отчаяние, а при виде неотвратимого натиска вздыбленных льдин, из-под которых едва видна корма погибшего корабля, возникает настроение щемящей тоски и осознание бренности всего земного.

Репозиторий ВГУ

Адольф фон Менцель (1815–1905) – живописец и график реалистического направления. Он первый ввел в исторический жанр научно-реалистический метод. Пристальное внимание к натуре, интерес к пленэру выразились в его пейзажах и жанровых картинках. Художник широких замыслов, Менцель стремился охватить жизнь во всем ее многообразии.

«История Фридриха Великого» (1840 г.)	Иллюстрации представляют собой 400 рисунков для гравюры, в которых художник, несмотря на сугубую документальность, создает идеализированный образ Фридриха II.
«Комната с балконом» (1845 г.)	– картина наполненная светом и воздухом. Солнечные лучи озаряют все помещение и развевающуюся от ветра занавеску, создавая ощущение пространства и световоздушной среды.
«Театр Жимназ» (1856 г.)	– картина, в которой художник уделяет пристальное внимание натуре. Контраст темного зала с публикой и освещенных огнями рампы актеров на сцене передан с исключительной силой непосредственного впечатления.
«Железопрокатный завод» (1875 г.)	– первое в европейской живописи изображение напряженного и масштабного индустриального производства. Несмотря на сухость живописи, в картине достаточно образно представлен новый тип коллективного труда, новый тип людей и взаимоотношений между ними.
«Ужин на балу» (1878 г.)	Картина посвящена эпизоду придворной жизни и полна иронической наблюдательности художника. Менцель почти карикатурно изображает представителя генералитета, усаживающегося за стол и неуклюже зажимающего коленями свою золоченую треуголку.

Вильгельм Лейбль (1841–1900) – художник, творчество которого знаменует собой новый этап реализма в Германии. В его картинах живая характеристика образа сочетается с прекрасной живописью, насыщенной светом и воздухом и потому близкой импрессионизму.

«Критики» (1868 г.)	– картина с изображением двух молодых художников, рассматривающих и оживленно обсуждающих рисунок. Художник темпераментно передает резкие движения изображенных. Лица и руки молодых людей выступают из полутемного окружения световыми пятнами большой экспрессивности.
«Старая парижанка» (1871 г.)	– портрет консьержки, сидящей возле табурета с едой. Лейбль с особой тщательностью и глубокой прочувственностью моделирует старые сморщенные руки и лицо высокой, суровой, одетой в черное платье женщины, хранительницы традиционного уклада жизни парижан.
«Общество за столом» (1873 г.)	В картине изображены четыре человека – девушка с газетой, мальчик, разговаривающий с молодым человеком, и мужчина, зажигающий трубку. В этой работе Лейбль с большой жизненностью связывает в гармоническое целое образы молодых людей, раскрывая их внутренний мир без помощи сюжетной мотивировки.
«Неравная пара» (1877 г.)	– на картине изображена цветущая девушка рядом с пожилым женихом с узловатыми руками и медно-красным лицом. В этом произведении художник с беспощадной точностью и объективностью передает облик представленных людей и их быт.
«Охотник с собакой» (1878 г.)	– картина, написанная в новой – импрессионистической, манере. Лейбль помещает фигуру охотника и собаки на фоне озера, прибрежных деревьев и неба, показывая окружающий их простор и растворенность предметов в световоздушной массе.

Репозиторий ВГУ

Литература Германии XIX века

Романтизм в немецкой литературе первой четверти XIX века представлен крупнейшими мастерами этого направления: Гофманом и Тиком. От романтизма начинается и демократическое творчество великого поэта XIX века Гейне. Значительное место в развитии литературы и продолжении традиций драматического искусства занимает патриотическая и лирическая поэзия Шторма и произведения поэта, прозаика и драматурга Хеббеля.

Произведения немецких писателей XIX века

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822)	«Кавалер Глюк», «Элексиры сатаны», «Серапионовы братья», «Житейские воззрения кота Мура», «Повелитель блох», «Принцесса Брамбилла», «Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Неизвестное дитя», «Щелкунчик и мышиный король».
Людвиг Тик (1773–1853)	«Вильям Ловель», «Народные сказки Питера Лебрехта», «Белокурый Экберт», «Кот в сапогах», «Синяя борода», «Мир наизнанку», «Жизнь и смерть св. Генофефы», «Верный Эккарт и Тангейзер», «Жизнь поэта», «Виттория Аккоромбона».
Генрих Гейне (1797–1856)	«Романтика», «Альманзор», «Книга песен», «Сновидения», «Гренадеры», «Валтасар», «Лирическое интермеццо», «Опять на родине», «Боги Греции», «Северное море», «Путевые картины», «Путешествие по Гарцу», «Германия» («Зимняя сказка»).
Кристиан Фридрих Хеббель (1813–1863)	«Юдифь», «Мария Магдалина», «Мое слово о драме», «О стиле драмы», «Ирод и Мариамна», «Гиг и его кольцо», «Агнеса Бернауэр», «Нибелунги», «Рубин», «Высший завет», «На исходе лета», «Осенний день».
Теодор Шторм (1817–1888)	«Прощание», «Осенью», «Могилы в Шлезвиге», «В замке», «Лесной уголок», «Карстен-куратор», «Двойник», «Хроника Грисхуса», «Праздник в Хадерслевхузе», «Всадник на белом коне».

