

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования  
«ТОМСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

**Е.М. Филиппова**

**ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
И ИСКУССТВА**

Часть I

*Учебно-методическое пособие*

Издательство  
Томского политехнического университета  
2007

УДК 809+7.03(075.8)  
ББК 83.3(0)+ 85я73  
Ф534

**Филиппова Е.М.**

Ф534 История мировой литературы и искусства. Часть 1: учебно-методическое пособие / Е.М. Филиппова. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2007. – 87 с.

ISBN 5-98298-212-1

Учебно-методическое пособие содержит программу курса, материалы к практическим занятиям, задания для самостоятельной работы студентов. Пособие предусматривает изучение узловых проблем развития искусства и литературы в контексте общественно-духовной ситуации каждой эпохи.

Система практических занятий и самостоятельной работы, предложенная в данном пособии, ориентирует студентов на углубленное изучение общих закономерностей развития искусства и литературы, а также формирует навыки самостоятельного анализа отдельных явлений литературного процесса.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов гуманитарного факультета, обучающихся по специальности «Связи с общественностью».

**УДК 809+7.03(075.8)**  
**ББК 83.3(0)+ 85я73**

Рекомендовано к печати Редакционно-издательским советом  
Томского политехнического университета

*Рецензенты*

Кандидат филологических наук, доцент ТГПУ

*Н.А. Камарова*

Кандидат филологических наук, доцент ТГУ

*А.В. Петров*

ISBN 5-98298-214-8

© Е.М. Филиппова, 2007

© Томский политехнический университет, 2007

© Оформление. Издательство Томского  
политехнического университета, 2007

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебно-методическое пособие «История мировой литературы и искусства» предназначено для студентов гуманитарного факультета, обучающихся по специальности «Связи с общественностью». Пособие включает программу курса, материалы к практическим занятиям, задания для самостоятельной работы студентов. Необходимость такого учебно-методического комплекса вызвана сложностью и объемом дисциплины «История мировой литературы и искусства», включающей не только литературный материал, но и сведения из разных областей эстетики, искусствоведения, философии, истории.

Основная задача курса и, соответственно, пособия заключается в систематизации и расширении знаний студентов в области истории развития искусства и литературы. Материалом для изучения становится история искусства и литературы, охватывающая временной промежуток от первобытного общества до XIX в. включительно. Общими целями дисциплины являются определение специфики художественного способа освоения действительности и принципов эстетического миромоделирования. В соответствии с этим строится программа курса, включающая вопросы истории и теории искусства, сведения из истории литературы. Литературный материал является основным в структуре курса, содержание которого определяется задачей формирования у студентов представления о поступательном и стадийном развитии мировой литературы. Русская литература и культура рассматриваются как важная составляющая общемировых художественных процессов. Историко-литературный материал представлен в тесной взаимосвязи с развитием искусства в целом.

Пособие предусматривает изучение узловых проблем развития искусства и литературы в контексте общественно-духовной ситуации каждой эпохи. В основе концепции данного курса лежит стремление соединить культурологический и историко-литературный подходы, отразить сложную взаимосвязь социально-исторических законов и имманентных законов искусства, основываясь на конкретном факте. Литература включается в общую социокультурную парадигму, поскольку ход ее развития определяют факторы внелитературные – философские, социологические, психологические и другие. Основная направленность курса европоцентрическая, однако студентам предлагается в режиме самостоятельной работы знакомство с некоторыми аспектами истории и эстетики восточной литературы и искусства.

Структура пособия отвечает прежде всего потребности обеспечить самостоятельную работу студента, поэтому основная часть представлена материалами к практическим занятиям. Тематика практических занятий определена в соответствии с общими задачами курса –

формирование представлений о художественном процессе в целом. Каждому практическому занятию предшествует материал, который студент может использовать в процессе подготовки, дополняя его собственными изысканиями по теме. В помощь самостоятельной работе студента предлагается список литературы.

Система практических занятий и самостоятельной работы, предложенная в данном пособии, ориентирует студентов на углубленное изучение общих закономерностей развития искусства и литературы, а также формирует навыки самостоятельного анализа отдельных явлений литературного процесса. Студенты, как правило, встречают затруднения при интерпретации литературного процесса как явления исторического во всей сложности его взаимодействия с общими закономерностями развития культуры, философии, этики, эстетики, истории. В связи с этим предлагается структура практических занятий, учитывающая необходимость системного подхода к явлениям культуры и литературы определенного периода.

Временной период, включенный в данный курс, охватывает практически девятнадцать столетий. Столь огромный материал диктует необходимость членения его на крупные блоки, соответствующие наиболее значимым периодам в развитии человеческой культуры и мысли: античность, возрождение, просвещение, романтизм, реализм. Литература любой эпохи тесно связана с философией, эстетикой, этикой, историей, политикой своего времени, т. е. всем тем, что составляет духовную атмосферу времени. Следовательно, изучение литературы предусматривает широкую интеграцию и осмысление ее многоаспектных связей в контексте всей культуры. При этом необходимо учитывать специфику литературы как вида искусства и включать элементы текстуального анализа произведений. Практика показывает, что студенты, как правило, легко определяют тематику и проблематику, основной круг произведения, но испытывают определенные сложности при соотнесении сюжетно-композиционной организации и идейного замысла писателя, не всегда улавливают сложную взаимосвязь объективного изображения и субъективного выражения. В связи с этим возникает необходимость выборочного анализа наиболее значимых, «знаковых» текстов определенного литературного периода.

Предлагаемые практические занятия могут быть использованы вариативно, в зависимости от уровня компетенции преподавателя и степени подготовленности студентов, а также как основа для собственных подходов и решений преподавателя.

При подготовке материалов к практическим занятиям были использованы следующие пособия и справочники: Антология литературно-эстетической мысли; История искусств; Художники. Биографиче-

ский словарь; Зарубежные писатели. Биографический словарь; Мифы народов мира. Энциклопедия.

В качестве тем для семинарско-практических занятий предлагаются следующие:

1. Эстетические основы искусства.
2. Мифы и литература Древней Греции.
3. Искусство и литература эпохи Возрождения.
4. Эпоха Просвещения.
5. Романтизм как литературное направление.
6. Реализм в литературе и искусстве.

### **Содержание дисциплины**

#### **«История мировой литературы и искусства»**

Искусство как явление культуры. Виды искусства. Понятие культуры и искусства. Функции искусства. Специфика художественного образа. Классификация искусств. Виды искусства, их специфика. Понятие жанра в литературе.

Первобытное искусство. Специфика мировоззрения древнего человека. Скульптура, наскальные росписи, фольклор. Религиозный характер искусства.

Искусство и литература Древней Греции. Общая характеристика эпохи. Периодизация истории Древней Греции. Особенности мифологии, ее значение. Сложение жанровой системы эпоса, лирики и драмы. Система персонажей, роль богов в картине мира древнего грека. Динамика картины мира. Специфика изобразительного искусства. Основные тенденции развития скульптуры. Архитектура: развитие ордерной системы. Афинский акрополь.

Искусство и литература Древнего Рима. Периодизация. Роль греческой культуры в развитии искусства Древнего Рима. Отличие мировоззрения древних римлян от эллинов. Специфика мифологии.

Западноевропейское Средневековье. Историко-географические рамки. Влияние на христианскую архитектуру традиций искусства варварских племен и античности. Сложение первого общеевропейского стиля. Черты романского (норманнского) стиля. Части романского храма. Судьба и специфика средневековых замков. В ситуации отсутствия городов центры культурной жизни: храм, монастырь, замок. Церковь – громада – идея Воинствующей Церкви. Готика как переходный стиль от религиозного искусства к светскому. Архитектура готики. Генезис скульптуры в эпоху средневековья. Виды живописи и графики. Книжная миниатюра.

Литература средневековья: героический эпос, рыцарская литература (лирические и эпические жанры), городская литература (жанровая

система). «Божественная комедия» Данте как произведение переходного периода.

Искусство западноевропейского Возрождения. Южное и северное Возрождение. Проблема периодизации. Исторические причины слома средневекового мировоззрения. Гуманизм. Южное Возрождение в живописи, архитектуре, скульптуре. Раннее Возрождение: Джотто, Мазаччо, Боттичелли. Титаны возрождения: Рафаэль, да Винчи. Реализация и разрушение ренессансного мировоззрения в творчестве Микеланджело. Венецианское Возрождение. Специфика Северного Возрождения.

Литература Возрождения: творчество Боккаччо, Петрарки, Шекспира, Сервантеса, Роттердамского, Рабле.

Кризис Ренессанса в конце XVI в. Черты маньеризма. Сложение нового стиля – барокко. Литература барокко. Темы, проблематика литературы барокко. Кальдерон де ла Барка «Жизнь есть сон».

Изобразительное искусство в Европе XVI–XVIII вв. (барокко, рококо, классицизм). Живопись Нидерландов. Барокко – антитеза Ренессанса. Основные черты стиля в живописи, скульптуре и архитектуре.

Франция. Основные черты эпохи абсолютизма. Классицизм как стиль, выражающий идею монаршего величия. Связь с Ренессансом. Архитектура Версаля. Жанровая система в искусстве.

Классицизм XVIII в. Ж.Л. Давид. Рококо – интерьерный стиль. Основные черты, связь с барокко. Творчество Ватто.

Классицизм и сентиментализм в литературе XVII–XVIII вв. «Поэтическое искусство» Н. Буало как манифест классицизма. Понятие долга. Драматургия. Творчество Мольера, Корнеля. Классицизм в России.

Динамика развития литературы в эпоху Просвещения: от классицизма к реализму и сентиментализму. Жанровые особенности. Творчество Вольтера, Руссо, Дидро, Свифта, Дефо.

Романтизм в живописи и литературе. Историко-культурологический контекст формирования романтизма. Картина мира романтиков. Национальные особенности романтизма: Франция, Германия, Англия, Россия. Романтизм в литературе: типы героев, сюжеты, поэтика. Романтизм в живописи: предтеча импрессионизма, творческие поиски форм, адекватных новому содержанию. Творчество Э. Делакруа.

Реализм как художественный метод в литературе XIX в. Предпосылки формирования реализма, основные черты творческого метода. Творчество Бальзака. Идея «Человеческой комедии». Генезис реализма в XIX в.: Стендаль, Мопассан, Флобер. Неоднозначность трактовки творческого метода Г. Флобера. Предпосылки к формированию нереалистической эстетики.

Особенности формирования реализма в России. Специфика «русского романа». Творчество А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова,

Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского,  
А.П. Чехова.

## Раздел 1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА

В данном курсе определяющим понятием является понятие «культура». По происхождению слово восходит к латинскому *cultura* – «возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание». Понятие «культура» имеет множество определений. В 1871 г. Эдвард Тэйлор, культуролог, исследователь истории первобытного общества, дал следующее определение: «Культура или цивилизация – это то сложное целое, которое включает в себя знания, верования, искусства, мораль, законы, обычаи и любые другие способности и привычки, приобретенные человеком как членом общества». Таким образом, Тэйлор считает, что культура – это система, состоящая из элементов, взаимодействующих друг с другом, но система принципиально открытая, незавершенная, меняющаяся. Культура имеет общественный, социальный характер, она противопоставлена естественно существующей природе как созданное, сотворенное человеком. Культура носит знаковый характер. Способность создавать или преобразовать окружающий мир в знаковой форме характеризует возможность человека воздействовать на мир, придавать его деятельности определенный смысл и воспринимать значения, которые передал миру кто-то другой. Таким образом, любая сфера деятельности человека, отражает знаковые сущности, направлена на организацию и постижение мира и будет являться частью системы культуры (отдельного человека, нации, региона, социального сообщества и т. д.).

Искусство – это вид *творческой деятельности*, через который мир познается и раскрывается в *художественных образах*. Искусство питается действительностью, основывается на ней, но отличается от нее и воспринимает мир через оценки *прекрасно* или *безобразно*. Предметом искусства является человек, его отношения с окружающим миром и другими индивидами, а также земная реальность или реальность сознания.

*Формой бытия искусства является художественное произведение*, которое имеет видовую и жанровую определенность. Художественное произведение и осуществляется в качестве материального предмета (знака), который передает людям определенную художественную концепцию, обладающую эстетической ценностью.

Искусство полифункционально, т. е. оно выполняет в обществе множество разнообразных функций. Основная функция искусства, отличающая данный вид деятельности ото всех остальных, – *эстетическая*. Т. е. искусство воспроизводит мир в категориях и оценках прекрасного и безобразного. Когда человек смотрит на картину, скульптуру, фотографию, то первая его мысль – красиво или некрасиво (именно так любой человек оценивает даже собственную фотографию). Таким

образом, искусство отличается от этики, опирающейся на оценки добро – зло, категориально. *Эстетическая функция* – это специфическая способность искусства формировать эстетические вкусы и потребности человека, пробуждать в личности желание и умение творить по законам красоты.

Кроме эстетической функции искусство выполняет в обществе ряд других, не менее важных, задач.

*Коммуникативная функция* выражается в способности любого произведения искусства содержать в себе информацию и передавать ее через различные каналы (зрение, слух).

*Общественно-преобразующая функция* искусства проявляется в том, что оно, оказывая идейно-эстетическое воздействие на людей, включает их в направленную и целостно ориентированную деятельность по преобразованию общества.

*Утешительно-компенсаторная функция* заключается в восстановлении духа гармонии, утраченного человеком в реальной действительности. Своей гармонией искусство влияет на внутреннюю гармонию личности, способствует сохранению и восстановлению ее психического равновесия.

*Художественно-концептуальная функция* выражается в свойстве искусства анализировать состояние окружающего мира.

*Функция предвосхищения* характеризует способность искусства предвосхищать будущее. На этой способности основаны фантастические, утопические и социально прогнозирующие произведения искусства.

*Воспитательная функция* искусства отражает роль искусства в формировании целостной человеческой личности, чувств и мыслей людей.

*Суггестивная функция* проявляется в воздействии искусства на подсознание людей, на человеческую психику. В напряженные периоды истории она играет ведущую роль в общей системе функций искусства.

*Гедонистическая функция* показывает особый, духовный характер искусства, призванного доставлять людям удовольствие. Она опирается на идею самоценного значения личности и осуществляет ее, доставляя человеку бескорыстную радость эстетического наслаждения.

*Познавательная-эвристическая функция* отражает познавательную роль искусства и выражается в его способности к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке.

Остановившись более подробно на познавательной-эвристическом свойстве искусства, необходимо отметить, что специфика искусства как формы художественного познания заключается в том, что оно является образным и наглядным. Таким образом, художественный образ выпол-

няет в искусстве те же функции, что и понятие в науке: с его помощью происходит процесс художественного обобщения, выделения существенных признаков познаваемых предметов. Постигание и выражение знания в искусстве происходит через образное мышление и посредством образов. Искусство способно отражать мир только через образы – зрительные, слуховые (воспроизводимые через фантазию и воображение создающего и воспринимающего произведения искусства). Не менее важным моментом художественного познания является то, что для него характерны специфические способы воспроизведения окружающей действительности, а также средства, при помощи которых происходит создание художественных образов. Огромную роль в процессе познания мира с помощью искусства играет воображение и фантазия познающего субъекта. Художественный вымысел, допускаемый в искусстве, является совершенно недопустимым, например, в процессе научного познания. Кроме того, произведение искусства характеризуется неразрывным единством формы и содержания: содержание в нем обуславливает форму, а форма несет определенное содержание. Изменение формы и содержания зависят от мировоззрения художника определенной эпохи. Смена мировоззрения обуславливается, в том числе, и объективными историческими факторами (уровнем развития науки, доминированием религии, модой). В результате этого возникает понятие исторического стиля в искусстве. *Стиль* – это единство образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов при единстве содержания. В развитии европейского искусства выделяют следующие стили: античный, романский стили, готика, Возрождение, маньеризм, барокко, рококо, классицизм, ампир, эклектика, модерн.

Подводя итоги, можно сказать: искусство – это особый феномен культуры, включенный в целостную систему форм общественного сознания, куда наряду с ним входят философия, политика, право, наука, мораль, религия. Все они реализуют свои функции в едином культурном контексте, возникающем благодаря их взаимосвязанности.

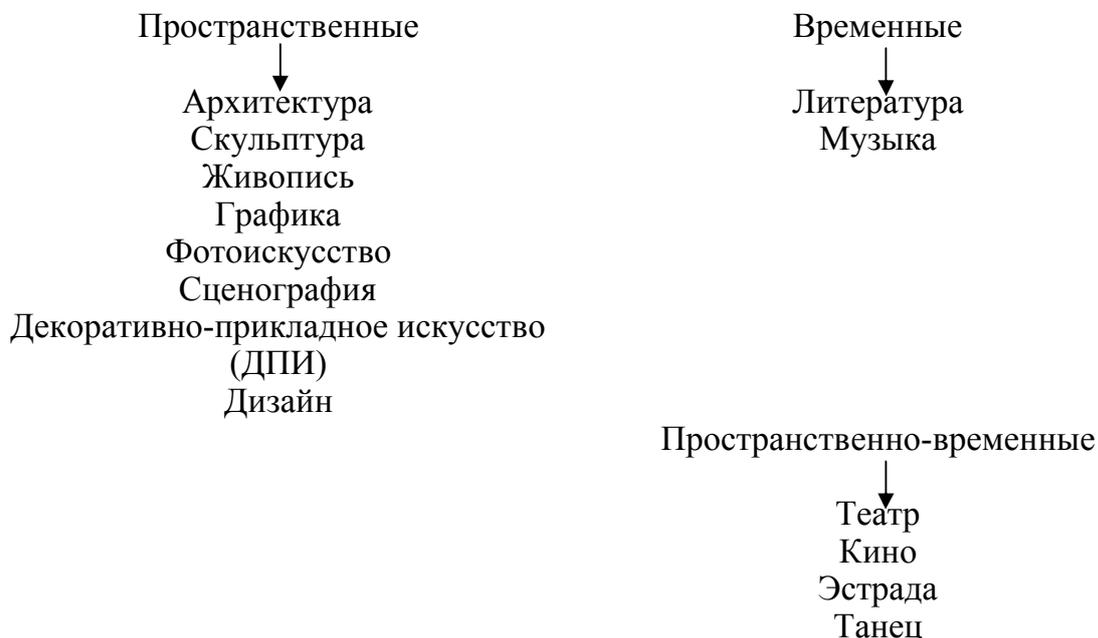
Искусство подразделяют на ряд видов, каждый из которых обладает специфическим языком, своей знаковой системой.

*Пространственные искусства* – это виды искусства, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением.

Пластические искусства условно делят на изобразительные искусства (живопись, скульптура, фотоискусство и графика), воспроизводящие реальный мир различными средствами, и неизобразительные искусства (архитектура, ДПИ, дизайн), служащие созданию материально-предметной среды жизни человека.

## Классификация искусств

По существованию во времени и пространстве искусства делятся на следующие типы:



Пространственные искусства, в отличие от других видов искусства (временных и пространственно-временных), способны изобразить только миг действительности. Для того чтобы изобразить развитие события, им нужен ряд произведений. Глядя на картину, мы можем только догадываться о том, что было до и после изображенного, поэтому художник и скульптор, фотограф и график должны тщательно выбирать момент, миг, изобразив который они могли бы выразить свои мысли и чувства.

*Временные искусства* существуют во времени, а не в пространстве, они материально связаны с различными вещами: книгами, кассетами, музыкальными инструментами. Временные искусства воспринимаются с помощью зрения или слуха и всегда имеют сюжет, развитие действия, эмоций и т. д.

*Пространственно-временные искусства* более универсальные по полноте восприятия. Они соединяют качества пространственных и временных искусств, существуя в пространстве и развиваясь во времени.

*Сценография, или театральное декорационное искусство* (художественное оформление спектакля) – это искусство создания зрительного образа театрального спектакля посредством декораций, костюмов, освещения, постановочной техники. Сценография дает представление о том, когда, в какую эпоху происходит действие на сцене, характеризует персонажей (плохой, отрицательный персонаж, например, узнается по темной, мрачной одежде; злобному гриму и т. д.).

Особенность сценографического образа в том, что, принадлежа к пространственным искусствам, он существует не только в пространстве, но и во времени (образ оживает под действием спектакля и служит его фоном).

Выразительные средства сценографии: сценография использует средства практически всех пластических искусств (и архитектуры, и скульптуры, и живописи, и ДПИ).

*Фотоискусство* – искусство делать фотографии. Особенность – умение работать с аппаратурой. Знание законов падения, распределения и отражения (рефлексии) световых лучей, умение подобрать модель для работы, выбор ракурса – это проблемы, которые стоят и перед художником, пишущим с натуры. Фотография – это искусство создания химико-техническими средствами зрительного образа документального значения, художественно выразительного, с достоверностью запечатленного в застывшем изображении существенного момента действительности.

*Дизайн* (от англ. design – проектировать, чертить) – художественное конструирование предметов, организация пространства жизни человека (оформление комнат, различных помещений, где живет, работает и отдыхает человек). Формула дизайна: *Красиво + удобно + полезно = дизайн*.

*Декоративное искусство* (от лат. decoro – украшаю) – вид пластического искусства, создающий предметы для интерьера – внутреннего вида помещений (витражи, мозаики, росписи – украшение окон и стен и т. д.). Декоративное искусство тесно связано с дизайном, является его составляющей и вместе с архитектурой формирует окружающую человека жизненную среду.

Особым видом декоративного искусства является *Декоративно-прикладное искусство (ДПИ)*. Это создание руками человека художественных изделий, имеющих практическое значение в быту (жизни) и отличающихся декоративной (приукрашенной) образностью (например, красивая посуда, мебель, ткани, одежда, украшения и т. д.). Формула ДПИ: *Полезность + красота = ДПИ*.

*Музыка* – вид искусства, отражающий действительность в звуковых художественных образах. Музыку, предназначенную для пения, называют вокальной. Если же произведение исполняется только на инструментах, то такую музыку называют инструментальной.

*Театр* – вид искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой.

*Цирк* – искусство акробатики, эквилибристики, гимнастики, пантомимы, жонглирования, фокусов, клоунады, музыкальной эксцентрики, конной езды, дрессировки животных и т. п.

*Балет* – вид искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах.