Музыкальная культура Германии XIX века

XIX век – эпоха наибольшего расцвета немецкой романтической школы. Композитор, пианист, дирижер, создатель героического музыкального стиля Бетховен проложил путь немецкому музыкальному романтизму. Культурнейший и образованнейший музыкант своего времени Мендельсон был одним из наиболее влиятельных композиторов XIX века. Им написано около 120 произведений. 148 произведений – таково музыкальное наследие Шумана – литератора и композитора романтического направления. Создателями художественного типа романтической оперы были Вебер и Вагнер. Их музыка отличается выразительностью и оригинальностью, а запоминающиеся мелодии из произведений Вебера и Вагнера буквально разносились по всему свету.

Произведения немецких композиторов XIX века

Людвиг ван Бетховен (1770–1827)	3-я, «Героическая» симфония, увертюры к «Кориолану», «Эгмонту», «Фиделио», «Торжественная месса», «Песни Миньоны», «Христос на Елеонской горе», «Пламя весталки», 5-я, 9-я симфонии на текст оды «К радости», «Аппассионата».
Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847)	«Свадьба Камахо», «Павел», «Илья», «Сон в летнюю ночь», «Аталия», «Эдип в Колоне», «Песнь без слов», «Гебриды», «Морская тишь», «Прекрасная Мелузина», «Шотландская» симфония.
Роберт Александр Шуман (1810–1856)	«Генофера», «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана», «Паломничество Розы», «Любовь и жизнь женщины», «Рай и Пери», «Симфонические этюды», «Манфред», «Любовь поэта», «Песенный круг».
Рихард Вагнер (1813–1883)	«Риенци», «Летучий голландец», «Тристан и Изольда», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Парсифаль», «Кольцо Нибелунга», «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов», «Опера и драма».
Карл Мария фон Вебер (1786–1826)	«Сила любви», «Эврианта», «Оберон», «Приглашение к танцу», «Концертштюк», «Вольный стрелок».

Репозиторий ВГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Творчество мастеров изобразительного искусства Испании XIX века

Франциско Гойя-и-Лусьентес (1746–1828) – художник, творчество которого непосредственно связано со стихией реальной жизни. В его произведениях находит прямое отражение оценка событий жизни современной ему действительности. Значительное место в творчестве художника занимает гротеск, аллегория, иносказание. Как ни один из великих мастеров Испании, Гойя воплотил в своем искусстве трагедию и чаяния испанского народа, переживавшего в это время один из самых бурных периодов своей истории.

«Капричос» (1797–1798 гг.)	— серия офортов на 80 листах, в которых художник в гротескной форме выступает против зла и паразитизма высших кругов, суеверия и фанатизма масс. Среди них – то изображения ослов, которых учат, портретируют и даже носят на плечах, то попугай, проповедующий с кафедры, то совы и летучие мыши, окружившие заснувшего человека.
«Деревенская свадьба» (1789 г.)	— панно, выполненное на картоне для шпалеры* с изображением брака по расчету. Гойя в этой картине создал острые характеристики всех участников этой шумной праздничной процессии.
«Маха** обнаженная» (1802 г.)	— картина с изображением молодой женщины, в которой Гойя воплощает тип чувственной женской красоты, бесконечно далекий от академических канонов. Выразительность «Махи» достигнута подчеркиванием в образе характерных ее особенностей.
«Расстрел в ночь со 2 на 3 мая 1808 г.» (1814 г.)	В картине изображен предельно напряженный момент перед залпом. С большим драматизмом Гойя раскрывает чувство ужаса перед смертью, обреченность и ненависть к врагу. Эта картина, полная правды и героизма, открыла новые пути для развития исторической реалистической живописи XIX века.

Пятнадцать фантастических панно на стенах Кинта дель Сордо («Дом глухого»), в котором Гойя жил с 1819 г. В остродинамическом изображении многоликих масс и устрашающих символико-мифологических образах («Сатурн, пожирающий своих детей», «Юдифь») он воплощал идеи противостояния бесконечно ненасытного дряхлого времени (Сатурн) и освободительной энергии юности (Юдифь).

* Шпалеры – в искусстве настенные безворсовые ковры-картины, вытканные ручным способом по красочным картонам, созданным живописцами.

** Маха – общее название простых девушек из народа.

КЛАССИЦИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ИСПАНИИ XIX ВЕКА

В Испании начала XIX века процветает классический академизм, в котором даже самая актуальная тема того времени – прославления патриотического подвига, воплощалась в условных, исполненных высшей патетики образах. В живописи ведущее положение занимают художники, пишущие исторические композиции по классическому шаблону. *К ним относятся:*

Хосе Мадрасо (1781–1859) – художник, автор исторической композиции «Смерть Вириато»	**Хосе Альварес** (1768–1827) – скульптор, автор скульптурной композиции «Отец и сын при осаде Сарагосы».	**Антонио Сола** (1787–1861) – скульптор, автор памятника героям восстания 2 мая 1808 г. Даоису и Веларде.	**Висенте Лопес** (1772–1850) – художник, автор портрета «Старик Гойя».

РАЗВИТИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЖАНРА В ЖИВОПИСИ ИСПАНИИ XIX ВЕКА

Исторический жанр, один из основных жанров изобразительного искусства Испании второй половины XIX века. Переплетаясь с бытовым жанром, портретом, пейзажем, батальным жанром он воссоздает события прошлого и современности, имеющие историческое значение. Художники Испании в своих многочисленных огромных полотнах изображали различные эпизоды испанской истории, как правило, времени ее политического могущества, выражая их в идеализированной форме. К мастерам данного жанра относятся:

Висенте Пальмароли (1834–1896) – художник, автор картины «3 мая 1808 года», выполненной в духе слезливой мелодрамы	**Эдуардо Росалес** (1836–1873) – художник, создатель полотна «Завещание Изабеллы Католической», в котором автор не избежал значительной идеализации образа	**Мариано Фортуни** (1838–1874) — художник, мастер виртуозных изысканных картин из быта старой Испании. Картины «Заклинатели змей», «Испанский брак» или «У викария» принесли художнику большую популярность	**Антонис Хисберт** (1835–1902) – художник, чьи исторические композиции наполнены запоминающимися характеристиками персонажей. К таким картинам относятся «Казнь коммунеросс», «Расстрел Торрихоса и его товарищей в Мадриде в 1831 году»

Репозиторий ВГУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

АРХИТЕКТУРА

На рубеже XVIII–XIX веков в архитектуре Франции еще были сильны идеи классицизма. В период империи, когда величие зданий становится важнейшим элементом зодчества, в архитектуре широкое развитие получает стиль ампир. Во второй половине XIX века стремление к помпезности приводит к созданию прекрасных бульваров (Страсбургский, Пале, Сен-Мишель), парковых массивов (Булонский и Венсенский леса), роскошных особняков и зданий.

Клод Никола Леду (1736–1806)	– архитектор, создавший вокруг Парижа пояс застав для взимания пошлин с ввозимых товаров. Некоторые заставы представляли собой архитектурные ансамбли. Сохраняя стиль классицизма, он создавал сооружения, рассчитанные на восприятие со всех сторон. Такими являются заставы дю Трон и Ла Виллет (1789 г.), состоящие из нескольких павильонов с аркадами и великолепными портиками фасадов.
Жан Франсуа Шальгрен (1739–1811)	– архитектор, построивший на площади Этуаль (Звезда) триумфальную арку (1806 г.), размер фасада который приближался к размеру фасада собора св.Петра в Риме. Это величественное сооружение было установлено на возвышенности Елисейских полей, что делало ее обозримой со всех сторон.
Шарль Персье (1764–1838) и **Пьер Франсуа Фонтен** (1762–1853)	– самые известные архитекторы периода империи. Им поручается украшение интерьеров Лувра, Фонтенбло, Компьена, которым придается необычайная роскошь в стиле ампир – последнего большого стиля в Западной Европе. Им же принадлежит создание триумфальной арки на площади Карузель (1807 г.), считавшейся одной из лучших построек того времени.
Шарль Гарнье (1825–1898)	– архитектор, построил здание Большой Оперы в Париже (1875 г.). Эта помпезная и роскошная постройка эклектично соединяла в себе детали различных архитектурных стилей. Все здание, особенно в интерьере, было перенасыщено скульптурой, и создавалось впечатление, что архитектура является лишь фоном для скульптурных композиций.
Анри Лабруст (1801–1875)	– архитектор, внесший значительные изменения в сооружаемые объекты благодаря применению металлических конструкций. Впервые это новшество он применил при строительстве библиотеки св.Женевьевы в Париже (1850 г.), осуществив перекрытие громадного межэтажного пространства здания.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жак Луи Давид (1748–1825) – художник конца XVIII – начала XIX века, основоположник так называемого революционного классицизма, призванного воспитывать у зрителя высокие моральные качества и гражданские добродетели. С конца 90-х годов разочарованный поражением революции художник уходит в мир идеальной красоты, а позже, когда Давид становится «первым художником» Наполеона, его парадные композиции и портреты носят зачастую декоративно-эффектный характер.

«Клятва Горациев» – в этой картине (1784 г.) Давид заимствует сюжет из античной истории для воплощения идей патриотизма и гражданственности в современном ему обществе.

«Смерть Марата» (1793 г.) – картина, в которой историческая достоверность сочетается с эмоциональной насыщенностью образа. Произведение уподоблено монументу, где ванна и драпировка ткани воспринимаются как античный саркофаг, а чурбан с чернильницей – как надгробие.

«Коронование императора и императрицы» – в этой картине (1807 г.) Давид стремился передать коронацию с возможно большей объективностью. Лишь образы Наполеона и Жозефины художник идеализирует и выделяет световым пятном как главных героев.

«Ликторы* приносят Бруту тела его сыновей» (1789 г.) – картина, в которой автор вновь обращается к античным образам (первый консул Брут осудил своих сыновей на казнь за участие в заговоре). Художник показывает героя, для которого гражданский долг превыше всего.

«Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1800 г.) – полотно, на котором Давид написал не портрет, а скорее, памятник полководцу – победителю. Картина больше напоминает изваяние, нежели живопись.

«Портрет старика» (1816 г.) – картина написана художником в эмиграции. Давид, являясь высоким мастером портретной живописи, пишет старика, на лице которого запечатлена скептическая улыбка. В этом и других портретах последних лет художника все сильнее чувствуются романтические тенденции.

* Ликторы – в Древнем Риме служители, сопровождавшие и охранявшие высших магистратов.