*Кино* – вид искусства, произведения которого создаются с помощью киносъемки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий.

*Эстрада* – вид искусства, включающий в себя малые формы драматургии, музыки и хореографии, основные произведения которого представляют собой отдельные законченные номера.

*Живопись* – это вид изобразительного искусства, главным средством выражения в котором является цвет.

Основные изобразительные и выразительные средства живописи:

- 1) цвет;
- 2) колорит – соотношение цветов;
- 3) композиция – общее построение изображения;
- 4) перспектива и пропорции организуют рисунок – построение предметов;
- 5) материал – то, чем исполняют живописное произведение;
- 6) ритм – чередование силуэтов, объемов, цветов.

*Качества и свойства цвета.*

1. Цвета бывают теплые (красный, желтый, оранжевый) и холодные (синий, голубой, темно-зеленый); хроматические – все цвета, кроме черного, белого и серых, и ахроматические – черный, белый, серые. Среди хроматических цветов выделяются три основных – красный, желтый, синий. Смешивая их, можно получить другие хроматические цвета. Цвета, получаемые смешением основных, называются составными. Цвета, противоположенные в спектре, называются дополнительными (например, красный – зеленый, фиолетовый – желтый). Сочетание дополнительных цветов дает ощущение яркости, контраста.

2. Цвета бывают различной насыщенности и светосилы.

3. От основного тона можно получить различные оттенки.

4. Различные цвета обладают разной глубиной (теплые цвета кажутся ближе своего расположения).

5. Цвет имеет прямое воздействие на чувства и эмоции человека.

*Графика* – вид изобразительного искусства, в котором основным выразительным средством служит однотонный (одноцветный) рисунок.

Основные изобразительные средства графики: линия, штрих, пятно, светотень. В графике, в отличие от живописи, цвет не играет главной роли. В графике важнее рисунок – форма.

По назначению графика делится на следующие виды:

- 1) станковая графика – самостоятельные рисунки, не связанные с книгой, литературным текстом. Пример: портрет, пейзаж, набросок к картине. Виды: эстамп, гравюра, литография, шелкография, лубок – народная графика (на бересте и т. д.);

- 2) книжная, журнально-газетная графика – графика, тесно связанная с литературным, газетным текстом. Виды: карикатура – комическое изображение кого-либо с преувеличением недостатков;
- 3) прикладная графика – художественное проектирование почтовых, денежных знаков, эмблем, товарных упаковок. Одним из видов прикладной графики является плакат. Главная цель плакатного изображения – создать яркие, броские образы, способные привлечь всеобщее внимание.

Материалы в рисунке: карандаш, уголь, тушь, мел, пастель (цветные мелки), гуашь и т. д.

Графика бывает углубленная, выпуклая, плоская.

Если произведение графики существует в одном экземпляре, то графика называется уникальной, если в нескольких (многих) экземплярах – печатной.

*Скульптура* – вид изобразительного искусства, произведения которого имеют материальный объем и трехмерную (длина, ширина, высота) форму, расположенную в пространстве.

Материалы: каменные породы, металлы, дерево, глина, воск, гипс, стекло и т. д.

Есть два пути создания произведения скульптуры. В зависимости от материала, который использует мастер, и метода работы выделяется скульптура и пластика. Скульптура – метод работы, при котором с материала убирается лишний объем, форма как бы высвобождается из материала (камня, дерева). Пластика (лепка) – метод работы, при котором наращивается нужный объем. Это возможно при работе с глиной, воском и т. д.

Основной объект изображения в скульптуре – человек. Главный жанр – жанр портрета. Довольно часто в скульптуре изображаются животные – анималистический жанр. Очень редко используется изображение природы (пейзаж) и вещей (натюрморт).

Есть два вида скульптуры: круглая – свободно размещенная в пространстве и рельеф – объемное изображение располагается на плоскости.

Круглая скульптура. Виды: одна фигура, группа фигур, голова, бюст.

Рельеф. Виды: барельеф – выпуклый рельеф, в котором изображение возвышается над плоскостью не больше, чем на половину; горельеф – выпуклый рельеф, который возвышается над плоскостью больше, чем на половину; контррельеф – углубленный рельеф.

По назначению скульптура делится на следующие виды:

- 1) станковая скульптура – вид скульптуры, включающий разные виды композиций (голова, бюст, статуя), не прикрепленных к определенному месту (может быть перенесено);
- 2) монументальная скульптура – вид скульптуры, имеющий культовое (памятное) значение. Произведение этого вида (памятник, мемориал) должно входить в архитектурный ансамбль. Как правило, изображаются исторические события, исторические личности;
- 3) монументально-декоративная скульптура – вид скульптуры, тесно связанный с архитектурой, служит для оформления внутреннего и внешнего пространства архитектурного произведения.

*Архитектура* – вид пространственных искусств, конечной целью творческого процесса здесь является создание художественно организованного пространства для человеческой жизнедеятельности.

Формула архитектуры: *польза + прочность + красота = архитектура*.

По функции (по назначению) архитектура бывает религиозная (культовая) – храм, монастырь; общественная – баня, магазин; бытовая – дома; зрелищная – театры, музеи, цирки; светская (развлечения) – рестораны, бары, дискотеки.

Выразительные средства архитектуры:

- 1) конструкция – как построено архитектурное сооружение (колонна, арка);
- 2) материал – из чего сделано произведение архитектуры (дерево, камень, стекло и т. д.);
- 3) ландшафт – природа, вид, окружающий архитектуру (парк, пустыня);
- 4) интерьер – внутренне оформление здания;
- 5) декор – внешнее украшение здания;
- 6) ритмика – чередование различных элементов формы, материалов;
- 7) пропорции – соотношение частей между собой и со всей архитектурной постройкой.

Единицы архитектуры:

- 1) архитектурная постройка;
- 2) ансамбль – пространственная композиция, которая может включать в себя здания, мосты, площади, парки, сады и т. д.;
- 3) город – состоит из многих ансамблей, строится с учетом природных условий, национальных особенностей, технических возможностей.

*Литература* – это временное искусство, отражающее действительность в развивающихся, не константных образах. В связи с этим

значимым для анализа литературного произведения являются такие понятия, как фабула и сюжет. Фабула связана с хронологическим развитием описанных в произведении литературы событий. Сюжет представляет авторскую волю, расположение событий в причинно-следственной взаимосвязи. Из сюжета проясняется авторский замысел, рождается идея художественного произведения.

Для литературного произведения особое значение имеет категория автора. Слово «автор» имеет в сфере искусствоведения несколько значений. Во-первых, это *реальное лицо* с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это *образ автора*, локализованный в художественном тексте, т. е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя. И, наконец, в-третьих, это *художник-творец*, присутствующий в его творении как целое, имманентный произведению. Автор в значении слова определенным образом подает и освещает реальность, осмысливает и оценивает ее, проявляя себя в качестве субъекта художественной деятельности.

*Роды и жанры литературы.* Для успешного освоения литературы необходимо иметь представление о роде и жанре как исторически продуктивных коммуникативных стратегиях. Выделяют три литературных рода: эпос, лирика и драма. Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы, каждый из которых обладает определенным комплексом устойчивых свойств.

*Эпос.* В эпическом роде литературы организующим началом произведения является *повествование* о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы, так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Свойства эпоса:

- 1) изобразительность, так как в эпосе с помощью слов может быть изображен любой объект любой степени сложности с высокой степенью детализации. Эта способность позволяет обращаться к детальным портретам, развернутым описаниям пейзажа или интерьера;
- 2) сюжетность эпоса, т. е. способность воспроизводить жизнь в динамике, развитии, давать множество сюжетных мотивировок;
- 3) хронотоп составляют особые пространственные и временные отношения внутри произведения;
- 4) эпос предполагает особую речевую организацию, в нем сочетаются все основные формы речи: косвенная, прямая, несобственно-прямая;

5) повествовательная манера – особенности повествования, связанные с позицией автора.

*Эпические жанры. Роман* – самая большая форма эпического жанра. Разновидности романов: исторический, приключенческий, детективный, семейно-бытовой, военный, интеллектуальный, женский, философский, роман воспитания. Для романа как жанра характерен интерес к психологии человека, истории формирования личности. Ее взаимодействию с окружающим миром и людьми. В романе могут развиваться несколько сюжетных линий. Он вмещает в себя разветвленную систему персонажей. Роман как жанр появился еще в античности. Самая ранняя разновидность романа – *авантюрный роман*. В средние века имеют популярность *рыцарские романы*. В Великобритании в XIII в. появляется *роман-воспитание* – роман о становлении молодого человека. В центре романа эпохи романтизма часто становление молодого художника и обретение им творческого дара. *Исторический роман* появляется в начале XIX в. *Роман-эпопея* повествует о целом народе в переломный момент его истории. *Психологический роман* имеет концентрическую организацию сюжета, в нем большую роль играет внутреннее действие. *Роман-притча* – произведение с иносказательным смыслом. Последняя разновидность романа – *роман-словарь*. Роман обладает двойкой содержательностью: во-первых, специфичной именно для него, во-вторых, пришедшей к нему из иных жанров. Жанровая сущность романа синтетична. Этот жанр способен с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе содержательные начала множества жанров.

*Повесть* – это средний эпический жанр. Отличить повесть от романа достаточно сложно. Принято считать, что роман от повести отличается масштабом постановки проблем. Иногда трудно отличить повесть от романа.

*Рассказ* – небольшое произведение, в котором обычно описывается одно событие. *Новела* – разновидность рассказа, которому свойственен неожиданный сюжет, неожиданная развязка. *Очерк* – эпический жанр, предполагающий документальность, включающий описание с натуры.

*Драма* – род литературы, принадлежащий одновременно театру и литературе. Драматическое произведение, являясь первоосновой спектакля, вместе с тем воспринимается и в чтении. Его специфику слагают сюжетность, т. е. воспроизведение хода событий; драматическая напряженность действия и его членение на сценические эпизоды; непрерывность цепи высказываний персонажей; отсутствие (или подчиненность) повествовательного начала. Драма как род литературы включает в себя множество жанров. Первые жанры драмы – *трагедия и комедия*. В результате их синтеза или трансформации появляются следующие жанры:

для средневековья характерны *мистерия, миракль, моралите*, распространены также *фарсы, водевили*. Сегодня распространена *трагикомедия (драма)*. Особые способы выражения авторской позиции в драме – афиша, ремарки, реплики героев «в сторону», сценические эффекты. Компоненты сюжета драмы располагаются в строго определенной последовательности: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

*Лирика*. Своеобразие лирики заключается в том, что в ней выдвигаются на первый план внутренний мир лирического героя, его переживания.

Особенности лирического жанра:

- 1) способность передавать явления и факты внутренней жизни человека;
- 2) лирический сюжет представляет собой переход от одного эмоционального состояния к другому либо процесс рассуждений;
- 3) фигура лирического героя – условно-воображаемое лицо, от имени которого передается лирическое переживание.

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания, но и бытия. Лирика обретает себя главным образом в малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости), в лирике, безусловно, преобладают небольшие по объему стихотворения. Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, не похожим на него лицам.

*Ода* (хвалебная песнь) возникла в античности. В эпоху *классицизма* ода достигла расцвета. *Элегия* – жалобная песня, лирическое стихотворение с интонациями грусти, печали.

К сатирическому лирическому жанру относят *эпиграмму*.

К традиционным жанрам малой лирической формы относятся *эпитафия, мадригал, послание, сонет* и др.

В тех случаях, когда лирическое начало сливается с эпическим, говорят о лиро-эпических жанрах. *Басня* – нравоописательный жанр, заключающий в себе краткое аллегорическое повествование и вытекающее из него поучение. *Баллада* – небольшое стихотворное сюжетное произведение, в котором само повествование пронизано лиризмом. В отличие от басни, где можно выделить лирическую и эпическую части, баллада представляет нерасторжимое слияние лирического и эпического начал. Лиро-эпическими являются произведения так называемой лирической прозы.

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Литература как форма художественного отражения действительности*

1. Искусство как особая форма постижения мира. Литература в ряду других искусств.
2. Основные категории эстетики и их отражение в словесном художественном произведении.
3. Форма и содержание литературного произведения. Жанры и роды литературы в историческом развитии.
4. Эволюция эстетического мышления: от мифов до нового времени.

#### *Литература*

1. Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Днепров В. Идеи времени и формы времени. М., 1980.
4. Основы литературоведения. Под ред. В.П. Мещерякова. М., 2003.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.

### *Вариант № 2. Искусство как феномен культуры*

1. Культура как «питательная» среда искусства.
2. Функции искусства. Эстетическая функция искусства.
3. Виды и формы искусства.
4. Словесная форма искусства. Специфика и функции.

#### *Литература*

1. Ермонская В.В. Основы понимания скульптуры. М., 1964.
2. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок. М., 1990.
3. Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. Т. 1–5. М., 1962–1981.
4. Объемно-пространственная композиция: Ученик для вузов. М., 2003.
5. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
6. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1998.
7. Художественные модели мироздания. В 2-х тт., М., 1999.

## Раздел 2. МИФЫ И ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Колыбелью европейской цивилизации по праву считается культура и литература Древней Греции. Древнейшими литературными памятниками античной Греции и первыми памятниками европейской литературы являются две эпические поэмы – «Илиада» и «Одиссея». Их автором называли слепого поэта Гомера, которого греки считали родоначальником всех поэтов, избранником богов и учеником Муз, богинь поэзии и искусства. Одной из главных ценностей античной культуры является древнегреческая мифология.

*Мифология античности.* Миф в переводе с греческого означает «слово». *Миф* – словесное отражение мироустройства, первая история мироздания, попытка определить место человека на земле, его отношение с миром и богами. Все это является предметом осмысления мифологии. В античности реализуется антропоморфный тип мифологии, где зрительно боги представляют телесный идеал земного человека.

Мифологическим материалом сказаний о богах и героях пронизаны все жанры греческого фольклора. Возникновение мифологических представлений относится к очень ранней ступени развития человеческого общества. Зависимость человека этого времени от непонятных для него природных и общественных сил, его бессилие перед ними находили свое выражение в фантастических, мифологических представлениях о природе и о способах воздействия на нее. Миф никогда не рассматривается как вымысел, и первобытные народы строго отличают выдумки, служащие лишь для развлечения от мифов, которые мыслятся как подлинная история. Социальная функция мифа – быть идеологическим оправданием и залогом сохранения существующего порядка в природе и в обществе. Одной из важнейших предпосылок мифообразования является приписывание свойств человеческой психики предметам окружающей среды. Все живое, а также движущееся и таким образом кажущееся живым – звери, растения, море, небесные светила и т. п., – мыслится как личные силы, совершающие те или иные действия по тем же мотивам, что и люди. Богато разработанная мифологическая система является одной из важнейших составных частей того наследия, которое греческая литература получила от предшествующих стадий культурного развития, и мифотворчество прошло много этапов, прежде чем отлилось в формы, известные нам из греческой мифологии. Греческие мифы повествуют о происхождении явлений природы и предметов материальной культуры, общественных установлений, религиозных обрядов, о происхождении мира (космогония) и о происхождении богов (теогония). В мифологических сказаниях греков нашли отражение представления о природе, раз-

личные формы обрядовой игры. Борьба доброй и злой силы, смерть и воскресение и т. д.

Мифология проходит ряд периодов. Первый – доолимпийский, относящийся к эпохе матриархата. Ведущими категориями этих мифов является хаос – неупорядоченное, целенаправленное движение и существование мира. Первые мифы говорят о выделении земли и неба из хаоса. Земля отождествляется с рождающим, женским началом.

Период ранней классики характеризуется появлением мифов о героях – полулюдях, полубогах. Проявляется тенденция к монотеизму, возвеличивается один бог – Зевс.

Мифы о подвигах богов и героев объединялись в целые циклы мифических преданий, которые греки считали своей реальной историей. По представлениям греков, всем миром управляют боги. «Тучегонитель» и «громовержец» Зевс – верховный бог, «отец богов и людей». Его брат – бог моря Посейдон. Другой брат – правитель подземного царства, властелин страны мертвых Аид. Зевс обитает вместе со своей супругой Герой и остальными богами на горной вершине Олимпа. Бог огня Гефест и бог войны Арес – дети Зевса и Геры. Дочерью Зевса, рожденной из головы отца, была Афина – богиня мудрости и ремесел. Зевс не был верным супругом и имел немало детей от других богинь. Среди них наибольшей славой пользовались боги-близнецы Аполлон и Артемида. Первый – бог сверкающего и палящего солнца, покровитель искусства, вторая – богиня луны и охоты. Из морской пены возле острова Кипр родилась, по преданию, Афродита (Киприда), богиня любви и красоты. Вестником олимпийских богов, покровителем пастухов, путников и торговцев был Гермес, сын Зевса и нимфы Майи (низшее божество природы). От союза Зевса и смертной женщины родился Дионис, бог растительности, виноградарства и виноделия.

Мифы, существуя изначально в форме устных сказаний, были позднее закреплены в произведениях греческих поэтов, важнейшими из них являются Гомер и Гесиод.

#### *Гомеровский эпос*

*Мифологическая основа.* Сюжеты «Илиады» и «Одиссеи» взяты из цикла мифов о Троянской войне. Согласно сказанию, на свадебный пир героя Пелея и морской богини Фетиды были приглашены все олимпийские боги, кроме богини раздора Эриды. Оскорбленная Эрида проникла незамеченной на свадьбу и бросила пирующим яблоко с надписью «Прекраснейшей». Из-за яблока вспыхнула ссора между Герой, Афиной и Афродитой. По приказанию Зевса Гермес отвел трех богинь на гору Иду, чтобы там их рассудил пастух Парис. Парис был сыном троянского царя Приама и его жены царицы Гекубы, но родители в свое

время оставили новорожденного на горе Иде, так как, согласно предсказанию богов, он должен был погубить троянское царство. Подкинутого ребенка нашли и воспитали пастухи. Каждая из богинь пыталась соблазнить юношу своими дарами, надеясь получить от него яблоко. Гера обещала Парису власть, Афина – непревзойденную мудрость и славу, а Афродита – любовь прекраснейшей в мире женщины. Парис отдал яблоко Афродите. Афродита открыла Парису тайну его рождения, привела в Трою, где его с радостью встретили родные, а затем помогла ему похитить из Эллады Елену, жену спартанского царя Менелая. Оскорбленный Менелай и его брат Агамемнон собрали войско, снарядили корабли и поплыли к Трое. Троянцы отказались добровольно выдать Елену и похищенные с нею сокровища. Началась война, которая длилась десять лет. В поэме названы имена греческих героев: юный Ахилл, сын Пелея и Фетиды, предводитель всего войска Агамемнон, мудрый старец Нестор, Диомед, Аякс, Одиссей. Троянское войско возглавлял старший сын Приама Гектор. Греки сумели овладеть Троей только на десятый год войны. По совету хитрого и мудрого Одиссея они сделали вид, что покидают Трою и возвращаются на родину. На морском берегу ими был оставлен большой деревянный конь, а к троянцам подослан перебежчик, который сказал, что этим подарком греки хотят умиловать богиню Афины. Напрасно напоминал троянцам их жрец Лаокоон о вероломстве греков (судьба Лаокоона, попытавшегося сопротивляться решению богов, т. е. судьбе, будет осмыслена в скульптуре (см. мраморная группа «Лаокоон» родосских скульпторов Агесандра, Атенодора и Полидора). Коня ввезли в город, для чего пришлось разобрать часть городской стены, так как статуя не входила в ворота. Ночью, когда все в городе уснуло, из чрева коня выскочили спрятанные в нем воины и подали сигнал остальным грекам, которые в сумерках вновь подошли к крепости. Троянцы были перебиты, их женщины и дети уведены в рабство, а Троя разрушена и сожжена. Но и грекам победа не принесла ожидаемой радости. Лишь немногие герои вернулись благополучно домой. Еще до окончания войны от стрелы Париса погиб Ахилл. В день возвращения в своем доме был убит женой Агамемнон. Менелай и Елена долго скитались вдали от родины, но самые длительные странствования и опасные приключения выпали на долю Одиссея.

О событиях десятого года войны, окончившихся смертью Гектора, рассказывает «Илиада». Возвращению Одиссея из-под Трои посвящена вторая поэма – «Одиссея».

«Илиада» представляет собой военно-героическую эпопею, в которой первое место занимает рассказ о событиях, закончившихся гибелью Трои и победой греков в десятилетней войне. «Крупный» истори-

ческий план первой поэмы сменяется во втором гомеровском произведении судьбой одного человека, героя троянской войны Одиссея.

«Одиссея» – поэма о возвращении домой. После взятия Трои Одиссей, «многоумный ... муж, преисполненный козней различных и мудрых советов», десять лет не может попасть к себе на родину, на остров Итаку. Так же, как рассказ о гневе Ахилла, повествование об Одиссее ведет сама Муза.

*Художественные особенности гомеровского эпоса.* Образы гомеровских героев статичны, характеры их освещены несколько односторонне и остаются неизменными от начала до конца действия поэмы, хотя каждый персонаж имеет свое лицо, отличное от других: в Одиссее подчеркивается изворотливость ума, в Агамемноне – надменность и властолюбие, в Парисе – изнеженность. Некоторое исключение составляет Ахилл, так как он показан и в отношениях с другом, и в битве с врагом, и в ссоре с Агамемноном, и в разговоре со старцем Приамом, и в других ситуациях. В поэмах нет психологизации героев. Обо всех внутренних импульсах этих людей мы узнаем из их поведения, из их слов; для изображения движений души поэт использует прием «вмешательство богов». Это обусловлено мировоззрением античного человека, его взглядами на природу божественного и человеческого. Человек не властен над своей судьбой и над своей душой: над каждым тяготеет немолчалимый рок, обусловленный отношением Богов к конкретному человеку. Отсутствие психологических характеристик героев объясняется отчасти задачами жанра: эпос, в основе которого лежит народное творчество, повествует обычно о событиях, о делах какого-то коллектива, а отдельной личностью интересуется мало. О песенно-народном происхождении поэм свидетельствуют также так называемые эпические повторы: отдельные стихи повторяются полностью или с небольшими отклонениями. С фольклором роднят гомеровский эпос гиперболы. Особого упоминания заслуживают гомеровские сравнения. Они развертывают перед слушателями целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения.