Репозиторий БГУКИ

Романтизм 20–30-х гг. XIX века в искусстве Франции зарождается в борьбе с классицизмом и находит свое выражение в поисках нового эмоционального языка для раскрытия темы героизации личности, вступающей в борьбу с враждебной средой. Выдающимися художниками французского романтизма были Жерико и Делакруа.

Теодор Жерико (1791–1824)	– основоположник романтизма во французской живописи, сумевший в полной мере выразить острое чувство конфликтности мира, драматизм явлений и сильных страстей. Наиболее яркими произведениями Жерико являются:
«Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (1812 г.)	В картине всадник на вздыбленном коне уносится в гущу битвы. В этой работе ярко показана романтика наполеоновской эпохи, героика его войн.
«Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814 г.)	– полотно, в котором многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона, намек на поражение Наполеона в России.
«Плот Медузы» (1819 г.)	– одна из центральных в творчестве Жерико работ. В картине, написанной на реальный сюжет гибели фрегата «Медуза», Жерико раскрывает сложную гамму чувств людей, находящихся на плоту, – от полного отчаяния и апатии до страстной надежды на спасение.





Эжен Делакруа (1798–1863)	– яркий выразитель и глава романтизма во французском изобразительном искусстве, его картины полны пафоса и драматического накала. Вот лишь некоторые из них:
«Данте и Вергилий» «Ладья Данте» (1822 г.)	Написанная на сюжет «Божественной комедии» картина полна эмоционального напряжения и мрачного трагизма.
«Резня на Хиосе» (1824 г.)	Произведение, полное истинного, потрясающего драматизма. Художник в этой картине выражает активный протест жестокости, насилию и глубокое сочувствие бедствиям греческого народа.
«Свобода на баррикадах» («Свобода, ведущая народ») (1830 г.)	В картине рядом с аллегорической фигурой Свободы Делакруа изображает реальных участников Июльской революции 1830 г. Прекрасную романтическую мечту о свободе автор раскрывает через органический синтез героической действительности и символики.

Репозиторий БГУ

Реализм как художественное направление в искусстве Франции середины XIX века особенно полно проявил себя в жанровой живописи художников **Курбе** и **Милле**. В пейзажной живописи объективно-предметное отображение действительности воплотилось в творчестве группы художников «барбизонской школы»: Руссо, Диаза, Дюпре, Тройона, Добиньи, работавших в 30–60-е годы XIX в. в деревне Барбизон близ Парижа.

Жан Дезире Гюстав Курбе (1819–1877)

– художник, чье стремление к раскрытию значительности и скрытой поэзии повседневной жизни приводит к созданию монументальных полотен, проникнутых пафосом реализма. Такими произведениями являются: «*Послеобеденный отдых в Орнане*» (1849 г.), «*Похороны в Орнане*» (1849 г.), «*Дробильщики камней*» (1850 г.), «*Встреча*» (1854 г.), «*Хижина в горах*» (1874 г.).

Жан Франсуа Милле (1814–1875)

– художник, сущность творчества которого вылилось в изображение повседневной крестьянской жизни. Образы крестьян-тружеников, изображенных обычно на фоне пейзажа, Милле наделяет особым достоинством и величием. К наиболее ярким произведениям Милле относятся: «*Сеятель*» (1850 г.) «*Сборщицы колосьев*» (1857 г.), «*Вечерний звон*» (1858 г.), «*Человек с мотыгой*» (1863 г.).

Художники барбизонской школы

Теодор Руссо (1812–1887)

Воссоздавал подлинный характер национального ландшафта. «*Аллея каштанов*» (1837 г.), «*Болото в Ландах*» (1852г.), «*Дубы*» (1852 г.), «*Вечер в Кюре*» (1855 г.)

Диаз де ла Пенья (1808 – 1876)

Первый, кто стал писать чащу леса, небольшие поляны, освещенные солнцем. «*Цыгане*» (1848 г.), «*Лесное болото*» (1849 г.), «*В дубовом лесу*» (1857 г.), «*Пейзаж*» (1863 г.), «*Приближение грозы*» (1871 г.), «*Осень в Фонтенбло*» (1872 г.)

Жюль Дюпре (1811–1889)

Пишет пейзажи с драматической трактовкой явлений природы. «*Вечер*» (1840 г.), «*Большой дуб*» (1845 г.), «*Дубы у дороги*» (1850 г.), «*Пейзаж с коровами*» (1850 г.), «*Морской отлив в Нормандии*» (1870 г.)

Констан Тройон (1810–1865)

В его пейзажах часто встречаются изображения домашнего скота. «*Приближение грозы*» (1851 г.), «*Корова в поле*» (1852 г.), «*Возвращение стада*» (1852 г.), «*Волы, идущие на пахоту*» (1855 г.), «*Отправление на рынок*» (1859 г.)

Шарль Франсуа Добиньи (1817–1878)

В картинах изображал природу главным образом в утренние или вечерние часы. «*Жатва*» (1852 г.), «*Запруда в долине Оптево*» (1855 г.), «*Утро*» (1858 г.), «*Берег реки*» (1868 г.), «*Деревня на берегу реки Уазы*» (1868 г.)

Репозиторий ВГУ

Импрессионизм* зародился во французской живописи 60-х гг. Э.Мане (формально не входивший в группу импрессионистов), Ренуар, Дега внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций, неожиданные точки зрения и ракурсы фигур. В 70-80-х гг. XIX в. импрессионизм сформировался во французском пейзаже. К.Моне, Писсаро, Сислей выработали последовательную систему пленэра, создали ощущение сверкающего солнечного света и растворения форм в вибрации света и воздуха.

Эдуард Мане (1832–1883)

Переосмысливая образы и сюжеты старых мастеров в духе современности, он вводит в искусство жизнь современной ему Франции. В последних работах Мане все чаще обращается к пленэрной живописи. Работы Мане: «Завтрак на траве», «Олимпия» (1863 г.), «Казнь императора Максимилиана» (1867 г.), «Завтрак в мастерской» (1868 г.), «Портрет Э.Золя»(1868 г.), «Аржантей» (1874 г.).

Пьер Огюст Ренуар (1841–1919)

– художник, в творчестве которого значительное место занимают портреты и жанровые композиции, чаще всего раскрывающие образы французских женщин. Его работы: «Харчевня матушки Антони» (1866 г.), «Купание на Сене» (1869 г.), «Мулен де ла Галет» (1876 г.), «Обнаженная» (1876 г.), «Портрет актрисы Жанны Самари» (1878 г.), «Зонтики» (1879 г.), «Девушка с веером» (1881 г.).

Эдгар Дега (1834–1917)

– художник-импрессионист, не обращавшийся к пейзажу. Тематика его картин – это изображение жизни театра и ипподрома, женщин за туалетом и сцен труда. Наиболее яркие работы Дега: «Урок танцев» (1874 г.), «Площадь Согласия» (1875 г.), «Абсент» (1876 г.), «Проездка скаковых лошадей» (1880 г.), «Гладильщицы» (1882 г.), «Голубые танцовщицы» (1897 г.).

Клод Оскар Моне (1840–1926)

– один из основоположников импрессионизма. От наименования его пейзажа «Впечатление. Восходящее солнце» произошло название импрессионизма. Средствами пленэрной живописи Моне прекрасно передает в своих картинах изменчивость световоздушной среды. Вот некоторые его работы: «Завтрак на траве» (1866 г.), серия «Руанские соборы» (1893–1895 гг.), «Чайки», «Темза, здание парламента» (1904г.).

Камиль Писсаро (1830–1903)

– ведущий мастер импрессионизма, раскрывший в сельских пейзажах очарование природы Франции. Городские пейзажи Писсаро отличаются большой выразительностью и законченностью композиции. Наиболее значительные произведения Писсаро «Вспаханная земля» (1874 г.), «Тачка» (1879 г.), «Бульвар Монмартр в Париже» (1897 г.), «Оперный проезд в Париже» и «Вид на Руан» (1898 г.).

Альфред Сислей (1839–1899)

– французский живописец. Его пейзажи окрестностей Парижа, наполненные светом и воздухом, отмечены тонким лиризмом. Его работы: «Маленькая площадь в Аржантее» (1872 г.), «Деревня на берегу Сены» (1872 г.), «Морозы в Лувесьене» (1873 г.), «Наводнение в Марли» (1876 г.), «Опушка леса в Фонтенбло» (1885 г.).

* Импрессионизм – (от impression – впечатление) направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века, представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости.

Постимпрессионизм* как явление художественной культуры зародился во Франции в конце XIX века. Художники, которых именуют постимпрессионистами – Сезанн, Гоген, Ван Гог, Лотрек,– не были объединены ни общей программой, ни общим методом живописи. Каждый из этих художников – яркая творческая индивидуальность, и каждый из них оставил свой собственный след в европейской и мировой художественной культуре.

Поль Сезанн (1839–1906)

– художник, в творчестве которого главным является поиск закономерностей цветовых сочетаний и форм, передача цветом материальности предметного и природного миров. Его работы: «Пьеро и Арлекин» (1888 г.), «Берега Марны» (1888 г.), «Персики и груши» (1890 г.), «Игроки в карты» (1890 г.), «Натюрморт с драпировкой» (1898 г.), «Гора св.Виктории» (1900 г.).

Поль Гоген (1848–1903)

– художник, основное творчество которого связано с островами Океании, намеренно уходит от моделировки объема и перспективы к плоскостным изображениям предметов и орнаментальному характеру композиции путем сопоставления отдельных плоскостей чистого цвета. Основные работы Гогена: «А ты ревнуешь?» (1892 г.), «Женщина, держащая плод» (1893 г.), «Чудесный источник» (1894 г.), «Жена короля» (1896 г.), «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда идем?» (1897 г.).

Винсент Ван Гог (1853–1890)

– голландский живописец, чье творчество как постимпрессиониста приходится на годы жизни во Франции. Художественный темперамент, стремление к гармонии, красоте и одновременно страх перед враждебными силами находят воплощение в его картинах французского периода: «Мост через Сену» (1887 г.), «Ночное кафе» (1888 г.), «Красные виноградники в Арле» (1888 г.), «Звездная ночь» (1889 г.), «Пейзаж в Овере после дождя» (1890 г.).

Анри де Тулуз–Лотрек (1864–1901)

– художник, основной темой творчества которого была жизнь парижской богемы и «дна». Мастер искусно передает гротескную динамику различных сцен жизни, придавая особое внимание характерности поз и жестов. «Графиня Адель де Тулуз–Лотрек» (1887 г.), «Прачка» (1889 г.), «Танец в Мулен-Руж» (1890 г.), «Аристид Брюан» (1892 г.), «Певица Иветт Гильбер» (1894 г.), «Клоунесса Ша-Ю-Као» (1895 г.).