Еще одной значительной фигурой древнегреческой литературы является *Гесиод* (VIII–VII вв. до н.э.), который, пользуясь материалом нравоучительного фольклора – перечнями, генеалогиями, афоризмами, – дал картину происхождения мира и богов (в «Теогонии»), свод морально-хозяйственных и религиозных наставлений (в поэме «Труды и дни»). Родовая община шла к упадку. Это спровоцировало изменение в мировоззрении и в творчестве древнегреческих писателей. Мифология превращалась либо в мораль (*дидактический эпос*), либо в предмет со-

бирательства и каталогизации (*генеалогический эпос*). В противоположность Гомеру, который чрезвычайно редко поучает, произведения Гесиода носят дидактический, наставительный характер. В самом начале поэмы «Труды и дни» дается рассуждение поэта о двух Эридах, богинях зависти и раздора. Далее Гесиод приводит сказку о Пандоре и описание пяти веков, а также басню о соловье и ястребе. Большое внимание Гесиод уделяет вопросу нового понимания этических категорий справедливости, именуемой словом *дикэ*, и дерзости или заносчивости, т. е. *гибрису*, означающему дерзкое высокомерие людей, когда они, ослепленные богами, нарушают традиционные нормы и рамки поведения. *Стиль Гесиода* – противоположность роскоши, многословию и широте гомеровского стиля. Он поражает своей сухостью и краткостью.

«*Теогония*». После пролога, посвященного Музам, дан сухой и прозаический перечень сначала основных божеств, а потом браков богов со смертными женщинами. Война с титанами составляет композицию поэмы.

«*Труды и дни*». Поэма – образец дидактического эпоса, развивает несколько тем. Первая тема построена на проповеди правды, со вставкой эпизодов о Прометее и о пяти веках (золотой, серебряный, медный, век героев и железный, в котором живет он сам). Вера в божественную справедливость и в спасающую силу труда – центральная идея поэмы.

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Миф как форма общественного сознания*

1. Возникновение мифа. Формы и функции мифов.
2. Древнегреческая мифология как основа европейской цивилизации.
3. Особенности мифов героического цикла.
4. Отражение мифов в искусстве и литературе последующих веков.

#### *Литература*

1. Античная литература. Словарь-справочник. М., 1995.
2. Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство: Очерки. М., 1988.
3. Лосев А.Ф. Античная мифология. М., 1957.
4. Мириманов В.Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. М., 1997.
5. Ошеров С. Первая ступень // Парнас Антология античной лирики. М., 1980.
6. Радциг С. История древнегреческой литературы. М., 1977.
7. Сахарный Н. Гомеровский эпос. М., 1976.
8. Тронский И.И. История античной литературы. М., 1988.

### *Вариант № 2. Миф и его значение в литературе*

1. Миф как особая форма постижения мира. Формы и функции мифов.
2. Значение мифа в эпоху классицизма.
3. Романтизм и особенности восприятия мифологии писателями-романтиками.
4. Миф и мифологическое сознание в литературе XIX века

#### *Литература*

1. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
3. Мифологический словарь. М., Советская энциклопедия, 1990.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1980–1982.
5. Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983.
6. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

### Раздел 3. ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Общая характеристика.* Эпоха Возрождения характеризуется верой в силы разума. Человек признается центром земной жизни (в предыдущие периоды человек воспринимался лишь как создание божье и не выделялся из земной природы). Теперь человек – венец творения божьего. В философии гуманизма появляется идея вечного самосовершенствования. Такое восприятие человека было в эпоху античности у древних греков и римлян. Поэтому эпоха Ренессанса ставит целью возродить культуру античности. Начинают развиваться науки и техника. Искусство меняет свой характер с религиозного на светский. Появляется возможность изображать земную реальность. Как следствие этого начинают развиваться жанры живописи (раньше только религиозная живопись – иконы и фрески). Религиозные темы переосмысливаются с точки зрения реалистичного искусства. Перед скульпторами и художниками в их стремлении изображать реалистично встали такие проблемы, как незнание законов перспективы, незнание правил рисунка, пропорций человеческого тела, проблема фона, заднего плана, проблема колорита (в иконе и фреске цвет наделялся символическим значением и всегда использовался локальный тон), неумение передавать объем. Итак, художникам нужно было отказаться от условности и знаковых образов и перейти к изображению реальности. Эпоха Возрождения – это не только начало возрождения светского, реалистичного искусства, это и время оформления первых теоретических трудов о деятелях искусства. Примером тому может служить книга Д. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Имена исполнителей икон, фресок были не важны для современного общества, они не записывались для истории. Художник, творец иконы, был лишь воспроизводителем точной иконографической схемы, кроме того, он сам осознавал себя не творцом, а исполнителем воли божьей. Начиная с эпохи Возрождения, у художника появляется имя. Личность художника становится очень важна, ведь от его образования, социального статуса, мировоззрения зависит, как он будет видеть и изображать те или иные события. История искусства эпохи Возрождения наполнена именами великих художников, скульпторов.

*Искусство эпохи Возрождения*

*Архитектура*, как все искусство Возрождения в целом, ориентируется на античность. Основной конструктивной системой являются колонны. В архитектуре развивается два направления: храмовая и дворцовая архитектура. Архитектура Возрождения представлена в творчестве

Филиппо Брунеллески. Он создал Флорентийский собор, капеллу Пацци при церкви Санта Кроче.

Черты нового стиля:

- 1) конструктивная ясность, четкость, гармония форм (использование геометрических, симметрических форм, сферических куполов);
- 2) использование конструкции колонн;
- 3) гладкие стены;
- 4) четкость этажного членения.

*Скульптура* раннего Возрождения представлена в творчестве Донателло (1386–1466). Проблемы, стоящие перед скульптурой:

- 1) нахождение реалистической объемно-пластической формы, соответствующей живому человеку (проблема пропорций);
- 2) проблема композиции и перспективы (особенно в рельефе);
- 3) проработка реальных психологических черт героя (мимика, жесты).

Все эти проблемы решались через изучение античной скульптуры и через наблюдение, изучение реальных живых людей. Скульптура Донателло «Давид» – первая статуя, соответствующая идеалам Возрождения. Она передает индивидуальный образ, это реальный человек, полный высоких качеств личности. Он выражает спокойствие и человеческое достоинство. Кроме скульптуры на религиозные сюжеты появляется светская скульптура – портреты (например, портрет Николо Удзано). Донателло создает и первый конный монумент – кондольер Гаттамелате. Статуе свойственны свободная моделировка формы, передача индивидуальных черт этого военачальника.

*Живопись* Возрождения представлена в основном монументальными работами. Ее особенности мы можем проследить в творчестве нескольких художников.

*Итальянское Возрождение.* Джотто ди Бондоне (1267–1337) современные исследователи называют одним из первых художников Возрождения. Джотто много путешествовал по Италии, изучал образцы античной культуры и искусства. Первая его монументальная работа – цикл фресок о Святом Франциске. Джотто иллюстрирует всем известные сказания о Святом Франциске, но каждую легенду он пытается воплотить в реалистичных сюжетах и образах. Если религиозное искусство строилось на переводе реальных жизненных событий (Христа, святых) в символические схемы, то теперь у художника была задача перевести символические схемы в реалистичное содержание (перейти от отвлеченности к конкретике). Художник должен был задуматься о том, какие были лица у героев сюжета, в каких взаимоотношениях находились герои друг с

другом, где происходили данные события (проблема фона), были ли рядом другие люди – свидетели изображаемого события. Фреска «Святой Франциск источает воду из скалы»: в сюжет введены два случайных свидетеля события, переданы психологические состояния каждого героя. «Святой Франциск на смертном одре»: в сюжет введены несколько героев, пришедших оплакать святого – стигматика (стигматы – раны Христа). Кто-то с благоговением прикасается к Франциску. Но на первом плане спиной к зрителю изображен ученый, не верящий в то, что святой – стигматик, и он осторожно дотрагивается рукой до раны. Здесь решаются следующие художественные задачи:

- 1) перевод готической иконографической схемы в реалистичский сюжет (работа над композицией произведения);
- 2) переосмысление значения цвета (отход от символичности);
- 3) психологизм (осмысление и изображение человеческих взаимоотношений).

Зрелое творчество художника отмечено работой над фресками капеллы дель Арена. Джотто использует колорит для создания настроения, для передачи смысла сюжета, созданные им образы отличаются человечностью. Именно в работах Джотто появляются пейзаж и интерьер. Именно здесь мы можем заметить, как художник пытается передать объем и сделать реальным пространство, стремится найти верные пропорции человеческого тела. Назовем несколько фресок: «Приход Иоакима к пастухам», «Сон Иоакима», «Встреча Анны с Иоакимом у Золотых ворот», «Бегство в Египет», «Воскрешение Лазаря», «Поцелуй Иуды». Правильный рисунок, передача объема, применение в живописи законов перспективы – это важнейшие завоевания эпохи Возрождения. Творчество Джотто – первый этап на пути этих завоеваний. В его творчестве новое, светское искусство тесно спаяно с искусством готики (религиозным искусством).

Сандро Боттичелли (Алессандро да Марианно ди Ванни ди Амедео Филиппеи) (1445–1510). Родился во Флоренции в семье кожевника. Изначально его отдали в обучение некоему Боттичелли – золотых дел мастеру, от которого он и взял себе фамилию. Далее переходит в обучение к художнику Ф.Ф. Липпи. Под влиянием учителя создает работы «Поклонение волхвов», «Мадонна с розой». 1470–1490-е гг. – период творческого взлета художника. К этому времени он уже имел свою мастерскую. В 1472 г. был принят на службу к правителю Лоренцо Медичи, который всячески поощрял творческих людей. Здесь Боттичелли познакомился со многими выдающимися людьми своего времени. Именно здесь он увлекся идеей неоплатонизма (есть два мира: материальный – грубый – и идеальный – утонченный, духовный). Под влиянием этой

философии он по-новому начинает осмыслять античные сюжеты и создает картину «Весна» или «Царство Флоры». Он создает поэтическую, утонченную аллегория. Уже в «Весне» начинается поиск художником идеала женской красоты (соединение античного и христианского идеала). После написания этой картины слава художника росла. В 1481 г. сам папа Сикст IV пригласил Боттичелли для росписи Сикстинской капеллы в Риме. Им написаны фрески «Жизнь Моисея», «Очистительная жертва прокаженного». В 1482 г. художник вернулся во Флоренцию и приступил к созданию картины «Рождение Венеры». Здесь Венера уже сформировавшийся идеал женской красоты (первая полностью обнаженная фигура в картине мифологического содержания).

Характерные черты творчества Боттичелли:

- 1) изысканная манера письма;
- 2) выразительность линии;
- 3) одухотворенность, чуткость образов, утонченность, лиричность чувств.

Новаторством Боттичелли является использование в портрете «Молодого человека с медалью» поворота в три четверти. Для более поздних работ свойственно усиление драматизма, эмоциональности, изменение линейного ритма композиций. В работах ощущается беспокойство, нервозность. Это связано с изгнанием Медичи и восстановлением республики. В последний период отходит от античных сюжетов к религиозным, готическим. В этот период созданы полотна: «Смерть Лукреции», «История Виргинии», «Рождество Христово».

Леонардо да Винчи (1452–1519). Родился в небольшом городке близ Флоренции в семье зажиточного нотариуса. У него была приемная мать, но мачеха окружала мальчика заботой и вниманием. Первым его учителем был знаменитый скульптор и живописец А. Верроккьо. В мастерской юный Леонардо мог многому научиться. Он ознакомился с секретами литейного дела и чеканки по металлу, перенял метод работы над предварительными эскизами и зарисовками с обнаженной и задрапированной натуры. Здесь он получил основательные знания и в оптике перспективы, и в искусстве приготовления красок. Во время обучения Верроккьо доверял да Винчи выполнять некоторые детали в картинах. Качественное профессиональное обучение подкреплялось способностями ученика, его наблюдательностью. С пристальным вниманием художник изучал человеческую фигуру, мимику, жесты, фактуру вещей, окружающую природу. В итоге он в совершенстве овладел рисунком и перспективой. В 1472 г. да Винчи покинул мастерскую и начал работать самостоятельно. И здесь его одаренность раскрылась с необыкновенной силой и продуктивностью. Это истинный гуманист, считающий, что са-

мосовершенство человека не знает границ. До сегодняшнего времени сохранились его наброски и записные книги – тысячи страниц, плотно заполненные чертежами и записями, рисунками и выписками из прочитанных книг. Просто удивительно, как ум одного человека смог вместить все эти знания из различных областей науки. При этом практически в каждую область науки Леонардо внес существенный вклад. Путь этого художника – постижение истин через собственный опыт. Все книжные истины он проверял наблюдением и опытом. Это был настоящий гений и в искусстве, и в науке. Строение человеческого тела он изучал с помощью скальпеля, проанализировав более 30 трупов. Изучал законы движения волн в водяных потоках. Годами он наблюдал полеты птиц и насекомых и, анализируя их механику, пришел к идее летательного аппарата. Формы скал и облаков, влияние атмосферы на цвет отдельных объектов, закономерности музыкальных сочетаний – все волновало его. Современники считали Леонардо чародеем, колдуном. Князья и военачальники стремились использовать его дар в собственных целях. Его ценили как гениального художника и музыканта, но мало кто догадывался о силе его ума. Он был левшой: писал справа налево, и прочесть его записи можно было только через зеркальное отражение.

Возможно, он хранил в тайне свои записи, боясь обвинения в ереси и сожжения на костре. Но возможно и другое. Леонардо занимался исследованиями ради собственного удовольствия. И, решив проблему для себя, переставал ею интересоваться. Похоже, что Леонардо и не претендовал на звание ученого. Проводя все свои исследования, он лишь добывал нужные художнику знания. Очевидно, он надеялся, что, ставя живопись и скульптуру в ряд деятельности, основанной на науке, поднимет ее престиж. Ведь в то время принималась классификация искусств, созданная Аристотелем. По ней риторика, логика, геометрия и грамматика признавались свободными, высшими искусствами. А скульптура и живопись – и все те искусства, которые создаются с помощью ручного труда, – низшими, они приравнивались к ремеслам и считались недостойными благородного человека. Леонардо хотел доказать, что живопись относится к свободным искусствам. Все вышесказанное влияло на его взаимоотношения с заказчиками. Он часто забрасывал заказанные работы, пренебрегая нетерпением патронов. Он отстаивал право решать, закончена работа или нет. Из-за этого немногие работы были доведены им до конца.

Современникам казалось, что этот гений попусту растрчивает драгоценное время в различных перемещениях: из Флоренции он отправился в Милан, затем в Рим, состоял на службе у известного авантюриста Цезаря Борджиа, потом уехал во Францию, где работал при дворе

Франциска I. Здесь он и умер в 1519 г., всеми почитаемый, но мало кем понятый.

Общей закономерностью периода Высокого Возрождения является стремление очистить искусство от частных, лишних деталей во имя обобщенного образа. Искусство стремится найти возвышенный прекрасный идеал, живущий в гармонии с собой и окружающим миром. Только прекрасное объявляется предметом искусства. Это прекрасное и воплощает в своем творчестве Леонардо.

В мастерской у Верроккьо начинается творческая карьера Леонардо. Он выполняет фигуру ангела в картине «Крещение». Первая самостоятельная работа – «Мадонна с цветком». В этих работах еще выявляется влияние раннего Возрождения. Но уже здесь художник ищет уравновешенную композицию, идеал гармонии мира и человека.

От 1480-х гг. сохранились две неоконченные работы: «Поклонение волхвов» и «Святой Иероним». К этому же периоду относится «Мадонна Литта», здесь Леонардо впервые воплотил свой идеал женской красоты.

Будучи разносторонним человеком, да Винчи постоянно менял род деятельности, оттого не так много осталось после него произведений искусства. Самым плодотворным для живописи периодом был миланский. Он длился с 1482 по 1499 гг. В это время Леонардо становится ведущим художником Италии (он занимается городскими вопросами архитектуры, скульптуры и берется за монументальную работу по росписи алтарного образа). И каждое из созданных произведений было открытием в искусстве.

Первым большим произведением его была «Мадонна в скалах». Здесь в полной мере отразилась манера письма Леонардо, а живописные средства картины подвели итог в развитии живописи Возрождения. Леонардо создает обобщенные идеальные образы, но не лишает их жизненности и индивидуальности. Композиция картины четко выверена. Группа из четырех человек составляет пирамиду. Фигуры полны покоя, но вместе с тем таинственности.

На примере этой картины можно проследить, каких результатов добился Леонардо в решении проблемы передачи свето-воздушной среды. Это особое качество живописи художника, названное «сфумато» – воздушная дымка, обволакивающая все предметы, смягчающая контуры.

Самой большой работой да Винчи в этот период стала роспись стены трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие на сюжет «Тайной вечери». Христос в последний раз встречается с учениками за ужином, чтобы объявить им о предательстве одного из них. Леонардо изо-

бразил реакции учеников на слова Христа. Главный принцип композиции здесь – математический расчет, уравновешенность левой и правой части росписи. В центре – Христос, вырисовывающийся на фоне дверного проема. Христос печален и одинок в своей доле. Остальные персонажи разбиты на группы по три человека. Все лица апостолов освещены, за исключением лица Иуды, обращенного в профиль к зрителю и спиной к источнику света – это символический знак. Здесь показаны разные реакции людей на потрясение. Картина воспринималась настолько реалистично, что впервые увидевшие ее монахи почти верили в чудо, что вместе с ними обедают апостолы с Христом. Леонардо экспериментировал, смешивая темперу с маслом. Это привело к недолговечности его произведения.

В последний период творчества во Флоренции Леонардо выполняет самую знаменитую свою работу – портрет жены купца дель Джокондо Моны Лизы.

Рафаэль Санти (1483–1520). Родился в 1483 г. в городе Урбино, в семье придворного живописца. Ранний период творчества характеризуется простотой и логичностью композиционного решения. К этому периоду относится картина «Мадонна Конестабиле». Уже здесь образ подан с тонким лиризмом и чувством умиротворения.

Основная идея Рафаэля (как и всего периода Возрождения в целом) – поиск совершенного гармонического образа. Идея гармонии человека с собой, с окружающим миром, космосом будет последовательно реализовываться в творчестве Рафаэля на уровне композиции, колорита, в соотношении фигуры человека и фона, через поиск идеальных пропорций человеческого тела. Выразителем этого идеала в творчестве Рафаэля стала Мадонна. Причем мадонна раскрывается у мастера в чувствах материнства. В зрелый период творчества Рафаэль создает «Мадонну со щегленком», «Мадонну в кресле», «Мадонну в зелени». Этому периоду свойственна идеализация образа, которую Рафаэль преодолет в поздний период творчества при создании «Сикстинской мадонны». В образе последней преобладает трагизм матери, отдающей свое дитя во благо человечества, для искупления человеческих грехов. Это изменение эмоционального содержания характеризует эпоху Позднего Возрождения в целом. Художником чувствуется конец гармоничной эпохи. «Сикстинская мадонна» – самое совершенное произведение Рафаэля и по замыслу, и по художественному языку. Работе над ней предшествовала роспись личных папских комнат (папы Юлия II). Рафаэль создал 4 фрески-аллегии, посвященные философии, поэзии, богословию и юриспруденции. Остальные фрески были посвящены историческим и библейским событиям. У Рафаэля было много учеников и последовате-

лей. Мастер работал в самых разных жанрах. Он был величайшим портретистом эпохи. В его портретах индивидуальное соединяется с типичным, каждая модель – представитель эпохи. Образам свойственна внутренняя гармония и уравновешенность. Портреты «Папа Юлий II», «Лев X», «Донна Велата».

В конце жизни Рафаэль был завален непомерной работой: он был назначен главным архитектором собора святого Петра, ведал археологическими раскопками в Риме, охраной античных памятников, выполнял живописные заказы. Его преждевременная смерть в 1520 г. была неожиданной для всех.

Микеланджело Буанороти (1475–1564). Родился неподалеку от Флоренции. Происходил из знатного обедневшего рода. В 1488 г. поступил в мастерскую к живописцу. Через год перешел в школу, основанную Лоренцо Медичи. Медичи выделил Микеланджело из всех учеников и воспитывал его в своем доме как сына. Здесь Буанороти увлекается идеями Платона о существовании двух миров – материального и идеального. Смерть покровителя и гонение на всех приближенных к нему вынудили Микеланджело покинуть Флоренцию. Он путешествует по Италии и формируется как скульптор. Уже в 1499 г. создает скульптуру «Оплакивание Христа», получившую огромный успех.

В начале XVI в. мастер возвращается во Флоренцию, его слава растет. Именно в этот период он создает статую Давида, по оценке многих, лучшую скульптуру Микеланджело. Статуя заложила новые каноны изображения идеального человеческого тела и воспринималась как символ. В «Давиде» мастер справился с трудной задачей – создание скульптуры из поврежденного каменного блока. В 1505 г. папа Юлий II пригласил Микеланджело в Рим для создания гробницы папы. Для нее мастер выполняет работы «Рабы», «Моисей». Отношения между мастером и заказчиком не складывались, работа часто прерывалась и была закончена только к 1545 г. Во Флоренции Микеланджело работал над фресками «Битва при Кашине». Эта же работа была заказана да Винчи. Ее выполнение стало своего рода конкурсом для обоих. Картоны с эскизами были выставлены на всеобщее обозрение, но народ так и не смог определить, кто лучше.

В 1508 г. Микеланджело приступил к росписи Сикстинской капеллы. Его заслуга в том, что он смог объединить все живописные изображения в одну систему.

При работе над склепом Медичи Микеланджело пришлось вписывать его в уже существующий памятник архитектуры – церковь Сан-Лоренцо архитектора Брунеллески. Мастер справился с задачей блестяще. Бюсты герцогов сопровождают фигуры «Утра», «Вечера», «Дня» и

«Ночи». Эти статуи вызывали особое восхищение, им было посвящено более ста сонетов.