* Постимпрессионизм – общее название течений в живописи конца XIX – начала XX века, возникших во Франции как реакция на импрессионизм с его фиксацией отдельных мгновений и противопоставивших ему поиски начал бытия, устойчивых материальных и духовных сущностей.

Репозиторий БГУ

Литература Франции XIX века

Произведения романтиков

Начало XIX века – период формирования и утверждения романтизма как главного направления в литературе. К 30-м годам определились самые знаменитые французские романтики – Шатобриан, Гюго, Беранже, Санд.

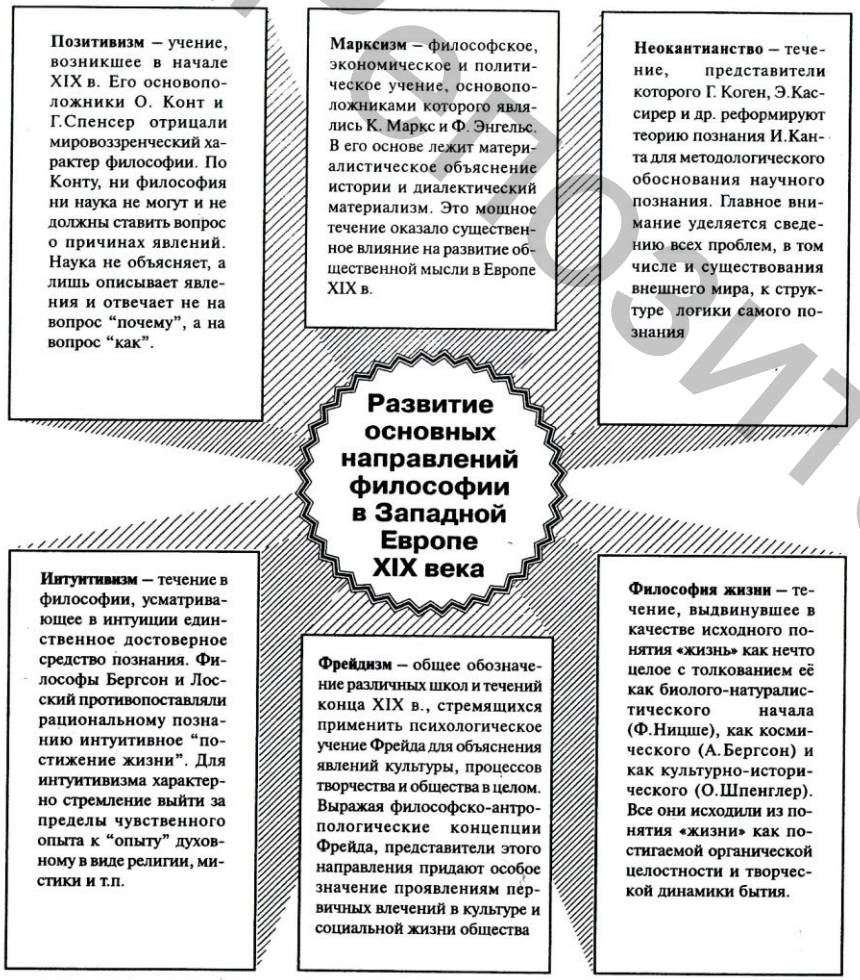
Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848)	«Сельская любовь», «Опыт о революциях», «Гений христианства», «Атала», «Рене», «Мученики», «О Бонапарте. О Бурбонах», «История последнего из Абенсераджей», «Натчезы», «Замогильные записки».
Виктор Гюго (1802–1885)	«Оды и баллады», «Ган исландец», «Бюг Жаргаль», «Кромвель», «Король забавляется», «Мария Тюдор», «Собор Парижской богоматери», «Последний день приговоренного к смерти», «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется».
Пьер Жан Беранже (1780–1857)	«Король Ивето», «Маркиз де Караба», «Челобитная породистых собак», «Святые отцы», «Свадьба папы», «Бонди», «Старый капрал», «Безумцы», «Июльские могилы», «Священный союз народов».
Жорж Санд (Аврора Дюдеван) (1804–1876)	«Индиана», «Лелия», «Жак», «Орас», «Ян Жижка», «Консуэло», «Мельник из Анджибо», «Грех господина Антуана», «Франсуа найденыш», «Маленькая Фадетта», «Лукреция Флориани».