Центральное произведение мастера 1530-х гг. – фреска «Страшный суд». Этой работе предшествовало тщательное изучение анатомии человеческого тела. Все фигуры «Страшного суда» он изобразил нагими. В изображении скорченных, дрожащих от боли, сплетающихся между собой тел сказалось глубокое знание анатомии. Микеланджело попросили «одеть» фигуры, мастер отказался, т.к. это противоречило его замыслу. «Пусть папа исправит мир, я исправлю картину в несколько минут», – ответил он (через год после смерти мастера фигуры «одели»). В 1546 г. Микеланджело был назначен главным архитектором собора святого Петра.

Произведения Микеланджело отразили особенности эпохи позднего Возрождения. Они грандиозны, образы в них героические, но в них уже чувствуется трагизм, ощущение кризиса гуманистического миропонимания. Эта эпоха исчерпала себя и ей на смену должно было прийти что-то другое.

*Венецианское Возрождение.* Возрождение в Венеции подарило миру таких художников, как Тициан, Веронезе, Джорджоне и Тинторетто. В их творчестве в полной мере выразились идеалы Высокого Возрождения, кризис Позднего Возрождения не коснулся их.

Джорджоне первый в Венеции обращается к литературным и мифологическим сюжетам. Основные объекты его внимания в живописи – природа и прекрасное обнаженное тело. В творчестве Джорджоне прослеживается влияние да Винчи: чувство гармонии, совершенство пропорций, мягкая светопись, психологичность образов и вместе с тем рационализм, логичность композиции. Основные задачи Джорджоне лежат не в области композиции, а в области колорита. Он владеет тончайшей и очень богатой палитрой. Все оттенки отдельных предметов как бы объединяются одним тоном. Мягкая светотеневая моделировка его работ напоминает леонардовское «сфумато». Мастер работал в масляной технике. Во многих его работах человек слит с природой. Работы: «Мадонна Кастельфранко», «Гроза», «Спящая Венера».

Тициан оставил после себя огромное творческое наследие, он писал и на античные, и на христианские сюжеты, работал в жанре портрета. Ему свойственно исключительное колористическое дарование и неисчерпаемая композиционная изобретательность. У Тициана было много монументальных заказов: алтарные образы «Вознесение Марии», «Мадонна Пезаро». В «Мадонне Пезаро» Тициан выступает как мастер создания многофигурной композиции. Новаторством мастера здесь является противопоставление смыслового и композиционного центров

картины (главная героиня сдвинута к краю). Картины на мифологические сюжеты: «Вакханалия», «Праздник Венеры».

На протяжении всей жизни Тициан пишет портреты. В них ему важно показать благородство облика, сдержанность позы и жестов. Это создается через колорит и скупыми, строго отобранными деталями. Внутреннее же состояние героев Тициана всегда драматично, мастер передает сложный сплав чувств.

В последний период творчества манера письма Тициана меняется. Он пишет в основном на христианские сюжеты, сцены мученичества. На смену жизнерадостности приходит трагизм мироощущения. Это отражается в колорите его работ: «Святой Себастьян», «Оплакивание».

В творчестве Веронезе образ толпы сменяет индивидуального героя. Работам свойственна праздничность, некоторая декоративность, контрасты, сложные ракурсы фигур, повышенная динамика и перегруженность композиции. Его творчество настолько тяготеет к театральности, что мастера можно назвать барочным художником. Веронезе работает с разными темами (портреты, пейзажи, мифологические сюжеты и бытовые сцены). Его работы: «Брак в Кане Галилейской», «Пир в доме Левия», «Чудо святого Марка».

В творчестве Тинторетто отразился кризис эпохи Возрождения. Все его творчество пронизано трагизмом. Его работам свойственна драматическая напряженность, динамизм. Он использует сложные пространственные эффекты и архитектурные фоны. Он пишет в основном на христианские сюжеты. На примере его творчества можно говорить о завершении эпохи итальянского Возрождения. Его работы: «Тайная вечеря», «Омовение ног».

*Возрождение в Испании.* Творчество Эль Греко (1541–1614) относится к XVI в. – времени, когда достижения итальянского Возрождения распространились по всей Западной Европе. Это время, когда исполнительная техника реалистического изображения достигла совершенства. Новаторство первых художников Возрождения превратилось в мастерство, и талантливым художникам в традиционной системе работать стало просто скучно. Художники стали искать новых путей, возможностей живописи для освещения старых тем. На смену идеала гармоничного и спокойного в искусство приходит новый герой – герой сильных страстей и страданий. Новые задачи передачи движения и эмоциональности потребовали новых художественных средств, а именно пришлось пожертвовать столь ценным для итальянского Возрождения четким рисунком и идеальными пропорциями человеческого тела. Этот период позднего северного Возрождения называют *маньеризм*. Он характеризуется передачей эмоциональности, напряженных чувств, трагических со-

бытий, а на формальном уровне – небрежностью, незаконченностью рисунка, использованием новых неуравновешенных композиций, удлинением человеческого тела (возвращение к готике), слиянием мистических и реальных форм в одном произведении.

Все эти признаки свойственны последнему этапу творчества Эль Греко. Он прибыл в Испанию с острова Крит, где искусство еще развивалось в религиозной традиции. По пути в Испанию недолго побывал в Италии, изучал основы перспективы и рисунка. Здесь он работал вместе с Тицианом, в манере итальянского Возрождения. Приехав в Испанию, поселился в городе Толедо. Очевидно, Эль Греко был очень набожен и испытывал потребность передать свое ощущение божественного, мистического.

Первые его работы написаны в Испании еще в манере итальянцев. Но скоро он вырабатывает собственную манеру письма. Он пишет картины на религиозные сюжеты. Его работам свойственны вытянутые, извивающиеся фигуры, мерцающая колористическая гамма. Он сознательно деформирует тела людей и пространство вокруг них. Так он помещает их в иное пространство, отмечает избранность этих людей. У него нет четкого рисунка – все расплывается, тонет во вспышках света, передний и задний планы сближаются. В картинах нет единого реального источника освещения – все залито призрачным светом. Главная задача художника – передача выразительности, эмоциональности. У Эль Греко эмоционально все – и пространство, и освещение, и фигуры. Работы: «Снятие одежд с Христа», «Похороны графа Оргаса», «Благовещение», «Апостолы Петр и Павел», «Толедо в грозу».

*Северное Возрождение.* Ян ван Эйк (1390–1441). На севере Европы Возрождение имело свои характерные черты. Во-первых, оно наступило позднее – в XIV–XV вв., во-вторых, черты светского реалистичного искусства здесь нераздельно слиты с чертами религиозного искусства (по мнению многих исследователей, на севере Европы не было Возрождения, была поздняя готика). Здесь так же, как и в Италии, появляется интерес к человеку смертному, но человек не ставится в центр земной жизни, он лишь часть природы. Ян ван Эйк – представитель нидерландского Возрождения. Он начал свой творческий путь вместе с братом Гумбертом, и работали они вместе до смерти брата. Ранние работы Яна не обнаружены до сих пор. По датам первое произведение, сделанное совместно с братом, – Гентский алтарь. Создан по заказу Йодока Вейдта. Работа над алтарем длилась 10 лет. Это многоярусный трехстворчатый алтарь, состоящий из 26 картин, на них изображены 258 человеческих фигур. Высота – 3,5 метра, ширина – 5 метров. Композиция представляет изображение дня всех святых. Центральная часть содержит

символический рассказ о поклонении агнцу, верхний ярус – фигура отца – бога. По сторонам от него фигуры девы Марии и Иоанна Крестителя. По бокам внизу – заказчики алтаря в благочестивых позах. В целом композиция алтаря повторяет схему иконы и является религиозной по содержанию, пространство передано в ней лишь условно. Но здесь ван Эйк решает проблемы поиска пропорций человеческого тела, пытается передать объем. Это задачи эпохи Возрождения. В композицию вводятся образы светских людей – заказчиков алтаря.

После завершения работы над алтарем Эйк создает ряд работ религиозного содержания. В центре его работ – христианский образ мадонны. Но уже в эти работы мастер вводит земных персонажей, появляются элементы пейзажа, интерьера. Ван Эйк один из первых художников в Нидерландах, творивших в жанре портрета. Он искал живописные средства для передачи особенностей модели, отказался от включения в портрет символических религиозных знаков. Лица его моделей выражают спокойствие, достоинство. Работы: «Портрет Тимофея», «Портрет четы Арнольфини».

Иероним Босх (пр. 1460–1516). Конец XV – начало XVI в. – переломное время для Нидерландов и для всей Европы в целом. Нидерланды перестали существовать как свободное государство, став колонией в начале Австрии, затем Испании. Мало того, XVI в. – роковой в сознании людей христианского мира. В средние века утвердилось мнение, что миру существовать 7 тысяч лет, так как сотворен он был за 7 дней, ибо у Господа 100 лет как один день. На исходе XV в. века по подсчетам теологов 7 тысячелетие подходило к концу. Одни ждали ужасов конца света, другие – победы царства Божьего на Земле. Все эти настроения подкреплялись открытиями путешественников и ученых. В это время Колумб открыл Индию, т. е. освоил земли, которые считали необитаемыми. Это время открытия того, что Земля не является центром Вселенной. Таким образом, европеец утрачивает чувство стабильности, казалось, знакомый мир становится чужим и неизведанным. Это влияет на падение авторитета церкви и процветание безнравственности. Все эти явления стали главными темами живописи.

Иероним Босх концентрирует свое внимание на сюжете конца света и на осмыслении судьбы человечества. Аппарат новой живописи (Возрождения), который формировался в поисках передачи реальности, был направлен в творчестве Босха не на постижение реального, а на воплощение в реальных образах фантастического. Анализируя творчество Босха, искусствовед Эрнст Гомбрих отметил: «В первый, а может быть, и в последний раз в европейской истории художнику удалось передать кошмары, осаждающие человека средневековья. Пожалуй, только в та-

кой момент это и было возможно: старые представления еще прочно держались, а новая художественная система предоставила средства зримого воплощения призрачных видений». Обобщив и проанализировав историю человечества, Босх изображает ее как череду грехов и злых деяний. Его работы аллегоричны и символичны, но каждый символ подтверждается, иллюстрируется сценой из частной жизни. Босх словно говорит: всякое земное дело имеет высший смысл и будет оценено. Не случайно во многих картинах Босха присутствует фигура Бога – судьи.

Работа «Стог сена» основывается на пословице: «мир – стог сена, и каждый старается ухватить с него, сколько может». Жизнь человечества разворачивается здесь в символе дороги, пути. Увлечшись наживой, никто из людей (а в картине представлены все сословия и возрасты) не видит, куда едет воз сена и кто его везет. «Стог сена» – триптих. Стремясь к повествовательности, Босх показывает, с чего начался путь человечества (грехопадение), куда он ведет (в ад).

*Возрождение в Германии.* Альбрехт Дюрер (1471–1528) – представитель немецкого Возрождения. Он был не только живописцем, но и графиком, свои открытия в искусстве обосновал в научных трудах.

Сын золотых дел мастера, он вначале учился у художника в мастерской, затем пошел странствовать по Германии и изучать национальных мастеров. В это время он в совершенстве овладел техникой гравирования на меди и дереве. В 1494 г. художник посещает Италию. А через три года создает иллюстрации к «Апокалипсису» – цикл из 15 работ в графике.

Работая с религиозными сюжетами, Дюрер пытается их осмыслить в рамках светского искусства – через реальные (не схематичные) сюжеты. Благодаря воображению, он воплощает знакомые библейские сюжеты в новых образах. Эта серия его работ насыщена контрастами (между небом и землей, силами добра и зла) и движением (через диагональный штрих).

Дюрер ставит своей задачей сделать живопись зеркальным отражением действительности. Для этого пишет с натуры отдельные объекты (этого не было до эпохи Возрождения). Основной задачей своего творчества Дюрер считал поиск идеалов земной человеческой красоты. Для нахождения этого идеала он экспериментирует с пропорциями. Практический результат этих поисков в графической работе «Адам и Ева»; теоретическое обоснование их – в трактатах «4 книги о пропорциях», «Руководство к измерению».

Живописное наследие Дюрера – в основном работа с натуры (звери, природа и портреты). Картины Дюрера отличаются простотой и ясностью композиции, четким рисунком.

Последнее произведение Дюрера «Четыре апостола» – графическая работа, где образы четырех апостолов выражают гуманистическую идею духовного самосовершенствования человека.

#### *Литература эпохи Возрождения*

Литература эпохи Возрождения представлена именами выдающихся писателей, чье творчество актуально и интересно до сих пор: Данте, Д. Боккаччо, Ф. Рабле, У. Шекспир, М. Сервантес.

Гуманистическое видение мира и искусства у наиболее чутких к новому писателей проявляется уже на исходе позднего средневековья. Новое видение окружающей действительности, понимание задач и перспектив дальнейшего развития появилось в начале XIII в., в творчестве великого итальянца Данте. Энгельс назвал его «последним поэтом средневековья и одновременно первым поэтом нового времени». Автор «Новой жизни» и «Божественной комедии» был сыном своего времени. В творчестве Данте причудливо переплетаются отголоски прошлого и прорывы в будущее, пережитки средневекового сознания и мощный жизнеутверждающий пафос ренессансного гуманизма.

Данте Алигьери родился в мае 1265 г. Его отец, о котором почти ничего не известно, принадлежал к старинному, но обедневшему дворянскому роду. Его предок Каччагвида был паладином короля Конрада III. Как отмечал сам поэт, свою воинственность он унаследовал от знаменитого прапрадеда. Довольно рано лишившись отца, в 18 лет он становится фактически главой семьи. До этого юный Данте проходит три ступени церковной школы. Одним из его учителей был некий Брунетто Лаглини, любивший повторять, что «все науки зависят от политики». В 1277 г. Данте обручается с Джеммой Донати, которая впоследствии станет его женой.

С 1313 г. и фактически до конца жизни Данте работает над произведением, обессмертившим его имя. Есть, правда, косвенные сведения, что первые наброски к «Божественной комедии» были сделаны около 1308 г.

Жанровая форма дантевского шедевра – явление в своем роде просто уникальное, синтезировавшее в себе многовековые традиции и беспрецедентное по головокружительной поэтической смелости и продуманной художественной целесообразности новаторство. Конечно же, поэт опирался и на опыт Гомера, отправившего своего Одиссея в царство мертвых (не случайно автор «Илиады» и «Одиссеи» возглавляет шестерку самых великих поэтов всех времен и народов, куда без ложной скромности причисляет себя и Данте), и на самый авторитетный для него пример Вергилия, у которого Эней также спускается в Тартар, чтобы повидаться со своим отцом, и, не в последнюю очередь, на весьма популярный средневековый жанр «видений», или «хождений по мукам»

(вспомним замечательный памятник древнерусской литературы, датируемый XII в., – «Хождение Богородицы по мукам»!). С другой стороны, Данте пошел гораздо дальше своих предшественников, построив художественный мир «Божественной комедии» как некий пространственно-временной универсум, соответствующий христианской концепции бытия, усложнив его мощной поэтической фантазией, отвечающей новым гуманистическим представлениям.

Первоначально – при жизни Данте – произведение было известно как просто «Комедия» (*Commedia*), что не противоречило тогдашним жанровым дефинициям. Сам поэт в одном из своих писем поясняет: комедия – «всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке; трагедия – всякое поэтическое произведение высокого стиля с восхищающим и спокойным началом и ужасным концом». Поэтому свою поэму Данте именует «Комедией» (например, в XVI песне «Ада»), а поэму Вергилия «Энеиду» в XX песне – «Трагедией». Когда же «Комедия» получила признание в читательской среде, восхищенные потомки присвоили ей достойное определение: «Божественная» («*Divina*»), т. е. произведение совершенное. Точнее, впервые новое название Дантовой поэмы дал Джованни Боккаччо, но закрепилось оно, стало каноническим после знаменитого венецианского издания 1555 г.

Современная номенклатура родового и жанрово-видового деления литературы квалифицирует «Божественную комедию» более сдержанно, а именно как фантастическую поэму, с доминирующим эпическим началом, разбавленным лирико-драматическими элементами.

Трехчастная архитектоника поэмы, с одной стороны, повторяет христианскую модель инобытия, распадающуюся на три сферы: Ад – Чистилище – Рай; с другой стороны, подчиняется мистической символике числа 3 (и производных от него чисел: 6, 9, 33, 100 (= 99 + 1)).

Последнее обстоятельство дает о себе знать и в строфике, на которой нельзя не остановиться подробнее.

Данте, взяв за основу архитектоники «Божественной комедии» форму терцин (трехстишия). Поэма состоит из 3-х частей, в каждой части по 33 песни (кантики), в свою очередь, песни членятся на трехстишия-терцины, диалектически сочетающие строфическую дискретность и синтактико-мелодическую непрерывность. Вместе со Вступлением поэма насчитывает ровно 100 песен. Так последовательно эстетизируется цифровая символика, идущая от христианской идеи триединства, от средневекового и ренессансного культа количественной соразмерности и гармонии.

Введя эту строфу в поэтический оборот, Данте придал ей определенную метрическую форму эндекасиллаб – 11-сложник, имеющий в

новейшей европейской поэзии два силлабо-тонических эквивалента: 5- и 6-стопный ямб и ощутимую семантику, связанную с художественным миром «Божественной комедии».

Свое путешествие по трем царствам Данте датирует 1300 г., когда, по его понятиям, он прошел половину своего земного пути. На самом деле, этот временной рубеж был избран с более далеким прицелом. Поэт получил фору от 13 до 20 с небольшим лет для того, чтобы безошибочно «предсказывать» события, которые уже произошли в действительности. Обитатели «того света», как мы помним из «Одиссеи» и «Энеиды», легко предсказывают близкое и отдаленное будущее, ничего не зная о настоящем.

В I Вводной песне изображается аллегорический сумрачный лес, в котором заблудился поэт. Речь, конечно, идет о хаосе, царившем в это время в Италии, о заблуждениях в жизни человека и об опасностях, подстерегающих его повсюду. Стремясь взобраться на холм, Данте встречает трех преследующих его зверей: рысь (в других переводах пантеру), льва и волчицу. Звери, конечно, тоже не простые, а аллегорические: пантера олицетворяет ложь, предательство и сладострастие, лев – гордость, властолюбие и насилие, волчица – самые страшные, по Данте, пороки: алчность, корыстолюбие и эгоизм. Более всего поэта страшит волчица. Как объясняют комментаторы, образ волчицы напрямую ассоциируется у Данте с погрязшей в мздоимстве и лицемерии католической церковью – главной виновницей всех беспорядков и бед в стране.

На помощь заблудшему выходит Вергилий – римский поэт, язычник, который, пользовался в средние века репутацией «христианина до Христа». Он успокаивает Данте и советует ему вступить на новый путь, пока не придет Пес, который должен заточить волчицу в Аду. Здесь художественное выражение находят политические иллюзии поэта, надевшегося на торжество справедливости после прихода к власти Генриха VII. Мы знаем, что в 1313 г. эти надежды развеялись, «как сон, как утренний туман»... Далее Вергилий предлагает совершить путешествие в царство мертвых. Данте воспринимает его предложение в высшей степени эмоционально, но Вергилий вновь успокаивает его: таково веление свыше, ему поручено сопровождать поэта по кругам Ада и Чистилища; в Раю он получит другого проводника: «Но если выше ты захочешь взвиться, / Тебя душа достойнейшая ждет: / С ней ты пойдешь, а мы должны проститься...».

Конечно, один из самых тенденциозных поэтов в мировой литературе, страстный и непримиримый боец, Данте воспринимает и оценивает пассивное принятие существующего миропорядка как крайнюю степень нравственного уродства, потому и придумывает для нерешитель-

ных столь тягостное наказание, ибо рядом с ними и грешники возгордятся!

Переплыв Ахерон на ладье Харона, путники ступили на круги Ада. В круге первом, так называемом лимбе, пребывают, хотя и не испытывают мучений, не совершившие смертных грехов язычники и представители иных конфессий; путь в Чистилище и Рай им заказан как нехристианам. Здесь мы видим уже упоминавшийся «кружок поэтов» (кроме Вергилия и Данте в «синклите шести»).

В основном, это представители античного и мусульманского научного мира. Перечисляя их славные имена, поэт заодно демонстрирует широчайший кругозор и эрудицию. Становится понятным, из каких слагаемых образовался величественный синтез поэтических и политических, научных и мифологических, этических и эстетических, натурфилософских и исторических идей, воплощенный в гениальной поэме. Изображая цвет отечественной интеллигенции, заточенный в сталинской шарашке, Александр Солженицын использует в названии своего романа дантовские аллюзии – «В круге первом».

Всего путники провели в Аду 24 часа. Конечно, картины, представшие глазам путешественников по кругам человеческих страданий поэтов, в высшей степени фантастичны. Но, присмотревшись пристальней, мы замечаем, что эта запредельная фантастика довольно точно отражает реальность современной Данте Италии. Пейзажи Ада более всего напоминают очертания родного города поэта, равно как и его население. Ученые подсчитали: из 79 персонифицированных обитателей Ада почти половина – его земляки-флорентийцы (32 человека), в Чистилище проживает только 4 флорентийца из 11 поименованных, а в Раю и того меньше – двое.

Безусловно, главное действующее лицо поэмы – сам ее автор, совмещающий в себе характерные черты лирического героя, повествователя и объекта повествования. Данте не склонен хитрить с читателем, не рисуется, не прихорашивается перед тем, как выйти на подмостки, и тем самым добивается потрясающего эффекта своего реального присутствия в художественном мире произведения, обретая таким образом не метафорическое, а вполне осязаемое бессмертие. Его общение с Вергилием становится завораживающим аналогом нашего общения с ним, живым человеком, сыном своего времени, сумевшим запросто перешагнуть его пределы, как перешагнул он предел между этим и тем светом, сделавшись современником немислимого числа людей.

Именно образ Данте, во всех трех его ипостасях, является связующим центром, фокусирующим в единое целое исключительно разнообразными элементами художественной системы «Божественной комедии». Данте не только и даже не столько описывает то, что предстает

его взору, но чутко реагирует на каждый объект, осмысливает, переживает его, приглашая чуткого читателя к со-чувствию и со-переживанию. Ненавязчиво, но властно он внушает нам свою точку зрения на увиденное в Аду, Чистилище и Рае, корректируя – объективности ради – ее авторитетом Вергилия, символизирующего абсолютную земную мудрость, и Беатриче, символизирующей мудрость небесную. Наконец, Данте изображает себя как бы со стороны, причем делает это настолько виртуозно, добиваясь такой степени пластической и психологической достоверности, что ставшие каноническими иллюстрации Гюстава Доре кажутся нам раздражающе лишними.

Для поэтического идиостиля Данте характерен феноменальный лаконизм: и в обрисовке характеров одним–двумя штрихами, через детали, и в построении образа, будь то пейзаж, экстерьер или интерьер, либо, наконец, емкое концентрированное сравнение, и, что особенно необычно для художника, еще не вполне порвавшего со средневековыми нормами, – в организации диалога.

Исследователи давно обратили внимание на продуманную колористическую палитру поэмы: в первой части преобладают, понятно, тревожно-инфернальные красно-черные тона, во второй – нежно-пастельные, зеленоватые, серебристо-пепельные и золотистые оттенки, в третьей – мажорные потоки лучезарного света.

Приблизительно то же соотношение можно проследить и в стилистических доминантах «Ада», «Чистилища» и «Рая», хотя в целом язык поэмы контрастно противостоит языку, выработанному поэтом в юные годы: насколько «Новая жизнь» приближается к «новому сладостному стилю», настолько «Божественная комедия», особенно в I части, от него удаляется.

Морфология царства мертвых основывается у Данте на христианской мифологии. Гигантская адская воронка – результат падения низверженного Люцифера-Денницы, застрявшего в центре земли и вытеснившего своими ногами – с другой ее стороны – гору Чистилища. Рай располагается на девяти планетах.

Образная система «Божественной комедии» необычайно сложна и аллегорична. Для ее адекватного восприятия необходимо или быть конгениальным автору читателем, или иметь квалифицированных посредников-комментаторов. Одним из первых поэму изучил и тщательно прокомментировал (первые 17 песен) автор «Декамерона» Джованни Боккаччо; его перу принадлежит и первая биография поэта «Жизнь Данте», правда, незавершенная и не слишком достоверная.

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Литература эпохи Возрождения*

1. Особенности эпохи Возрождения. Этика и эстетика. Хронологические рамки. Периодизация.
2. Концепция личности в литературе Возрождения.
3. Трагедия «Гамлет». История создания. Система персонажей. Этико-психологическая проблематика.
4. История интерпретаций. Причины актуальности трагедии.

#### *Литература*

1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С. и др. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. М., 2000.
2. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Любое издание.
5. Ильина Т. История Западноевропейского искусства. М.: Просвещение, 1996.
6. История всемирной литературы. В 9-ти т. М., 1984–1992.
7. История культуры стран западной Европы в эпоху возрождения / под ред. Л.М. Брагиной. М., 1999.
8. Шайтанов И.О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. М., 1997.

### *Вариант № 2. Живопись эпохи Возрождения*

1. Особенности развития живописи в эпоху Возрождения.
2. Итальянское Возрождение. Л. да Винчи.
3. Особенности северного Возрождения.
4. Значение Эпохи Возрождения для следующих эпох искусства.

#### *Литература*

1. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1996.
2. Гомбрих Э. История искусств. М., 1998.
3. Энциклопедия искусства.
4. Бурхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996.
5. Введение в культурологию. Уч. пособие по курсу «Теория и история мировой и отечественной культуры». М., 1995.
6. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984.
7. История культуры стран западной Европы в эпоху возрождения / под ред. Л.М. Брагиной. М., 1999.
8. Хейзинга И. Осень средневековья. М., 1988.

## Раздел 4. ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

*Общая характеристика эпохи* Просвещение – идейное течение и широкое культурное движение в Европе и Северной Америке конца XVII–XVIII вв., основанное на убеждении в решающей роли разума и науки в познании. Просвещение ставило своей целью распространение идеалов научного знания, политических свобод, общественного прогресса и разоблачение соответствующих предрассудков и суеверий. Просвещенческие настроения вызвали к жизни череду революций, наиболее яркой из них является революция во Франции, которая имела лозунг: «Свобода, равенство и братство». Главные представители Просвещения в Англии – Дж. Локк, Дж. А. Коллинз, Дж. Толанд, А.Э. Шефтсбери; во Франции – Вольтер, Ш. Монтескье, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро, К.А. Гельвеций, П.А. Гольбах; в Германии – Г.Э. Лессинг, И.Г. Гердер, Ф. Шиллер, И.В. Гете; в США – Т. Джефферсон, Б. Франклин, Т. Пейн; в России – Н.И. Новиков, А.Н. Радищев. Идеи Просвещения оказали значительное влияние на развитие общественной мысли. Вместе с тем, в XIX–XX вв. идеология Просвещения нередко подвергалась критике за идеализацию человеческой природы, оптимистическое толкование прогресса как неуклонного развития общества на основе совершенствования разума.

Центрами идеологии и философии Просвещения были Франция, Англия и Германия. Свое концентрированное выражение идеология Просвещения получила во Франции в период с 1715 по 1789 гг., названный веком Просвещения (*siècle des lumières*). Кантовское определение Просвещения как «мужества пользоваться своим собственным умом» говорит о принципиальной установке Просвещения на наделение разума статусом высшего авторитета и связанной с этим этической ответственностью его носителей – просвещенных граждан.

*Основные идеи и принципы Просвещения.* При всех национальных особенностях Просвещение имело несколько общих идей и принципов. Существует единый порядок природы, на познании которого основаны не только успехи наук и благополучие общества, но и морально-религиозное совершенство; верное воспроизведение законов природы позволяет построить естественную нравственность, естественную религию и естественное право. Разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания; факты суть единственный материал для разума. Рациональное знание должно освободить человечество от социального и природного рабства; общество и государство должны гармонизировать с внешней природой и натурой человека. Теоретическое познание неотделимо от практического действия, обеспечивающего прогресс как высшую цель общественного бытия.

Конкретные пути реализации этой программы в рамках Просвещения существенно расходились. Особенно значителен был разброс в мнениях о религии: практический атеизм Ламетри, Гольбаха, Гельвеция и Дидро, рационалистический антиклерикальный деизм Вольтера, умеренный деизм Д'Аламбера, благочестивый деизм Кондильяка, эмоциональный «деизм сердца» Руссо. Объединяющим моментом была ненависть к традиционной церкви. При этом, однако, деизм Просвещения не исключал таких организационных форм, как масонская квази-церковь с ее ритуалами. Гносеологические различия были менее разнообразны: в основном просветители придерживались эмпиризма локковского толка с подчеркнута сенсуалистским толкованием происхождения знаний. Сенсуализм мог носить механико-материалистический характер (Гельвеций, Гольбах, Дидро), но не исключался скептический и даже спиритуалистический вариант (Кондильяк). Онтология интересовала просветителей в меньшей степени: они предоставляли решение этих проблем конкретным наукам (в этом отношении философия Просвещения может считаться первым вариантом позитивизма), фиксируя лишь очевидность существования субъекта, природы и бога-первопричины. Только в «Системе природы» Гольбаха дана догматическая картина атомистически-материального бытия. В социальной сфере просветители старались обосновать теорию прогресса и связать ее со стадиями хозяйственного и политического развития общества (Тюрго, Кондорсе). Экономические (Тюрго), политические (Монтескье), правозащитные (Вольтер) идеи Просвещения сыграли важную роль в становлении либеральной цивилизации современного Запада.

*Просвещение во Франции.* Национальные школы Просвещения имели свои особенности. Философия французского Просвещения отличается своей радикальной социальной и антиклерикальной направленностью. Для нее характерна блестящая литературная форма, в ряде случаев дающая литературные и публицистические шедевры (Дидро, Вольтер, Руссо). При всем своем остром интересе к социальной и исторической проблематике, французские просветители не создают общей философии истории. Специфика исторического была растворена в природе с ее властью случайности и в произволе человеческой воли. Цвет французского Просвещения объединило издание «Энциклопедии» (1751–1780), возглавленное Дидро и Д'Аламбером. «Энциклопедия» стала своего рода эмблематическим деянием просветителей, поскольку она объединяла в себе функции пропаганды науки, воспитания граждан, воспевания созидательного труда, объединения авторов в «партию» просветителей, эффективного практического предприятия и «полезной» эстетики, воплощенной в великолепных гравюрах. В программных статьях («Вступительное рассуждение», «Энциклопедия») перед «добротной»

философией была поставлена задача «объять единым взглядом объекты умозрений и операции, которые можно выполнить над этими объектами» и строить заключения «исходя из фактов или общепринятых истин».

*Английское и немецкое Просвещение.* Английское Просвещение сосредоточено на проблемах утилитарной морали (Шефтсбери, Хатчесон, Гартли, Мандевиль) и сенсуалистической эстетики (Хом, Берк, Шефтсбери, Хатчесон). В гносеологии оригинальна шотландская школа «здравого смысла». Английский деизм более увлечен проблемой веротерпимости и свободомыслия, чем богословскими проблемами (Толанд, С. Кларк, А. Коллинз).

Немецкое Просвещение более метафизично и плавно вырастает из традиций классического рационализма XVII в. (Чирнхауз, Пуфендорф, Томазий, Вольф, Крузиус, Тетенс). Позднее немецкое просвещение увлечено религиозными спорами (под влиянием пиетистского фермента) о веротерпимости, пантеизме, соотношении прав государства и церкви (Реймарус, Мендельсон, Лессинг, Гердер). Баумгартен и Лессинг вносят заметный вклад в эстетику. Гердер одним из первых формулирует принцип историзма и создает обширную картину эволюции природы от неорганической материи до высших форм человеческой культуры.

Кризис европейского Просвещения становится заметен в таких предромантических явлениях, как апология эмоциональной и народной стихии у позднего Руссо, немецкое литературно-философское течение «Буря и Натиск» с его агрессивным волюнтаризмом, интуиционизм зрелого Гете, антипросвещенческие выпады Гамана и Ф. Якоби, визионерская мистика Сведенборга.

*Идейное наследие Просвещения.* Исторической границей европейского Просвещения становятся 1780–1790-е гг. В эпоху английской промышленной революции на смену публицистам и идеологам в культуру пришли инженеры и предприниматели. Великая французская революция разрушила исторический оптимизм Просвещения. Немецкая литературно-философская революция пересмотрела статус разума. Просвещение было скорее идеологией, чем философией, и поэтому оно быстро вытесняется немецкой классической философией и романтизмом, получив от них эпитет «плоского рационализма». Однако Просвещение находит союзников в лице позитивистов второй половины XIX в. и обретает «второе дыхание» в XX в., воспринимаясь иногда как альтернатива и противоядие в борьбе с тоталитаризмом. Так, просвещенческие мотивы звучат, например, в работах Гуссерля, М. Вебера, Рассела, Витгенштейна.

*Литература Просвещения.* Литературу эпохи Просвещения принято называть литературой Нового времени. Эта литература представ-

лена именами Вольтера, Ж-Ж. Руссо, Д. Дидро, Гете, Д. Дефо, Д. Свифта и многими другими.

*Гете Иоганн Вольфганг* (1749–1832), немецкий писатель, основоположник немецкой литературы Нового времени, мыслитель и естествоиспытатель, иностранный почетный член Петербургской АН (1826 г.).

Творчество Гете отразило важнейшие тенденции и противоречия эпохи. В итоговом философском сочинении – трагедии «Фауст» (1808–1832), насыщенной научной мыслью своего времени, Гете воплотил поиски смысла жизни, находя его в деянии. Автор трудов «Опыт о метаморфозе растений» (1790), «Учение о цвете» (1810). Подобно Гете-художнику, Гете-натуралист охватывал природу и все живое (включая человека) как единое целое. На темы произведений Гете писали музыку Л. Бетховен, Ш. Гуно.

Гете родился в семье имперского советника и дочери франкфуртского старейшины. Отец сам занимался образованием Иоганна и его сестры, что позволяло поэту сосредоточиться на самом себе.

Гете рано проявил склонность к поэтическому творчеству, но господствовавшие в доме отца взгляды исключали для него возможность профессионального занятия искусством. В возрасте шестнадцати лет Гете переезжает в Лейпциг, где изучает право в университете, вскоре из-за болезни он вынужден возвратиться во Франкфурт. Он увлекается оккультной философией, астрологией, изучает средневековые алхимические трактаты. В 1769 г. выходит его первый печатный сборник стихов «Новые песни».

В начале 1770 г. начинающий поэт отправляется в Страсбург, чтобы продолжить свои занятия юриспруденцией; кроме того, Гете посещает лекции по химии, медицине, филологии. Этот этап в жизни поэта носит название период «Бури и натиска» Страсбурге происходит знакомство Гете с Фридерикой Брийон, дочерью пастора в Зазенгейме. Письма в стихах, так называемые «Зазенгеймские песни», адресованные возлюбленной, были опубликованы в 1775 г. Центральной темой Песен (впервые в немецкой литературе) являются юношеские переживания, что составляло резкий контраст предшествующей литературной традиции.

В сентябре 1770 г. в Страсбург приезжает философ и критик И.Г. фон Гердер, который пробуждает в Гете интерес к готической архитектуре и к народной поэзии. Гете читает Гомера, Оссиана, кельтский эпос. У философа начинающий поэт перенимает критическое отношение к господствовавшему в то время на немецкой сцене французскому театру. В качестве противовеса «разумному» театру французского классицизма, Гердер указывает Гете на театр Шекспира, который приносит классицистические принципы построения драматического произведения

в жертву естественному, эмоциональному выражению. Во многом опираясь на шекспировскую драматическую традицию, по возвращении из Страсбурга во Франкфурт, в ноябре 1771 г., Гете создает свою первую значительную пьесу «Гец фон Берлихинген» (поставлена в 1774 г.). Гец фон Берлихинген – реальный исторический персонаж, которым Гете заинтересовался во время работы над своей диссертацией по вопросам истории государственного права XV и XVI вв. Берлихинген, воевавший на стороне крестьян во время Великой крестьянской войны (1524–1526), воплощает собой идеальный тип «благородного немца», героя-патриота, мудрого, искреннего, мужественного, одержимого жаждой свободы. Гец, каким его изобразил поэт, был воспринят современниками как образец для подражания, а сама пьеса стала своего рода манифестом «бури и натиска», политически ангажированного движения молодых литераторов, сформировавшегося вокруг Гердера и И.Г. Мерка. Совместно с другими участниками движения, Гете пишет памфлет «О немецком духе и искусстве» (1773), программный документ движения.

В мае 1772 г. Гете отправляется на юридическую практику в город Вецлар, где он намеревался изучать деятельность высшего апелляционного суда Священной Римской империи. В Вецларе Гете знакомится с невестой секретаря ганноверского посольства И.К. Кестнера Шарлоттой Буфф, в которую страстно влюбляется. После безнадежных любовных терзаний Гете принимает решение покинуть город. В сентябре он неожиданно для всех уезжает из Вецлара, отослав прощальное письмо Шарлотте. Вскоре Гете из письма к нему Кестнера узнает, что в Вецларе застрелился секретарь брауншвейгского посольства Ф. Иерузалем, который был влюблен в жену своего друга. В день самоубийства Иерузалем одолжил у Кестнера пистолеты.

На Гете это известие произвело сильное впечатление. Он много размышляет о самоубийстве, у него возникает мысль покончить с собой. Но в это же время Гете переживает новое увлечение. Предметом его поклонения стала замужняя женщина Максимилиана Brentano, дочь его знакомой. Гете приходится сделать колоссальное усилие над собой, чтобы избавиться от чувства к ней. Весной 1774 г., полностью отгородившись от внешнего мира, за четыре недели Гете пишет «Страдания юного Вертера», первое значительное произведение новой немецкой литературы. Роман Гете продолжал традиции сентиментального романа в письмах, получившего распространение во второй половине XVIII в. (образцовым произведением эпистолярного жанра в то время считался роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»). Но если многотомные эпистолярные романы составляла переписка сразу всех героев, то в «Вертере» ведущая роль принадлежит одному человеку. Более того, в «Вертере» описание внутренней жизни одного человека сочетается с

картинами обыденной бюргерской жизни. Гете революционным образом соединяет две литературные традиции, ведь романы, описывавшие повседневную жизнь, составляли традицию иную, нежели романы, рассказывавшие историю души. В первом романе Гете бытие «внутреннего человека», его духовное развитие, трагедия его любви и смерти, разворачиваются на фоне повседневной жизни провинциального городка.

Создававшийся в эпоху Просвещения, когда главенство разума над чувством не ставилось под сомнение, роман Гете стал своего рода откровением. Главной темой «Вертера» является любовь во всех ее проявлениях. Заглавие романа очевидным образом отсылало читателей к литургической формуле, применяемой к страданиям Иисуса Христа. Любовь простого человека получает в романе религиозное значение, помогает ему осознать свою индивидуальность, обрести внутреннюю свободу. Но осознание собственной индивидуальности, а значит, и определенной ограниченности и приводит Вертера к самоубийству: в смерти герой преодолевает ограниченность физического мира, ограниченность своей любви, растворяется в бесконечной природе.

Опубликованный в конце лета 1774 г. «Вертер» имел феноменальный успех в Германии и за ее пределами. Роман сразу же был переведен на многие европейские языки. Его восторженно приняло новое поколение европейской молодежи, тем не менее, он вызвал ожесточенную критику со стороны просветителей и церковных служителей, которые посчитали произведение молодого автора апологией самоубийства.

Летом 1775 г. Гете знакомится с наследным принцем, герцогом Саксонии-Веймара Карлом Августом. В ноябре того же года Гете переезжает в Веймар, где почти безвыездно проведет вторую половину своей жизни. Первые десять лет пребывания в Веймаре Гете принимает активное участие в политической жизни герцогства, он управляет военной коллегией, руководит дорожным строительством. К этому времени относится работа Гете над драмами «Эгмонт» и «Ифигения в Тавриде», а также начало работы над «Фаустом». Наиболее значительными лирическими произведениями этого периода являются так называемые «Стихи к Лиде» и баллады, в которых преобладают мотивы таинственной сущности природы, приносящей счастье и одновременно губительной.

Реакцией на бурные политические события эпохи (Великая французская революция, франко-прусские войны) становятся попытки Гете устраниваться от литературной деятельности: он все больше времени уделяет изучению естественных наук, занимается физикой, ботаникой (трактат «Опыт метаморфозы растений», 1790), анатомией. В 1784 г. Гете открывает межчелюстную кость у человека.

Осенью 1786 г., устав от обязанностей при дворе и двусмысленных отношений с женой одного из веймарских чиновников Шарлоттой

фон Штейн, которая не могла поступиться своим общественным положением ради любви к поэту, Гете тайно покинул Веймар. Взяв с собой рукописи некоторых произведений, он направляется в Италию. Результатом двухлетнего пребывания в Италии, во время которого Гете предается изучению античного и классического искусства, становится перелом в мировоззрении поэта: Гете приходит к выводу о необходимости гармоничного соединения чувства и разума в рамках строгой завершенной формы. В Риме Гете переделывает драмы «Ифигения в Тавриде» (1779–1786), «Торквато Тассо» (1780–1789) и «Эгмонт» (1788) в соответствии со своими новыми художественными принципами. С итальянского путешествия Гете начинается эпоха так называемого «веймарского классицизма» (1786–1805) в немецкой литературе. После того как Гете с 1788 г. возвращается из Италии в Веймар, Карл-Август освобождает поэта от большей части придворных обязанностей, предоставив ему полную свободу деятельности. В том же году Гете берет в свой дом юную работницу цветочной мастерской Х. Вульпиус, с которой живет, не заключая брака, чем шокирует веймарскую общественность. В 1789 г. она родила ему сына. И только в 1806 г. Гете решается официально вступить с ней в брак.

Последнее десятилетие XVIII в. и первые годы XIX в. проходят под знаком тесного сотрудничества Гете и Фридриха Шиллера, которое продолжилось вплоть до смерти Шиллера в 1805 г. По совету Шиллера Гете завершает работу над первым романом о Вильгельме Мейстере («Годы учения Вильгельма Мейстера», 1793–1796), возобновляет работу над «Фаустом». Вместе они пишут цикл эпиграмм «Ксении», работают над балладами (шиллеровские баллады «Ивиковы журавли», «Кольцо Поликрата», «Коринфская невеста» Гете).

В 1808 г. Гете вновь переживает тяжелый душевный кризис, поводом к которому стало увлечение юной Минной Херцлиб. Гете ненадолго покидает Веймар и отправляется в Карлсбад, где диктует первые главы романа «Избирательное сродство» (1809), который можно считать предвестником немецкой интеллектуальной прозы XX в. Гете переносит химический термин «избирательного сродства» – явления случайного притяжения элементов на сферу человеческих отношений, – с тем чтобы показать действенность и единство стихийных законов природы не только в области химических наук, но и в «царстве разума», а также в мире любви. В этом произведении исключительная философская глубина сочетается с простотой и ясностью повествования, а каждая, даже самая незначительная, деталь описания имеет символический смысл, ведь и в обыденной жизни – так утверждает Гете – все простое наполнено символическим значением, которое не всегда можно понять.

В 1811 г. Гете публикует книгу своих воспоминаний «Поэзия и правда». В 1819 г. на свет появляется «Западно-восточный диван», уникальный поэтический сборник, в котором Гете предпринимает попытку синтеза культурных традиций Запада и Востока, а в 1829 г. выходит вторая часть гетевского романа о Вильгельме Мейстере.

Если в первом романе о Мейстере, продолжавшем традиции «воспитательного романа» К.М. Виланда, герой образовывается через постепенное познание окружающего мира, искусство и любовь, то в романе «Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» идеал всестороннего развития личности отбрасывается. Главным признается практический вклад отдельной личности в общее развитие цивилизации (так, Вильгельм отказывается от идеи стать актером и изучает хирургию). Роман «Годы странствия» интересен тем, что в нем почти отсутствует последовательное развитие сюжета; он состоит из множества фрагментов, внешне разнородных, но связанных между собой сложной системой внутренних смысловых отношений.