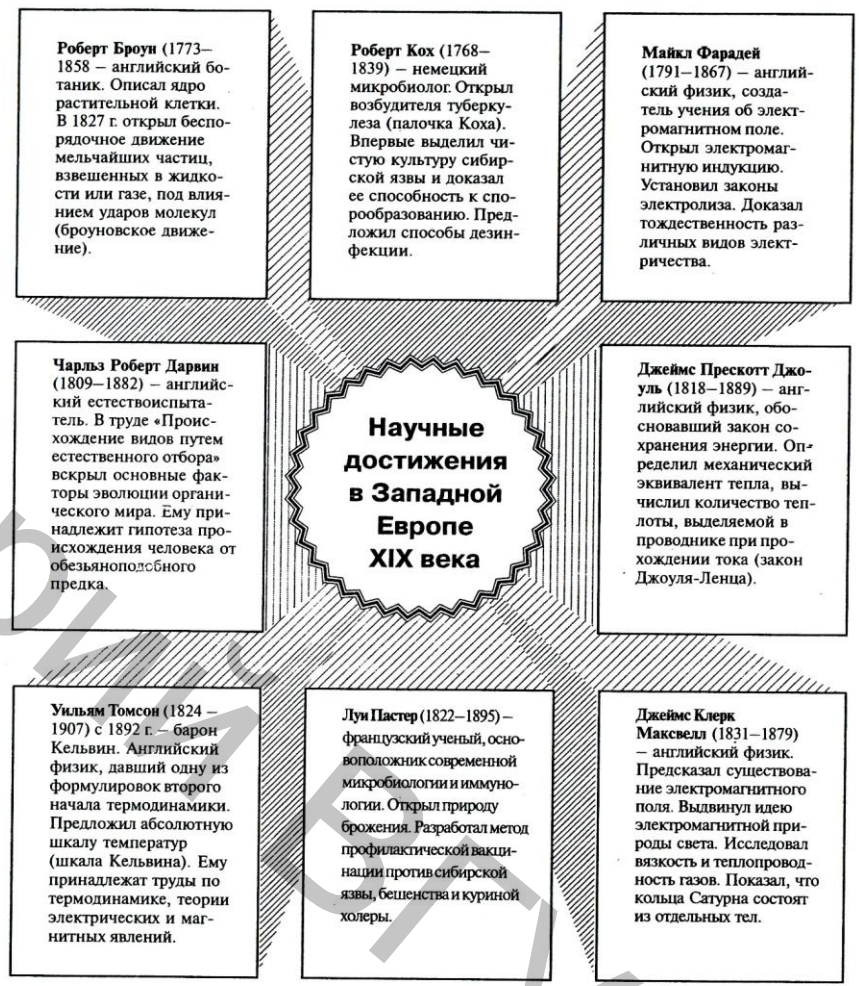
Произведения реалистов

Но уже к концу 30-х гг. во французской литературе происходит быстрое возрастание реалистических тенденций. Реализм становится главной чертой в творчестве Стендаля, Бальзака, Мериме и Флобера, а вскоре и главным направлением всей французской литературы.

Стендаль (Анри Мари Бейль) (1783–1842)	«Жизнь Наполеона», «Воспоминания о Наполеоне», «История живописи в Италии», «Арманс», «Красное и черное», «Пармская обитель», «Ванина Ванини», «О любви», «Расин и Шекспир», «Итальянские хроники», «Воспоминания эгоиста».
Оноре де Бальзак (1799–1850)	«Жан Луи», «Последняя фея», «Шуаны», «Гобсек», «Неведомый шедевр», «Человеческая комедия», «Шагреневая кожа», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Цезарь Бирото», «Кузина Бетта».
Проспер Мериме (1803–1870)	«Кромвель», «Театр Клары Гасуль», «Жакерия», «Хроника царствования Карла IX», «Этрусская ваза», «Партия в трик-трак», «Мозаика», «Кармен», «Двойная ошибка», «Аббат Обэн», «Голубая комната».
Гюстав Флобер (1821–1880)	«Госпожа Бовари», «Воспитание чувств», «Искушение св.Антония», «Католическая легенда о Юлиане Милостивом», «Иордиада», «Три повести», «Саламбо», «Кандидат», «Простое сердце», «Бувар и Пекюше».

Репозиторий ВГУ





Репозиторий ГГУ

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ *(В.А. Космач)* 3

ТЕМА 1. Наука, технический прогресс и культуры цивилизаций Нового времени: общая характеристика и особенности 4

§ 1. Культура и культурная жизнь европейской и североамериканской цивилизаций в Новое время: общие тенденции в развитии и региональные особенности *(В.А. Космач)* 4

§ 2. Становление и развитие индустриальной цивилизации и технический прогресс *(А.Г. Лисов)* 7

2.1. Предпосылки развития техники и производства 7

2.2. Переход от цеховой к мануфактурной организации производства 7

2.3. Промышленные революции 8

2.4. Становление индустриального общества 9

2.5. Техника в середине и во второй половине XIX в. 11

2.6. Возникновение технических искусств 12

§ 3. Классическая наука. Формирование и развитие. Научная и философская картины мира *(Т.В. Котович)* 13

§ 4. Коренные преобразования западноевропейского общества XVII–XVIII вв. и их воздействие на культуру *(В.И. Каравкин)* 21

ТЕМА 2. Культура и культурная жизнь народов и государств Западной Европы и США в XVII – начале XX в. 23

§ 1. Идеи Просвещения в культуре Европы *(В.И. Каравкин)* 23

§ 2. Общая характеристика западноевропейской художественной культуры XVII–XVIII вв. *(В.И. Каравкин)* 27

§ 3. Стили в художественной культуре Европы XVII–XVIII вв. *(Л.В. Вакар)* 34

3.1. Параллельный характер развития стилей Нового времени 34

3.2. Караваджизм 34

3.3. Академизм 36

3.4. Барокко 37

3.5. Классицизм 39

3.6. Реализм 42

3.7. Рококо 44

3.8. Шинуазри 45

§ 4. Романтизм в художественной культуре Европы *(Л.В. Вакар)* 47

4.1. Социальные и мировоззренческие факторы возникновения романтизма 47

4.2. Предромантизм 48

4.3. Романтизм 50

4.4. Бидермейер 53

§ 5. Реализм в художественной культуре Западной Европы 30–50-х гг. XIX в. *(М.В. Карман)* 54