«*Фауст*». Незадолго до смерти, в 1831 г., Гете завершает трагедию «Фауст», работа над которой заняла почти шестьдесят лет. Сюжетным источником трагедии послужила средневековая легенда о докторе Иоганне Фаусте, заключившем договор с дьяволом, чтобы получить знание, с помощью которого можно было бы превращать неблагородные металлы в золото. Гете наполняет эту легенду глубоким философским и символическим значением, создав одно из самых значительных произведений мировой литературы. Заглавный герой драмы Гете преодолевает чувственные соблазны, уготованные Мефистофелем, его стремление к знаниям является стремлением к абсолюту, а Фауст становится аллегорией человечества, с его неукротимой волей к знанию, созиданию и творчеству. В этой драме художественные идеи Гете тесно переплетены с его естественнонаучными представлениями. Так, единство двух частей трагедии обусловлено не принципами классической драматургии, но построено на понятиях «полярности» (термин, который Гете ввел в своей работе «Учение о цвете» (1805) для обозначения единства двух противоположных элементов в одном целом), «прафеномена» и «метаморфозы» – процесса постоянного развития, который является ключом ко всем явлениям природы. Если первая часть трагедии напоминает бюргерскую драму; то во второй части, тяготеющей к барочной мистерии, сюжет теряет внешнюю логику, герой переносится в бесконечный мир Вселенной, на первое место выходят мировые отношения. Эпилог «Фауста» показывает, что действие драмы никогда не закончится, ибо его составляет история человечества.

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Литература эпохи Просвещения*

1. Концепция «естественного человека» в творчестве. Ж.-Ж. Руссо.
2. Просвещенческий реализм. Творчество Д. Дидро. «Монахиня».
3. Д. Дефо. «Приключения Робинзона Крузо»: рационализм или утопия.
4. Кризис эпохи Просвещения. Причины и последствия.

#### *Литература*

1. История всемирной литературы. В 9-ти т. М., 1984–1992.
2. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М., 1978.
3. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968.
4. Тураев С. Гете и его современники. М., 2002.
5. Художественные модели мироздания. В 2-х тт., М., 1999.

### *Вариант № 2. Просвещение как философско-эстетическое направление*

1. Особенности эпохи Просвещения.
2. Идеология и эстетика Просвещения.
3. Концепция человека в творчестве писателей этого периода.
4. Значение идей Просвещения в развитии литературы и культуры.

#### *Литература*

1. Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980.
2. Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
3. Кантор А.М., Кожина Е.Ф., Лившиц Н.А. и др. Искусство XVIII в. М., 1977.
4. Введение в культурологию. Уч. пособие по курсу «Теория и история мировой и отечественной культуры». М., 1995.

## Раздел 5. РОМАНТИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

*Общая характеристика эпохи.* Романтизм (франц. *romantisme*) – идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца XVIII – первой половины XIX вв. Как стиль творчества и мышления остается одной из основных эстетических и мировоззренческих моделей XX в.

Романтизм возник в 1790-е гг. в Германии, а затем распространился по всему западноевропейскому культурному региону. Его идейной почвой были кризис рационализма Просвещения, художественные поиски предромантических течений (сентиментализм, «штюрмерство»), Великая французская революция, немецкая классическая философия. Романтизм – это эстетическая революция, которая вместо науки и разума (высшей культурной инстанции для эпохи Просвещения) ставит художественное творчество индивидуума, которое становится образцом, «парадигмой» для всех видов культурной деятельности. Основная черта романтизма как движения – стремление противопоставить бюргерскому, «филистерскому» миру рассудка, закона, утилитаризма, наивной веры в линейный прогресс – новую систему ценностей: культ творчества, примат воображения над рассудком, критику логических, эстетических и моральных абстракций, призыв к раскрепощению личностных сил человека, следование природе, миф, символ, стремление к синтезу и обнаружению взаимосвязи всего со всем. Причем довольно быстро аксиология романтизма выходит за рамки искусства и начинает определять стиль философии, поведения, одежды, а также и других аспектов жизни.

*Парадоксы романтизма.* Парадоксальным образом романтизм соединял культ личной неповторимости индивидуума с тяготением к безличному, стихийному, коллективному; повышенную рефлексивность творчества – с открытием мира бессознательного; игру, понимаемую как высший смысл творчества, – с призывами к внедрению эстетического в «серьезную» жизнь; индивидуальный бунт – с растворением в народном, родовом, национальном. Эту изначальную двойственность романтизма отражает его теория иронии, которая возводит в принцип несовпадение условных стремлений и ценностей с безусловным абсолютным как целью. К основным особенностям романтического стиля надо отнести игровую стихию, которая растворяла эстетические рамки классицизма; обостренное внимание ко всему своеобразному и нестандартному (причем особенному не просто отводилось место во всеобщем, как это делал барочный стиль или предромантизм, но переворачивалась сама иерархия общего и единичного); интерес к мифу и даже понимание

мифа как идеала романтического творчества; символическое истолкование мира; стремление к предельному расширению арсенала жанров; опору на фольклор, предпочтение образа понятию, стремления – обладанию, динамики – статике; эксперименты по синтетическому объединению искусств; эстетическую интерпретацию религии, идеализацию прошлого и архаических культур, нередко выливающуюся в социальный протест; эстетизацию быта, морали, политики.

*Философия романтизма.* В полемике с Просвещением романтизм формулирует программу переосмысления и реформы философии в пользу художественной интуиции, в чем поначалу он очень близок раннему этапу немецкой классической философии (ср. тезисы «Первой программы системы немецкого идеализма»: «Высший акт разума есть акт эстетический. Поэзия становится наставницей человечества»). Философия для Новалиса и Ф. Шлегеля – главных теоретиков немецкого романтизма – вид интеллектуальной магии, с помощью которой гений, опосредуя собой природу и дух, создает органическое целое из разрозненных феноменов. Однако восстановленный таким образом абсолют романтики трактуют не как однозначную унитарную систему, а как постоянно самовоспроизводящийся процесс творчества, в котором единство хаоса и космоса каждый раз достигается непредсказуемо новой формулой. Акцент на игровом единстве противоположностей в абсолюте и неотчуждаемости субъекта от построенной им картины универсума делает романтиков соавторами диалектического метода, созданного немецким трансцендентализмом. Разновидностью диалектики можно считать и романтическую «иронию» с ее методом «выворачивания наизнанку» любой позитивности и принципом отрицания претензий любого конечного явления на универсальную значимость. Из этой же установки следует предпочтение романтизмом фрагментарности и «сократичности» как способов философствования, что в конечном счете (наряду с критикой автономии разума) привело к размежеванию романтизма с немецкой классической философией и позволило Гегелю определить романтизм как самоутверждение субъективности: «подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой – духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу».

*Философы-романтики.* Философское влияние романтизма заметно прежде всего в таком умственном течении, как «философия жизни». Свообразным ответвлением романтизма можно считать творчество Шопенгауэра, Гельдерлина, Кьеркегора, Карлейля, Вагнера-теоретика, Ницше. Историсофия Баадера, построения «любомудров» и славянофилов в России, философско-политический консерватизм Ж. де Местра

и Бональда во Франции также питались настроениями и интуициями романтизма. Неоромантическим по характеру было философствование символистов конца XIX – начала XX вв. Близка романтизму и трактовка свободы и творчества в экзистенциализме.

*Новый взгляд на внутренний мир.* Отказ от просвещенческой аксиомы разумности как сущности человеческой природы привел романтизм к новому пониманию человека: под вопросом оказалась очевидная прошлым эпохам атомарная цельность «Я», был открыт мир индивидуального и коллективного бессознательного, прочувствован конфликт внутреннего мира с собственным «естеством» человека. Дисгармония личности и ее отчужденных объективаций особенно богато была тематизирована символами романтической литературы (двойник, тень, автомат, кукла, наконец, знаменитый Франкенштейн, созданный фантазией М. Шелли).

*Понимание прошедших эпох.* В поисках культурных союзников романтическая мысль обращается к античности и дает ее антиклассицистское толкование как эпохи трагической красоты, жертвенного героизма и магического постижения природы, эпохи Орфея и Диониса. В этом отношении романтизм непосредственно предшествовал перевороту в понимании эллинского духа, осуществленному Ницше.

Средневековье также могло рассматриваться как близкая по духу, «романтическая» по преимуществу культура (Новалис), но в целом христианская эпоха (включая современность) понималась как трагический раскол идеала и действительности, неспособность гармонически примириться с конечным посюсторонним миром. С этой интуицией тесно связано романтическое переживание зла как неизбежной вселенской силы: с одной стороны, романтизм увидел здесь глубину проблемы, от которой Просвещение, как правило, попросту отворачивалось, с другой – романтизм с его поэтизацией всего сущего частично утрачивает этический иммунитет Просвещения против зла. Последним объясняется двусмысленная роль романтизма в зарождении тоталитаристской мифологии XX в.

*Влияние на науку.* Романтическая натурфилософия, обновив возрожденческую идею человека как микрокосма и привнеся в нее идею подобия бессознательного творчества природы и сознательного творчества художника, сыграла определенную роль в становлении естествознания XIX в. (как непосредственно, так и через ученых – адептов раннего Шеллинга, таких как Карус, Окен, Стеффенс). Гуманитарные науки также получают от романтизма (от герменевтики Шлейермахера, философии языка Новалиса и Ф. Шлегеля) импульс, значимый для истории, культурологии, языкознания.

*Романтизм и религия.* В религиозной мысли романтизма можно выделить два направления. Одно было инициировано Шлейермахером («Речи о религии», 1799) с его пониманием религии как внутреннего, пантеистически окрашенного переживания «зависимости от бесконечного». Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия. Другое представлено общей тенденцией позднего романтизма к ортодоксальному католицизму и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей. (См. программную для этой тенденции работу Новалиса «Христианство, или Европа», 1799.)

*Этапы.* Историческими этапами в развитии романтизма были зарождение в 1798–1801 гг. йенского кружка (А. Шлегель, Ф. Шлегель, Новалис, Тик, позже – Шлейермахер и Шеллинг), в лоне которого были сформулированы основные философско-эстетические принципы романтизма; появление после 1805 г. гейдельбергской и швабской школ литературного романтизма; публикация книги Ж. де Сталь «О Германии» (1810), с которой начинается европейская слава романтизма; широкое распространение романтизма в рамках западной культуры в 1820–1830 гг.; кризисное расслоение романтического движения в 1840-х, 50-х гг. на фракции и их слияние как с консервативными, так и с радикальными течениями «антибюргерской» европейской мысли.

*Важнейшие представители романтизма в искусстве.* В изобразительном искусстве романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике, менее отчетливо – в скульптуре и архитектуре (например, ложная готика). Большинство национальных школ романтизма в изобразительном искусстве сложилось в борьбе с официальным академическим классицизмом. Романтизм в музыке сложился в 20-е гг. XIX в. под влиянием литературы романтизма и развивался в тесной связи с ним, с литературой вообще (обращение к синтетическим жанрам, в первую очередь к опере и песне, к инструментальной миниатюре и музыкальной программности).

Главные представители романтизма в литературе – Новалис, Жан Поль, Э.Т.А. Гофман, У. Вордсворт, В. Скотт, Дж. Байрон, П.Б. Шелли, В. Гюго, А. Ламартин, А. Мицкевич, Э. По, Г. Мелвилл, М.Ю. Лермонтов, В.Ф. Одоевский; в музыке – Ф. Шуберт, К.М. Вебер, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Шопен; в изобразительном искусстве – живописцы Э. Делакруа, Т. Жерико, Ф.О. Рунге, К.Д. Фридрих, Дж. Констебл, У. Тернер, в России – О.А. Кипренский, А.О. Орловский.

### *Кружки немецкого романтизма*

Классической страной романтизма была Германия. События Великой французской революции, ставшие решающей социальной предпосылкой интенсивного общеевропейского развития романтизма, были пережиты здесь преимущественно «идеально». Это способствовало перенесению общественных проблем в сферу спекулятивной философии, а также этики и особенно эстетики. В эпоху, когда разочарование в буржуазных преобразованиях и их последствиях становится всеобщим, своеобразные черты духовной культуры Германии получают всеевропейское значение и оказывают сильнейшее воздействие на общественную мысль, эстетику, литературу, искусство других стран. Однако в конкретных национально-исторических условиях каждой страны идеи немецких романтиков нередко получают специфическую интерпретацию, обретают иной, иногда противоположный смысл.

Основы романтического мирозерцания и романтической эстетики заложены были немецкими писателями и теоретиками *йенской школы* (В.Г. Ваккенродер, Новалис, братья Ф. и А. Шлегели, Тик; систематическую форму романтическая философия искусства получила в лекциях А. Шлегеля и трудах примыкавшего к йенцам Ф. Шеллинга). Йенцы же создали первые образцы искусства романтизма: комедия Тика «Кот в сапогах» (1797), лирический цикл «Гимны к ночи» (1800) и роман «Генрих фон Офтердинген» (1802) Новалиса, ряд фантастических повестей. Прогрессивные национально-освободительные идеи и культ античности характерны для выдающегося поэта-романтика Ф. Гельдерлина, стоявшего вне йенского содружества.

Второе поколение немецких романтиков (*гейдельбергская школа*) отличает интерес к религии, национальной старине, фольклору. Важнейшим вкладом в немецкую культуру явился сборник народных песен «Волшебный рог мальчика» (1806–1808), составленный Л. Арнимом и Brentано, а также «Детские и семейные сказки» (1812–1814) братьев Я. и В. Гримм. Высокого совершенства достигла лирическая поэзия (И. Эйхендорф). Опираясь на мифологические идеи Шеллинга и братьев Шлегелей, гейдельбергские романтики окончательно оформили принципы первого глубокого, научного направления в фольклористике и литературоведении – мифологической школы. *Мифологическая школа* – направление в фольклористике и литературоведении XIX в., возникшее в эпоху романтизма. Ее философская основа – эстетика Ф.В. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей, воспринимавших мифологию как «естественную религию». Для мифологической школы характерно представление о мифологии как о «необходимом условии и первичном материале для всякого искусства» (Шеллинг), как о «ядре, центре поэзии» (Ф. Шлегель). Мысли Шеллинга и Ф. Шлегеля о том, что возрождение

национального искусства возможно лишь при условии обращения художников к мифологии, развил А. Шлегель и разработали применительно к фольклору гейдельбергские романтики (Л. Арним, К. Brentано, И. Геррес). Окончательно мифологическая школа оформилась в трудах братьев В. и Я. Гримм («Немецкая мифология», 1835). Согласно их теории, народная поэзия имеет «божественное происхождение»; из мифа в процессе его эволюции возникли сказка, эпическая песня, легенда и другие жанры; фольклор – бессознательное и безличное творчество «народной души». Пользуясь методом сравнительного изучения, братья Гримм объясняли сходные явления в фольклоре разных народов общей для них древнейшей мифологией. Мифологическая школа распространилась во многих странах Европы: в Германии (А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт), в Англии (М. Мюллер, Дж. Кокс), в Италии (А. де Губернатис), во Франции (М. Бреаль), в Швейцарии (А. Пикте), в России (А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев, О.Ф. Миллер). Мифологическая школа развивалась в двух основных направлениях: «этимологическом» (лингвистическая реконструкция начального смысла мифа) и «аналогическом» (сравнение сходных по содержанию мифов). Первое представлено работами Куна («Нисхождение огня и божественного напитка», 1859; «О стадиях мифообразования», 1873) и Мюллера («Опыты по сравнительной мифологии», 1856; «Чтения о науке и языке», 1862–1864). Пользуясь «палеолингвистической» методикой, Кун и Мюллер стремились реконструировать древнюю мифологию, объясняя содержание мифов обожествлением явлений природы – светил («соляная теория» Мюллера) или грозы («метеорологическая теория» Куна).

В позднем немецком романтизме нарастают мотивы трагической безысходности (драматургия и новеллистика Клейста), критическое отношение к современному обществу и ощущение разлада мечты с действительностью (рассказы и повести Гофмана). Идеи и художественные принципы Гофмана оказали сильное влияние на последующую литературу, как реалистическую (О. Бальзак, Ч. Диккенс, Ф.М. Достоевский), так и символистскую (иррациональные и мистические мотивы). Демократические идеи позднего романтизма нашли свое выражение в творчестве А. Шамиссо, в лирике Г. Мюллера, в поэзии и прозе Гейне, справедливо называвшего себя «последним романтиком» (он выходит за рамки собственно романтизма и подвергает его наследие критическому пересмотру).

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Западноевропейский романтизм*

1. История формирования романтизма (по странам: Германия, Англия, Франция).
2. Эстетика романтизма. Отношение к творчеству.
3. Основные художественные приемы романтиков.
4. Экзотический сюжет. Интерес к фольклору.

#### *Литература*

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
2. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
3. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М., 1978.
4. Европейский романтизм. М., 1973.
5. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
6. Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. М., 1947.
7. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.
8. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
9. Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. М., 2002.

### *Вариант № 2. Романтизм в России*

1. Особенности формирования романтизма в России.
2. Творчество В.А. Жуковского. Жанр элегии.
3. «Героический» или патриотический романтизм. Творчество поэтов-декабристов.
4. Творчество А.С. Пушкина. «Южные поэмы». Предпосылки формирования реализма.
5. Творчество М.Ю. Лермонтова.

#### *Литература*

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966.
2. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
3. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
4. Русский романтизм / Под ред. Н.Я. Гуляева. М., 1974.
5. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

## Раздел 6. РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

*Общая характеристика.* Реализм в литературе и искусстве – правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе исторического развития искусства реализм принимает конкретные формы определенных творческих методов, например просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм. Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства.

В теории искусства нет единого, установившегося определения как хронологических границ реализма, так и объема и содержания этого понятия. В многообразии развиваемых точек зрения можно наметить две основные концепции. Согласно одной из них, реализм представляет собой основную тенденцию поступательного развития художественной культуры человечества, в которой обнаруживается глубинная сущность искусства как способа духовно-практического освоения действительности. Мера проникновения в жизнь, художественные познания ее важных сторон и качеств, в первую очередь социальной действительности, определяет и меру реалистичности того или иного художественного явления. В каждый новый исторический период реализм приобретает новый облик, то обнаруживаясь в более или менее отчетливо выраженной тенденции, то кристаллизуясь в законченный метод, определяющий художественную культуру своего времени.

Представители другой точки зрения на реализм ограничивают его историю определенными хронологическими рамками, видя в нем исторически и типологически конкретную форму художественного сознания. В этом случае начало реализма связывается либо с эпохой Возрождения, либо с XVIII в. Наиболее полное раскрытие специфических черт реализма в прошлом усматривается в критическом реализме XIX в. Характерным признаком реализма в этом случае считается способ обобщения жизненного материала, который называется типизацией в соответствии с характеристикой, данной Ф. Энгельсом в связи с анализом реалистического романа: «типичные характеры в типичных обстоятельствах». Реализм, таким образом, исследует социальную действительность и личность человека в его нерасторжимом единстве с общественными отношениями. Такая трактовка понятия реализм выработывалась главным образом на материале истории литературы, в то время как первая – на материале преимущественно пластических искусств.

Какой бы точки зрения ни придерживаться, несомненно, что реалистическое искусство располагает необычайным многообразием спо-

способов подхода к действительности, способов обобщения, стилистических форм и приемов. Реализм Дж. Боккаччо и реализм Г. Мопассана, А. Дюрера и О. Домье, А.С. Пушкина и В.В. Маяковского, К.С. Станиславского и Б. Брехта существенно отличаются друг от друга, свидетельствуя о широчайших возможностях глубоко объективного освоения исторически изменяющегося мира художественными средствами. Однако любой реалистический метод характеризуется последовательной направленностью на познание и раскрытие противоречий действительности, которая в данных исторически обусловленных пределах оказывается доступной правдивому отражению. В этом смысле реализму свойственна убежденность в познаваемости сущности объективно-реального мира средствами искусства.

*Особенности реалистического искусства.* Формы и приемы отражения действительности в реалистическом искусстве различны в разных видах и жанрах. Глубокое проникновение в сущность жизненных явлений, которое с необходимостью присуще реалистической тенденции и составляет характерную особенность всякого реалистического метода, по-разному выражается в романе и лирическом стихотворении, в исторической картине и пейзаже, художественном фильме и мультипликации. Изображение жизни в формах самой жизни, считающееся специфическим признаком реализма, в действительности широко распространено в реалистическом искусстве, порой доминирует, но не является обязательным признаком реалистического метода, особенно если эту формулу трактовать как требование адекватности образа эмпирическому облику явлений действительности. Не всякое изображение внешних фактов действительности реалистично. Эмпирическая достоверность художественного образа обретает смысл лишь в единстве с правдивым отражением существенных сторон действительности, которая порой требует для выявления тех или иных граней ее глубинного содержания резкой гиперболизации, заострения, гротескной утрировки «форм самой жизни». Самые различные условные приемы и образы неоднократно являлись средством точного и выразительного раскрытия жизненной правды (например, в творчестве Ф. Рабле, Ф. Гойи, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Довженко, Брехта), особенно тогда, когда сущность того или иного социального явления или идеи не имеет адекватного выражения в каком-либо одном единичном факте или предмете.

Художественная правда включает в себя две стороны, неразрывно связанные между собой: объективное отражение существенных сторон жизни и истинность эстетической оценки, т. е. соответствие присущего данному искусству общественно-эстетического идеала тающимся в действительности потенциям поступательного развития. Это то, что можно назвать правдой идеала или эстетической оценки. Наиболее глу-

боких и художественно-гармонических результатов реалистическое искусство достигает тогда, когда обе эти стороны эстетической истины находятся в органическом единстве, как, например, в портретах Х. Рембрандта, поэзии Пушкина, романах Л.Н. Толстого. Художник-реалист в своих произведениях не просто является летописцем жизни, но осуществляет по отношению к ней «поэтическое правосудие», т. е. выносит, как выражался Н.Г. Чернышевский, свой приговор. Здесь коренится основа тенденциозности реализма. Там, где тенденция не вытекает «из обстановки и действия», а привносится в произведение извне, возникает чуждый реализму дидактизм или внешняя декларативность. С проблемой идеала в реалистическом искусстве тесно связан и вызывающий в науке острые споры вопрос о соотношении реализма и романтизма. Не отрицая наличия особого романтического метода в искусстве, следует подчеркнуть, что романтика является отнюдь не чем-то противоположным реализму, но зачастую его неотъемлемым качеством.

Социальная почва реализма исторически изменчива. Но подъем реалистического искусства, как правило, совпадает с периодами широких связей художественной культуры с народными массами. Это не означает, что реализм всегда выражает непосредственные интересы трудящихся. Однако поскольку именно реализму доступен разносторонний охват жизни народа, важных общественных вопросов, ему в высокой мере присуще качество народности.

Поскольку любая историческая форма реализма более всего открыта определенным сторонам и аспектам действительности, чутка к тем или иным граням идеологии и психологии своей эпохи, она неизбежно оказывается исторически ограниченной. И эта ограниченность выступает каждый раз как внутренне присущая ей односторонность. Так, искусство высокого Ренессанса «слепо» к общественным антагонизмам и, наоборот, особенно охотно улавливает свойственные времени утопические мечты о социальной гармонии. Роман же критического реализма XIX в., объективно проникая в жизнь буржуазного общества, дал несравненные образцы художественного исследования социальных антагонизмов и сложной диалектики человеческих характеров. Таким образом, задача анализа реалистического искусства заключается не в том, чтобы механически отграничить его от некоего абстрактного «антиреализма». Такая позиция вульгарна и догматична. Диалектика изучения реализма требует раскрытия его внутреннего содержания, где неразсторжимы и завоевания в познании действительности, и исторически обусловленная ограниченность.

*Реализм в музыке и архитектуре.* Относительно отдельных родов художественного творчества, которые не воспроизводят чувственно воспринимаемых форм действительности, как, например, музыка и ар-

хитектура, проблема реализма прояснена еще недостаточно. Поскольку любая трактовка сущности реализма невозможна вне категории истины, возникает вопрос, в чем можно видеть правдивость так называемых выразительных искусств. Попытка истолковать, например, реализм в архитектуре как «правдивость» выражения функции и конструкции в форме несостоятельна, ибо проблема переводится здесь из плана отражения действительности в художественном образе в план конструктивной логики. По-видимому, путь решения проблемы реализма в зодчестве или музыке лежит в подходе к произведениям этих видов искусства как к своеобразным эстетическим моделям действительности. Модель по форме может быть абсолютно не сходна с оригиналом, но она должна быть адекватной ему по содержанию. «Выразительные» искусства моделируют объективную действительность или социально-психологический строй личности. Так, реализм в музыке определяется правдивостью отражения таких чувств, настроений, переживаний в их становлении, развитии и смене, которые соответствуют эстетическому идеалу эпохи.

В музыке о реализме как творческом методе правомерно говорить только тогда, когда композитор конкретизирует музыкальные образы с помощью слова, сценического действия или же зрительных и смысловых ассоциаций, связанных с опорой на бытовые и синтетические (в том числе театральные) жанры. Реалистические тенденции (живые наглядные картины быта и природы, психологически конкретные зарисовки человеческих характеров) проявляются уже в эпоху Возрождения, получают развитие в музыке барокко и классицизма; в XVIII в. они ярко выступают в таких демократических музыкально-театральных жанрах, как итальянская, французская и русская комическая опера, австрийский и немецкий зингшпиль. В первой половине XIX в. композиторы-романтики (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Лист) углубили характеристичность музыки, усилили ее национальную и историческую конкретность. Во второй половине XIX в. Ж. Бизе («Кармен»), Дж. Верди («Отелло», «Фальстаф»), частично Р. Вагнер («Нюрнбергские мейстерзингеры») и другие авторы создают социально типизированные, психологически многогранные образы, что знаменует собой формирование в западноевропейской музыке реализма как самостоятельного творческого метода. Еще ранее этот метод (в виде критического реализма) утвердился в русской музыке (романсы и «Русалка» А.С. Даргомыжского). В его подготовке огромную роль сыграли достижения М.И. Глинки в музыкальном изображении народной жизни («Иван Сусанин» и др.). Вершинами реализма в музыке стали произведения композиторов «Могучей кучки»: М.П. Мусоргского, А.Г. Бородина, отчасти Н.А. Римского-Корсакова (сохранявшего черты

романтизма) и П.И. Чайковского (также частично близкого романтизму), создавших правдивые и разносторонние музыкальные образы-типы, опирающиеся на характерные интонации и другие выразительные средства народной песни, бытовой музыки, речи и т. д.

*Реализм в изобразительном искусстве.* В изобразительном искусстве истоки метода критического реализма прослеживаются с XVIII в. Обращение к повседневной жизни простых людей, пристальное внимание к индивидуальным характерам, сатирическое изображение общественных нравов в творчестве художников, связанных с «третьим сословием» (Ж.Б.С. Шарден, Ж.Б. Грёз, Ж.А. Гудон во Франции; У. Хогарт в Великобритании, Д.Н. Ходовецкий в Германии), были обусловлены идеями Просвещения. Интерес к человеку во всем его реальном своеобразии обнаруживается и в портрете эпохи классицизма (Ж.Л. Давид, Ж.О.Д. Энгр во Франции). Особое место в становлении метода реализма занимает творчество Ф. Гойи, как открывающего живую поэзию в окружающем мире, так и прокладывающего новые пути беспощадному анализу социальных противоречий. Гойя становится одним из основоположников открыто обличительного искусства. В конце XVIII – первой трети XIX вв., в период утверждения романтизма, развитие изобразительного искусства отмечено дальнейшим укреплением реалистических тенденций в портрете, бытовом жанре и пейзаже. Во Франции Т. Жерико и Э. Делакруа обращаются непосредственно к натуре, к живой действительности во всем кипении ее драматических конфликтов. На этой почве вырастает искусство О. Домье, особенно глубоко раскрывающее драматизм современной жизни. Стихийный антибуржуазный пафос романтиков Домье превращает в последовательное исследование антагонистического общества. К. Коро и мастера барбизонской школы (Т. Руссо, Ш.Ф. Добиньи и др.), постигая природу в ее самых непритязательных состояниях и мотивах, своими завоеваниями в области пленэра определяют дальнейшее развитие реалистического пейзажа. В России в первой половине XIX в. тенденции реализма присущи портретам О.А. Кипренского и В.А. Тропинина, картинам на темы крестьянского быта А.Г. Венецианова, пейзажам С.Ф. Щедрина.

Сознательное следование принципам реализма, во многом подготовленное творчеством К.П. Брюллова, характеризует творчество А.А. Иванова, сочетающего непосредственное изучение природы с глубокими философскими обобщениями, и особенно П.А. Федотова, повествующего о жизни «маленького человека» и дающего критическую оценку нравов крепостнической России. Обличительный пафос работ Федотова отводит ему место родоначальника русского демократического реализма второй половины XIX в. Процесс становления критического реализма шел повсеместно. В Германии он выражается в искусстве Би-

дермейера и близких ему мастеров (Г.Ф. Керстинг, И.П. Хазенклевер, Л.Ф. Райский, К. Блехен, К. Шпицвег и др.), принимая форму камерной поэтизации обыденного уклада жизни. В Польше он проявляется в романтически приподнятом творчестве П. Михаловского. В Великобритании этот процесс отмечен победами реалистического пейзажа у Дж. Констебла; отчасти затрагивает он и некоторых прерафаэлистов (Х. Хант, Ф.М. Браун). Ко второй половине XIX в. реализм достигает зрелости, развившись во всем многообразии национальных и стилистических вариантов. Всем им, однако, присущи общие признаки метода реализма: конкретная достоверность в воспроизведении действительности, внимательное исследование окружающего мира, его разнообразных проявлений, утверждение эстетической ценности повседневной жизни, открыто-социальная направленность, выражающаяся в анализе общественных явлений и социально обусловленного человеческого характера, трактовка действительности как временного потока (последнее противоположно классицизму с его культом завершенности, статичности бытия). Наиболее полно принципы критического реализма раскрываются в живописи Франции и России. Крупнейший представитель реализма в середине XIX в. – Г. Курбе, демонстративно называвший свою программную выставку 1855 г. «Павильон реализма». Смелое, подчеркнуто естественное, не боящееся жизненной прозы искусство Курбе было враждебно встречено буржуазной публикой, справедливо усмотревшей в реализме художественное воплощение демократических идей. Созвучие эпохе с ее обыденными или драматическими явлениями, непредвзятость в воссоздании окружающей жизни характерны для воспевающих крестьянский труд жанровых картин Ж.Ф. Милле, для композиций на современные, часто актуальные темы Э. Мане, а затем для творчества мастеров импрессионизма, не только добившихся важнейших завоеваний в реалистической передаче природы, но и утвердивших художественную ценность повседневной жизни современного города (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислеи). В области скульптуры реализм в XIX в. не получает столь широкого развития, как в живописи и графике, и выдвигает лишь отдельных значительных мастеров (О. Роден во Франции, К. Менье в Бельгии). Во второй половине XIX в. в русской живописи утверждение реализма неразрывно связано с демократическим подъемом общественной мысли: пристальное изучение натуры, глубокое сочувствие к жизни и судьбе народа сочетаются здесь с последовательной идейной направленностью, с обличением буржуазно-крепостнического строя. Блестящая плеяда мастеров-реалистов в последней трети XIX в. объединяется в группу передвижников: В.Г. Перов, И.Н. Крамской, И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.Н. Ге, И.И. Шишкин, А.К. Саврасов, И.И. Левитан и др., окончательно укре-

пивших позиции реализма в бытовом жанре, историческом жанре, портрете и пейзаже. Крупных представителей реализма выдвигают в это время и другие национальные школы: А. Менцеля и В. Лейбля в Германии, М. Мункачи в Венгрии, И. Манеса и К. Пуркине в Чехии, У. Хомера и Т. Эйкинса в США. В конце XIX – начале XX вв. традиции критического реализма продолжают в творчестве таких значительных мастеров, сохраняющих прочные связи с демократическим движением, как Т. Стейнлен, А. Бурдель во Франции, М. Либерман, М. Слефогт, Г. Цилле, К. Кольвиц в Германии, И. Исраэлс в Нидерландах, Ф. Брэнгвин в Великобритании. В начале XX в. традиции реализма были особенно устойчивы в России (творчество В.А. Серова, К.А. Коровина, С.В. Иванова, Н.А. Касаткина, А.С. Голубкиной и др.).

*Реализм в литературе XIX–XX вв.* В своем исторически конкретном значении термин «Реализм» обозначает направление литературы и искусства, возникшее в XVIII в., достигшее всестороннего раскрытия и расцвета в критическом реализме XIX в. и продолжающее развиваться в борьбе и взаимодействии с другими направлениями в XX в. (вплоть до современности).

Как литературный стиль термин «Реализм» означает своеобразие речевых средств, применяемых в произведениях, следующих реалистическому методу. Язык литературы на протяжении многих веков был особым, «поэтическим»: художественные произведения почти во всех жанрах долго создавались в стихах, но главное – сама речь была украшена фигурами, что в сочетании с особым ритмом должно было отличать литературу от обыденной речи. Хотя прозаические повествования возникают сравнительно рано, они долго остаются в пределах условных речевых форм, более или менее отдаленных от повседневного языка. Введение живой разговорной речи было одним из первых элементов реалистического стиля. Однако хотя у Боккаччо, Рабле, Сервантеса лексика во многом уже является бытовой, синтаксический строй языка и в особенности подчинение его нормам риторики еще не делают речь подлинно реалистической. Лишь в XVIII в. живая разговорная речь начинает утверждаться в литературе (при значительном сохранении элементов риторики). Но даже в произведениях Диккенса и Бальзака речь является литературной и носит печать романтической приподнятости. Стендаль первым в XIX в. отказывается от риторических красот, прибегая к точному, подчеркнуто «сухому» языку как в авторских описаниях, так и в речах персонажей. В России Пушкин дает первые образцы живой прозаической речи, лаконичной и точной, воспроизводящей естественный строй бесед, сохраняющей живые интонации; с этого времени можно говорить о реалистическом стиле в подлинном смысле слова. В каждой из национальных литератур по мере утверждения реализма как литера-

турного направления развивается и соответствующий ему литературный стиль. Реалистический стиль заключается как в естественности речи, соответствующей нормам живого разговорного языка (при этом процесс этот двоякий: литература вбирает живую речь, но в свою очередь создает нормы современной языковой культуры), так и в том, что характеристика персонажа непременно дополняется речевой характеристикой – воспроизведением индивидуальных и социальных особенностей речи персонажа. Нормы литературного языка, созданные русскими классиками XIX в., до сих пор сохраняют свою силу, хотя, конечно, за это время произошли и перемены в языковой культуре, которые отразились в новейшей литературе. XX в. принес некоторое обновление литературного языка и на Западе; так, Э. Хемингуэй стремился очистить язык от всего лишнего, сделать его предельно лаконичным и вместе с тем многозначным (в этом суть «честной прозы», культивируемой писателем). Наряду с этой тенденцией в литературном стиле XX в. наблюдается и возрождение поэтизмов (тропов, метафор, экспрессивной образности) в прозаической речи; эту манеру представляют И. Бабель, У. Фолкнер, М. Астуриас и т. д.

В литературе ряд существенных черт реализма проявился в эпоху Возрождения, в первую очередь у М. Сервантеса и У. Шекспира, особенно в изображении характеров; классицизм XVII в. разработал метод четкой типизации характеров; однако интенсивное развитие реализма происходит позднее, в связи со становлением буржуазного общества. В XVIII в. литература демократизируется: в противовес предшествующей литературе, отражавшей по преимуществу жизненный уклад и идеалы феодальных верхов, она избирает главными героями не монархов и вельмож, а людей среднего состояния – купцов, горожан, солдат, моряков и т. п., показывая их в повседневной практической деятельности, в семейном быту. Реализм XVIII в. проникнут духом просветительской идеологии. Он утверждается прежде всего в прозе; все более определяющим жанром литературы становится роман – прозаическое повествование о судьбах обыкновенных людей, эпос частной жизни. Наиболее значительные реалистические романы в XVIII в. созданы в Великобритании (Д. Дефо, С. Ричардсон, Г. Филдинг, Т. Смоллетт, Л. Стерн), во Франции (А.Ф. Прево, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо), в Германии (ранний И.В. Гете). Вслед за романом возникает буржуазная, или мещанская, драма (в Великобритании – Дж. Лилло, во Франции – Дидро, в Германии – Г.Э. Лессинг, молодой Ф. Шиллер). Реализм XVIII в. верно воссоздал обывденную жизнь современного общества и отразил его социальные и нравственные конфликты; однако изображение характеров в нем было прямолинейным и подчинялось моральным критериям, резко разграничивавшим добродетель и порок. Лишь в отдельных произведе-

ниях изображение личности отличалось сложностью и диалектической противоречивостью (Филдинг, Стерн, Дидро).

В начале XIX в. романтизм несравненно глубже, чем просветительский реализм XVIII в., изобразил внутренний мир человека, выявляя конфликты и антиномии личности, открывая ее «субъективную бесконечность». Романтизм также внедрил в искусство принцип историзма и народности.

Возникший в 30-е гг. XIX в. критический реализм имел генетические связи с романтизмом; оба направления объединяло разочарование в итогах буржуазной революции и отрицательное отношение к утвердившемуся капиталистическому строю. Стендаль и О. Бальзак во Франции, Ч. Диккенс в Великобритании создали панорамные полотна жизни буржуазного общества, обнажая «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий» (Бальзак) и улавливая их социальную основу. Н.В. Гоголь в России изобразил кризис всего помещико-крепостнического строя. Ведущим жанром реалистической литературы остается роман. Его действие концентрируется вокруг таких мотивов, как борьба за самоутверждение личности в собственническом мире, махинации дельцов, бедствия обездоленных. Реализм показал растлевающее влияние материальных благ на нравы, разрушение естественных связей между людьми, превращение брака в коммерческую сделку. Критический дух Реализма первой половины XIX в. не означал, однако, отсутствия положительных идеалов у писателей; сила их критики обусловлена присущим им гуманизмом и верой в прогресс.

Критический реализм по-новому изображает отношения человека и окружающей среды. Человеческий характер раскрывается в органической связи с социальными обстоятельствами. Предметом глубокого социального анализа стал внутренний мир человека, критический реализм потому одновременно становится психологическим. В подготовке этого качества реализма большую роль сыграл романтизм, стремившийся проникнуть в тайны человеческого «Я».

Углубление познания жизни и усложнение картины мира в критическом реализме XIX в. не означает, однако, некоего абсолютного превосходства над предыдущими этапами, ибо развитие искусства отмечено не только завоеваниями, но и утратами. Утрачена была масштабность образов эпохи Возрождения. Неповторимым оставался пафос утверждения, свойственный просветителям, их вера в победу добра над злом.

Подъем в странах Запада рабочего движения, формирование в 40-х гг. XIX в. марксизма не только оказывают влияние на литературу критического реализма, но и вызывают к жизни первые художественные

опыты изображения действительности с позиций революционного пролетариата.

В середине XIX в. реализм изменяется. Если у Стендаля, Бальзака и Диккенса человек мог противостоять неблагоприятным условиям, то во второй половине века реализм на Западе изображает преимущественно отчуждение личности, ее нивелировку, утрату характера, воли, сопротивляемости среде, что особенно выразительно показано У. Теккереем и Г. Флобером. Однако этому отчуждению отчасти в Великобритании (Дж. Элиот), но особенно в России (Тургенев, Л. Толстой) противостояло утверждение высокой человечности, борьба за гуманные идеалы. Глубина философской проблематики в творчестве Толстого и Достоевского, широчайший охват социальной действительности, сострадание к судьбам «униженных и оскорбленных», тонкость психологического анализа поставили этих писателей и вместе с ними всю русскую литературу на вершину реализма XIX–XX вв.

В последнюю треть XIX в. история литературы на Западе прошла под знаком натурализма, крупнейшим представителем которого был Э. Золя.

*Реализм в драматургии.* Если в романе различные степени и формы реализма существовали начиная с 30-х гг., то в драме долго преобладал романтизм. Переход к реализму стремились осуществить П. Мериме («Жакерия»), Пушкин («Борис Годунов»), Г. Бюхнер («Смерть Дантона»); однако их пример в то время не нашел последователей. «Ревизор» (1836) Гоголя долго оставался одиноким явлением. Период развития реалистической драмы в России начался лишь во второй половине 50-х гг. (А.Н. Островский), а на Западе – в 70–80-е гг. (Г. Ибсен).

В 80-е гг. в творчестве А.П. Чехова зарождается новая форма реализма – с предельным устранением авторских оценок, совершенно объективным изображением повседневной действительности. Вместе с тем, Чехов поднялся над натуралистическим бытописанием в силу глубокого лиризма, присущего его творчеству, и, оставаясь подлинным гуманистом, выразил отношение к существующим общественным условиям посредством скептической усмешки, горького юмора.

Критический реализм в XX в. получил дальнейшее развитие, при этом претерпев существенные изменения. В критическом реализме XX в. на Западе более свободно усиливаются и перекрещиваются самые различные влияния, в том числе некоторые черты нереалистических течений XX в., что не исключает борьбы реалистов против нереалистической эстетики.

*Особенности русского реализма*

В России XIX в. является периодом исключительного по силе и размаху развития реализма. Во второй половине века художественные завоевания реализма выводят русскую литературу на международную арену, завоевывают ей мировое признание. Богатство и многообразие русского реализма XIX в. позволяют говорить о разных его формах.

Формирование его связано с именем Пушкина, который вывел русскую литературу на широкий путь изображения «судьбы народной, судьбы человеческой». В условиях ускоренного развития русской литературы Пушкин как бы наверстывает ее прежнее отставание, прокладывает новые пути почти во всех жанрах, своей универсальностью и своим оптимизмом оказываясь сродни талантам Возрождения. В творчестве Пушкина закладываются основы критического реализма, развитого в творчестве Гоголя и – за ним – в так называемой натуральной школе.

Особое место в истории русского реализма принадлежит Л. Толстому и Ф.М. Достоевскому. Именно благодаря им русский реалистический роман приобрел мировое значение. Их психологическое мастерство, проникновение в «диалектику» души открывали путь художественным исканиям писателей XX в. Реализм в XX в. во всем мире несет на себе отпечаток эстетических открытий Толстого и Достоевского.

Русские критические реалисты изображают действительность с позиций угнетенного, страдающего народа, выступающего в их произведениях мерилom нравственно-эстетических оценок. Идея народности – основной определитель художественного метода русского реалистического искусства XIX в.

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. У истоков русского реализма XIX в., как уже говорилось, стоит А.С. Пушкин. Большую роль в идейно-эстетической эволюции поэта сыграло его сближение во время южной ссылки с декабристами. Он находит теперь опору своему творчеству в реальной действительности. Герой реалистической поэзии Пушкина не отъединен от общества, не бежит от него, он вплетается в естественные и социально-исторические процессы жизни. Творчество Пушкина обретает историческую конкретность, в нем усиливается критика различных проявлений социального гнета, обостряется внимание к тяжелой судьбе народа («Когда 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 определители его реалистического мышления.

Переход Пушкина от романтизма к реализму проявился в «Борисе Годунове» главным образом в конкретной трактовке конфликта, в признании решающей роли народа в истории. Трагедия проникнута глубоким историзмом.

Пушкин явился также родоначальником русского реалистического романа. В 1836 г. он завершает «Капитанскую дочку». Созданию ее предшествовала работа над «Историей Пугачева», в которой раскрывается неизбежность восстания яицких казаков: «Все предвещало новый мятеж, – недоставало предводителя». «Выбор их пал на Пугачева. Им не трудно было его уговорить».

Дальнейшее развитие реализма в русской литературе связано прежде всего с именем Н.В. Гоголя. Вершина его реалистического творчества – «Мертвые души». Сам Гоголь рассматривал свою поэму как качественно новый этап в своей творческой биографии. В произведениях 30-х гг. («Ревизор» и другие) 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 гг. критически относится 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 потомству. 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. Он совсем не против обличения, но только в том случае, когда оно выступает в сочетании с изображением прекрасного.

Продолжением пушкинских и гоголевских традиций явилось творчество И.С. Тургенева. Тургенев приобрел популярность после вы-

хода в свет «Записок охотника». Огромны достижения Тургенева в жанре романа («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети»). В этой области его реализм приобрел новые черты. Тургенев-романист сосредотачивает внимание на историческом процессе.