5.1. Утверждение критического реализма в художественной культуре Западной Европы 54

5.2. Реализм в литературе Западной Европы 56

5.3. Реализм в изобразительном искусстве Западной Европы 57

5.4. Реализм в музыкальном искусстве Западной Европы 57

§ 6. Импрессионизм, постимпрессионизм и модерн в западноевропейском искусстве XIX – начале XX в. *(Т.В. Котович)* 58

§ 7. Культура США в XVI – начале XX в. *(В.М. Шорец, Л.Ф. Шорец)* 63

§ 8. Культура и культурная жизнь стран и народов Северной Европы в Новое время (XVII – начало XX в.) *(Г.М. Братенков)* 69

§ 9. Европейское театральное искусство эпохи Нового времени *(Т.В. Котович)* 75

ТЕМА 3. Культура и культурная жизнь народов и государств мира вне пределов западноевропейской, североамериканской и российской цивилизаций в XVII – начале XX в. 99

§ 1. Культура и культурная жизнь стран и народов арабо-мусульманской цивилизации *(В.А. Космач)* 99

§ 2. Культура Китая периода династии Цин *(Е.В. Гапионок)* 103

§ 3. Культура Индии в XVI – начале XX вв. *(В.М. Шорец, Л.Ф. Шорец)* 105

§ 4. Культура Японии периода Токугава *(Е.В. Лавриненко, А.П. Косов)* 111

§ 5. Культура и культурная жизнь южных и западных славян *(В.А. Космач)* 116

5.1. Культура Польши XVII–XVIII вв. 116

5.2. Наука в Чехии в период Просвещения. Чешская культура побегорского периода 117

5.3. Словацкое Просвещение. Матей Бел 119

5.4. Культура Болгарии второй половины XIX в. 120

Репозиторий ВГУ

5.5. Культура Сербии, Воеводины, Черногории, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины XIX – начала XX в. 120
5.6. Польская литература и художественная культура XIX в. 125
5.7. Чешская культура первой половины XIX в. 126
5.8. Чешская культура второй половины XIX – начала XX в. 128
5.9. Культура Словакии в XIX в. 130
§ 6. Культура и культурная жизнь стран народов Центральной и Латинской Америки *(О.И. Пушкина)* 132
§ 7. Народы и государства африканской цивилизации и их культуры *(В.А. Космач)* 141

ТЕМА 4. Культура и культурная жизнь России в XVIII – начале XX в. 143
§ 1. Реформы Петра I в области науки и культуры *(В.А. Космач)* 143
§ 2. XVIII век в российской науке и культуре *(С.А. Моторов, Л.А. Моторова)* 144
2.1. Общественно-политическая мысль, публицистика и литература 144
2.2. Просвещение и наука 149
2.3. Театр, архитектура, живопись, прикладное искусство 156
2.4. Быт и нравы великороссов (В.А. Космач) 164
§ 3. Культура и культурная жизнь России в первой половине XIX в. Европа и Россия с точки зрения славянофилов. Теоретическое оформление оппозиции «культура–цивилизация» *(В.А. Космач, М.В. Карман)* 165
§ 4. Российская наука и культура во второй половине XIX – начале XX в. Начало «серебряного века» *(В.А. Космач)* 168
§ 5. Декадентские и модернистские течения в культурной жизни России. Духовные искания российской интеллигенции *(В.А. Космач)* 170

ТЕМА 5. Культура и культурная жизнь Беларуси в XVII – начале XX в. 177
§ 1. Образование и наука. Реформы в области просвещения *(В.А. Космач)* 177
§ 2. Художественная культура Беларуси в XVII–XVIII вв. *(А.В. Русецкий)* 182
§ 3. Художественная культура Беларуси в XIX в. *(А.В. Русецкий)* 196
§ 4. Образование Виленской художественной школы *(Л.В. Вакар)* 206
4.1. Виленская школа как феномен региональной художественной традиции 206
4.2. Образование Виленской художественной школы 206
4.3. Творчество Ф. Смуглевича 207
4.4. Кафедра скульптуры и творчество К. Ельского 209
4.5. Творчество Я. Рустэма. Сентиментализм 209
4.6. Творчество И. Пешки 210
4.7. Творчество И. Олешкевича. Поздний классицизм 211
4.8. Джозеф Саундерс и кафедра графики. Становление скусствоведения в Виленском университете 212
§ 5. Романтизм в Виленской художественной школе *(Л.В. Вакар)* 213
5.1. Эстетика романтизма и особенности его развития в Виленской художественной школе 213
5.2. Портрет как ведущий жанр живописи романтизма. Творчество В. Ваньковича 213
5.3. Историческая картина романтиков. Творчество Я. Дамеля, В. Смоковского и др. 216
5.4. Пейзаж романтиков. Творчество В. Дмаховского, Н. Орда 217
5.5. Бытовой жанр второй трети XIX века. Бидермайер. Творчество К. Русецкого 218
5.6. Творчество И. Хруцкого 220

Структурно-логические схемы *(Н.В. Величко)* 222

Репозиторий ВГУ

Репозиторий ВГУ