Реализм Тургенева выразился наиболее ярко в романе «Отцы и дети». Произведение отличает острая конфликтность. В нем приплетаются судьбы людей самых разных воззрений, различного положения в жизни. Дворянские круги представлены братьями Кирсановыми, Одинцовой, разночинная интеллигенция – Базаровым. В образе Базарова Тургенев воплотил черты революционера, противопоставленного всякого рода либеральным говорунам типа Аркадия Кирсанова, примазавшегося к демократическому движению. Базаров ненавидит праздность, сибаритство, проявления барства. Он считает недостаточным ограничиваться облечением общественных пороков.

Реализм Тургенева проявляется не только в изображении общественных противоречий эпохи, столкновений «отцов» и «детей». Он заключается также в раскрытии нравственных законов, управляющих миром, в утверждении огромной социальной ценности любви, искусства.

С прославлением нравственного величия человека, с его духовной красотой связан лиризм Тургенева, характернейшая черта его стиля. Тургенев – один из наиболее лиричных писателей XIX в. К своим героям он относится с горячей заинтересованностью. Их печали, радости и страдания являются как бы его собственными. 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.

Реализм Тургенева сложен. В нем налицо историческая конкретность конфликта, отражения реального движения жизни, правдивость деталей, «вечные вопросы» бытия любви, старости, смерти, – объективность изображения и тенденциозность, проникающий в душу лиризм.

Много нового внесли в реалистическое искусство писатели-демократы (И.А. Некрасов, Н.Г. Чернышевский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.). Их реализм получил название социологического. Общее в нем – отрицание существующего крепостнического строя, показ его исторической обреченности. Отсюда резкость социального критицизма, глубина художественного исследования действительности.

Особое место в социологическом реализме занимает роман «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Своеобразие произведения – в пропаганде социалистического идеала, новых взглядов на любовь, брак, в пропаганде пути к переустройству общества. Чернышевский не только раскрывает противоречие современной ему действительности, но и предлагает широкую программу преобразования жизни и человеческого соз-

нения. Наибольшее значение писатель придает труду как средству формирования нового человека и создания новых общественных отношений. Реализм «Что делать?» имеет черты, сближающие его с романтизмом. Пытаясь представить сущность социалистического будущего, Чернышевский начинает мыслить типично романтически. Но вместе с тем Чернышевский стремится преодолеть романтическую мечтательность. Борьбу за воплощение социалистического идеала он ведет с опорой на реальную действительность.

Новыми гранями русский критический реализм раскрывается в творчестве Ф.М. Достоевского. В ранний период («Бедные люди», «Белые ночи» и др.) писатель продолжает традицию Гоголя, рисуя трагическую судьбу «маленького человека».

Трагические мотивы не только не исчезают, но, напротив, еще более усиливаются в творчестве писателя в 60-70х г. Достоевский видит все беды, которые принес с собой капитализм: хищничество, финансовые аферы, рост нищеты, пьянство, проституция, преступность и т. д. Жизнь им воспринималась прежде всего в своей трагической сущности, в состоянии хаоса и разложения. Этим определяется острая конфликтность, напряженный драматизм романов Достоевского. Ему казалось, что любая фантастическая ситуация не сможет затмить фантастичности сомой действительности. Но Достоевский ищет выход из противоречий современности. В борьбе за будущее он уповает на нравственное перевоспитание общества.

Характернейшей чертой буржуазного сознания Достоевский считает индивидуализм, заботу о собственном благополучии, поэтому развенчание индивидуалистической психологии – основное направление в творчестве писателя.

Вершиной реалистического изображения действительности стало творчество Л.Н. Толстого. Огромный вклад писателя в мировую художественную культуру – результат не одной его гениальности, он также следствие его глубокой народности. Толстой в своих произведениях изображает жизнь с позиции «стамиллионного земледельческого народа», как он сам любил говорить. Реализм Толстого проявился прежде всего в раскрытии объективных процессов развития современного ему общества, в понимании психологии различных классов, внутреннего мира людей самых различных социальных кругов. Реалистическое искусство Толстого ярко проявилось в романе-эпопее «Война и мир». Положив в основу произведения «мысль народную», писатель подверг критике тех, кто равнодушен к судьбе народа, родины и живет эгоистической жизнью. Историзм Толстого, питающий его реализм, характеризуется не только пониманием основных тенденций исторического развития, но и интересом к повседневному бытию самых обыкновенных

людей, тем не менее оставляющих заметный след в историческом процессе.

Итак, критический реализм как на Западе, так и в России – 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) или активно сопротивляющееся растлевающему вниманию индивидуалистической морали (у Диккенса). Русский критический реализм создал галерею образов борцов за народные интересы (у Тургенева, Некрасова). В этом большое своеобразие русского реалистического искусства, определившее его мировое значение.

Новым этапом в истории реализма явилось творчество А.П. Чехова. Новаторство писателя не только в том, что он выдающийся мастер малой эпической формы. Тяготение Чехова к новелле, к рассказу имело свои причины. Его, как художника, интересовали «мелочи жизни», вся та повседневность, которая окружает человека, влияя на его сознание. Он изображал социальную действительность в ее обычном, будничном течении. Отсюда широта его обобщений при кажущейся узости творческого диапазона.

Конфликты в произведениях Чехова не результат противоборства героев, сталкивающихся друг с другом по тем или иным мотивам, они возникают под давлением самой жизни, отражая ее объективные противоречия. Особенности реализма Чехова, направленного на изображение закономерностей действительности, определяющих судьбы людей, нашли яркое воплощение в «Вишневом саде». Пьеса весьма многозначна по своему содержанию. В ней налицо элегические мотивы, связанные с гибелью сада, красота которого приносится в жертву материальным интересам. Тем самым, писатель осуждает психологию меркантилизма, которую принес с собой буржуазный строй.

## Практические занятия

### *Вариант № 1. Западно-европейский реализм*

1. Принципы реалистического искусства.
2. История формирования реализма в литературе.
3. Особенности сюжета западноевропейского реалистического романа.
4. Основные черты героя реалистического произведения.

#### *Литература*

1. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Михальской: в 2-х ч. Е., 1991.
2. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Я.Н. Засурского и др. М., 1982.
3. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. Н.Я. Соловьевой. М., 1991.
4. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (1-я половина). М., 1977.
5. Полевой В.И. Искусство XIX в. М., 1991.
6. Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. М., 1977.

### *Вариант № 2. Русский реалистический роман*

1. История формирования русского реализма.
2. Своеобразие русского реалистического романа. Нравственно-философская концепция мира и человека.
3. Сюжет и хронотоп русского реалистического романа.
4. Особенности героя реалистического романа XIX в.

#### *Литература*

1. История русского романа. В 2-х т. М.-Л., 1962–1964.
2. История русской литературы. В 4-х т. Л., 1980–1983.
3. Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1996.
4. Лосев А.Ф. Поэтика художественного стиля. Киев, 1994.
5. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX в.). СПб., 1996.
6. Соколов А.Н. История русской литературы XIX в. (первая половина). М., 1985.
7. Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма (очерки русской литературы XIX в.). Л., 1970.

## ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Задания для самостоятельной работы студентов делятся на две части. Темы первой части сформулированы таким образом, чтобы студент мог максимально самостоятельно подготовить материал, который он может представить в форме как реферата, так и устного доклада.

Тематика второй части заданий самостоятельной работы менее широкая и предполагает краткий ответ на вопрос (письменно или устно).

### Часть I

1. Греческая трагедия. Еврипид «Ипполит».
2. Изобразительное искусство Древней Греции, Древнего Рима как воплощение мировоззрения.
3. Героический эпос средневековья. Песнь о Роланде. Песнь о нибелунгах. Национальные особенности.
4. Изобразительное искусство Возрождения: сопоставительная характеристика северного и южного Ренессанса (на примере анализа произведений Л. да Винчи, И. Босха, П. Брейгеля Старшего).
5. Литература Возрождения. Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль.
6. Живопись барокко, рококо и классицизма. Анализ репродукций с картин П.П. Рубенса, А. Ватто, Н. Пуссена, Ж.Л. Давида.
7. «Фауст» И.В. Гете как эпилог европейского Просвещения.
8. Английский и немецкий романтизм в литературе. Байрон «Паломничество Чайльд-Гарольда», Гофман «Золотой горшок».
9. Реализм в литературе XIX в. О. Бальзак «Гобсек». Ги де Мопассан «Пышка».
10. Своеобразие славянской мифологии. Пантеон славянских богов.
11. Специфика древнерусского искусства.
12. Житийная литература. Истоки возникновения житийного жанра.
13. Концепции человека в сентиментализме на примере повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза».
14. Арабо-мусульманская литература и искусство.
15. Искусство Индии, Японии и Китая.

### Часть II

1. Дайте определение мифу.
2. Расскажите о происхождении античной трагедии.
3. Дайте определение античному пониманию трагического (на материале трагедии Софокла «Эдип-царь»).
4. Как складывается концепция любви в лирике Средневековья?

5. Назовите известные вам типы рыцарских романов. Приведите примеры, подробно опишите сюжетную схему одного из них.
6. Как меняется мироощущение в литературе Возрождения по сравнению с литературой Средневековья?
7. Кратко перескажите одну из новелл Боккаччо («Декамерон»), объясните суть конфликта в новелле.
8. В чем состоит особенность изображения мира в литературе барокко?
9. Каким видит мир литература романтизма?
10. Перечислите основных персонажей русской волшебной сказки, укажите их функции.
11. Перечислите темы лирики М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина.
12. Как вы можете определить причину гибели Эммы Бовари из романа Г. Флобера?
13. Как Л.Н. Толстой в прочитанных вами повестях определяет смысл человеческой жизни?
14. Насколько оправдан финал романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»?
15. В чем находят утешение сестры Прозоровы из пьесы А.П. Чехова «Три сестры»?

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Искусство как явление культуры.
2. Художественный образ.
3. Понятие жанра в изобразительном искусстве и литературе.
4. Виды искусства. Классификация.
5. Специфика живописи, графики как видов искусства.
6. Специфика скульптуры как вида искусства.
7. Специфика архитектуры как вида искусства.
8. Специфика литературы как вида искусства.
9. Специфика театра как вида искусства.
10. Специфика музыки как вида искусства.
11. Литература Древней Греции (эпические жанры).
12. Литература Древней Греции (лирические жанры).
13. Драматургия Древней Греции.
14. Литература Древнего Рима.
15. Западноевропейское Средневековье. Живопись.
16. Западноевропейское Средневековье. Архитектура и скульптура.
17. Городская и рыцарская литература Средневековья.
18. Героический эпос Средневековья.
19. «Божественная комедия» Данте как произведение переходного периода.
20. Изобразительное искусство южного Возрождения: динамика от раннего к позднему Ренессансу.
21. Изобразительное искусство северного Возрождения.
22. Возрождение в литературе (Шекспир, Роттердамский, Сервантес).
23. «Гаргантюа и Пантагрюэль»: тематика и проблематика.
24. Маньеризм как переходное явление в европейском искусстве конца XVI в.
25. Литература барокко.
26. Живопись барокко и рококо.
27. Классицизм в европейской живописи XVII–XVIII вв.
28. Классицизм в литературе XVII в.
29. Просветительский классицизм.
30. Сентиментализм. Ж.-Ж. Руссо.
31. «Фауст» Гете как эпилог литературы Просвещения.
32. Романтизм в живописи.
33. Общая характеристика романтизма. Романтизм во Франции (В. Гюго).
34. Особенности русского романтизма
35. Специфика жанра и героя в «Золотом горшке» Э.Т.А. Гофмана.

36. Специфика жанра и героя в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» Байрона.
37. Реализм как художественный метод в литературе XIX в.
38. Особенности сюжета и системы персонажей в новелле Ги де Мопассана «Пышка».
39. Творчество О. Бальзака.
40. Специфика реализма Г. Флобера (на примере анализа «Мадам Бовари»).
41. Натурализм в европейской литературе XIX в.
42. Русский реалистический роман XIX в.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Список рекомендуемой литературы

1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С. и др. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. – М., 2000.
2. Античная литература. Словарь-справочник. – М., 1995.
3. Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. – М., 1990.
4. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. – М., 1978.
5. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М., 1995.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Любое издание.
8. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973.
9. Бурхард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – М., 1996.
10. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
11. Введение в культурологию: учеб. пособие по курсу «Теория и история мировой и отечественной культуры». – М., 1995.
12. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. – М., 1996.
13. Гоголев К.Н. Мировая художественная культура. Индия. Китай. Япония. От древности до современности: учеб. пособие. – М., 1999.
14. Гомбрих Э. История искусств. – М., 1998.
15. Грубе Г., Кучмар А., Путеводитель по архитектурным формам. – М.: Архитектура-С, 2005.
16. Гутнов А.Э. Мир архитектуры: язык архитектуры. – М., 1985.
17. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. – М., 1984.
18. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок. – Л., 1990.
19. Дмитриева Н.А., Акимова Л.И. Античное искусство: очерки. – М., 1988.
20. Днепров В. Идеи времени и формы времени. – М., 1980.
21. Древний Египет. Сказания. Притчи. – М., 2000.
22. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М., 1978.
23. Европейский романтизм. – М., 1973.

24. Еремеев Д.Е. Ислам: образ жизни и стиль мышления. – М., 1990.
25. Ермонская В.В. Основы понимания скульптуры. – М., 1964.
26. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.
27. Западноевропейская художественная культура XVIII в. – М., 1980.
28. Ильина Т. История Западноевропейского искусства. – М.: Просвещение, 1996.
29. Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. Т. – М., 1962–1981.
30. История всемирной литературы. В 9 т. – М., 1984–1992.
31. История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Михальской: в 2 ч. – Е., 1991.
32. История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Я.Н. Засурского и др. – М., 1982.
33. История зарубежной литературы XIX в. / под ред. Н.Я. Соловьевой. – М., 1991.
34. История культуры стран западной Европы в эпоху возрождения / под ред. Л.М. Брагиной. – М., 1999.
35. История русского романа. В 2 т. – М.-Л., 1962–1964.
36. История русской литературы. В 4 т. – Л., 1980–1983.
37. Кантор А.М., Кожина Е.Ф., Лившиц Н.А. и др. Искусство XVIII в. – М., 1977.
38. Каптерева Т.П., Виноградова Н.А. Искусство средневекового Востока. – М., 1990.
39. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (1-я половина). – М., 1977.
40. Культура эпохи Просвещения. – М., 1993.
41. Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. – Л., 1996.
42. Лосев А.Ф. Античная мифология. – М., 1957.
43. Лосев А.Ф. Поэтика художественного стиля. – Киев, 1994.
44. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX в.). – СПб., 1996.
45. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М., 1995.
46. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976.
47. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
48. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
49. Мириманов В.Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира. – М., 1997.

50. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
51. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1980–1982.
52. Николаева Н.С. Япония – Европа: диалог в искусстве сер. XVI – н. XX в.
53. Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. – М., 1947.
54. Объемно-пространственная композиция: учебник для вузов. – М., 2003.
55. Овсянников Ю. История памятников архитектуры. – М., 2001.
56. Ортега-и-Гассет. Веласкес. Гойя. – М., 1997.
57. Основы литературоведения / под ред. В.П. Мещерякова. – М., 2003.
58. Ошеров С. Первая ступень // Парнас. Антология античной лирики. – М., 1980.
59. Полевой В.И. Искусство XIX в. – М., 1991.
60. Радциг С. История древнегреческой литературы. – М., 1977.
61. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. – М., 1980.
62. Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. – М., 1977.
63. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958.
64. Русский романтизм / под ред. Н.Я. Гуляева. – М., 1974.
65. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – нач. XX века. – М., 2001.
66. Сахарный Н. Гомеровский эпос. – М., 1976.
67. Силюнас Видас. Стиль жизни и стиль искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – СПб., 2000.
68. Соколов А.Н. История русской литературы XIX в. (первая половина). – М., 1985.
69. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М., 1989.
70. Тернер В. Символ и ритуал. – М., 1983.
71. Тронский И.И. История античной литературы. – М., 1988.
72. Тураев Б.А. Египетская литература. – СПб., 2000.
73. Тураев С. Гете и его современники. – М., 2002.
74. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.
75. Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. – М., 2002.
76. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
77. Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма (очерки русской литературы XIX в.). – Л., 1970.
78. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

79. Хейзинга И. Осень средневековья. – М., 1988.
80. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1998.
81. Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. – М., 2002.
82. Художественные модели мироздания. В 2 т. – М., 1999.
83. Целлар К. Архитектура страны фараонов. – М., 1990.
84. Шайтанов И.О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. – М., 1997.
85. Шевелев И.Ш. Принцип пропорции. – М., 1986.
86. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XIX века. – М., 1999.

### **Список художественных текстов, рекомендуемых для прочтения**

#### *Зарубежная литература*

1. Аристофан. Мир.
2. Байрон Дж. Г. Н. Паломничество Чайльд-Гарольда.
3. Бальзак О. Гобсек. Шагреневая кожа.
4. Боккаччо Дж. Декамерон.
5. Вергилий. Энеида.
6. Вольтер. Кандид.
7. Гете И.В. Фауст.
8. Гомер. Илиада. Одиссея.
9. Гораций. Ода «Памятник».
10. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок.
11. Гюго В. Собор Парижской Богоматери.
12. Данте А. Божественная комедия.
13. Дефо Д. Приключения Робинзона Крузо
14. Дидро Д. Монахиня
15. Диккенс Ч. Домби и сын.
16. Еврипид. Ипполит.
17. Золя Э. Страница любви.
18. Кальдерон де ла Барка П. Жизнь есть сон.
19. Корнель П. Сид.
20. Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1980.
21. Мольер Ж.Б. Тартюф.
22. Мопассан Ги. Пышка. Милый друг.
23. Песнь о Нибелунгах.
24. Песнь о Роланде.
25. Петрарка Ф. Книга песен.

26. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль.
27. Расин Ж. Андромаха.
28. Роттердамский Э. Похвала Глупости.
29. Руссо Ж.-Ж. Новая Элоиза.
30. Свифт Дж. Приключения Гулливера.
31. Сервантес М. Дон Кихот.
32. Скотт В. Айвенго.
33. Софокл. Царь Эдип.
34. Стендаль Ф. Красное и черное.
35. Флобер Г. Госпожа Бовари.
36. Шекспир У. Гамлет. Сон в летнюю ночь.
37. Шиллер Ф. Коварство и любовь.
38. Эсхил. Прометей прикованный.

#### *Русская литература*

1. Гоголь Н.В. Миргород. Мертвые души.
  2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Идиот. Братья Карамазовы.
  3. Лермонтов М.Ю. Лирика. Герой нашего времени
  4. Пушкин А.С. Лирика. Евгений Онегин
  5. Толстой Л.Н. Война и мир. Анна Каренина
  6. Тургенев И.С. Записки охотника. Рудин. Дворянское гнездо.
- Отцы и дети.
7. Тютчев Ф.И. Лирика.
  8. Чехов. А.П. Рассказы. Вишневый сад

#### **Список репродукций, рекомендуемых для изучения**

1. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон.
2. Бернини Дж. Экстаз Святой Терезы.
3. Босх И. Воз сена, Корабль дураков, Сад наслаждений, Операция головы.
4. Боттичелли С. Весна, Рождение Венеры.
5. Брейгель Старший П. Падение Икара, Слепые, Нидерландские пословицы.
6. Брунеллески Ф. Флорентийский собор.
7. Ватто А. Затруднительное предложение, Общество в парке, Жиль.
8. Веласкес Д. Менины.
9. Византийские мозаики.
10. Давид. Смерть Марата, Коронация.

11. Делакруа Э. Свобода, ведущая народ (Свобода на баррикадах), Данте и Вергилий (Ладья Данте).
12. Джотто. Бегство в Египет, Воскрешение Лазаря, Поцелуй Иуды.
13. Донателло. Давид.
14. Дюрер А. Четыре апостола (другие иллюстрации к «Апокалипсису»), Адам и Ева.
15. Колизей.
16. Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком, Джоконда, Тайная вечеря.
17. Микеланджело Буонарроти. Давид.
18. Мирон. Дискобол.
19. Палеолитические вены.
20. Петроглифы.
21. Пракситель. Отдыхающий сатир.
22. Пуссен Н. Прощание Гектора с Андромахой.
23. Рафаэль. Сикстинская мадонна, Пьета, фреска Страшный суд.
24. Рельеф: Эхнатон с женой Нефертити и дочерьми.
25. Рельефы над порталом романского храма на тему страшного суда.
26. Рембрандт ван Рейн. Автопортрет (любой), Возвращение блудного сына, офорты (любые).
27. Рубенс П.П. Портрет камеристки инфанты Изабеллы, Союз Земли и Воды, Вакх и др.
28. Скопас. Менада.
29. Собор Парижской Богоматери.
30. Храм Святой Софии в Константинополе.
31. Эль Греко. Снятие одежд с Христа, Похороны графа Оргаса, Благовещение, Апостолы Петр и Павел, Толедо в грозу.
32. Эрехтейон (греческий храм).

## Содержание

Предисловие .....	3
Раздел 1. Эстетические основы искусства .....	7
Раздел 2. Мифы и литература Древней Греции .....	19
Раздел 3. Искусство и литература эпохи Возрождения .....	25
Раздел 4. Эпоха Просвещения .....	44
Раздел 5. Романтизм как литературное направление .....	53
Раздел 6. Реализм в литературе и искусстве .....	60
Задания для самостоятельной работы .....	76
Контрольные вопросы .....	78
Литература .....	80

**Филиппова Елена Михайловна**

# ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Часть I

Учебно-методическое пособие

Научный редактор  
кандидат филологических наук,  
доцент

*Владимирова Т.Л.*

Печатается в редакции автора

Подписано к печати 21.12.2007. Формат 60x84/8. Бумага «Классика».  
Печать RISO. Усл.печ.л. 5,06. Уч.-изд.л. 4,58.  
Заказ 155. Тираж 100 экз.



Томский политехнический университет  
Система менеджмента качества  
Томского политехнического университета сертифицирована  
NATIONAL QUALITY ASSURANCE по стандарту ISO 9001:2000



**ИЗДАТЕЛЬСТВО**  **ТПУ**. 634050, г. Томск, пр. Ленина, 30.