



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 7.03
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.006-027

Панорама столетий
Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive Art Studies
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

**Средневековье
(от Рождества Христова
к XIII столетию).
Восток и Запад**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

**The Middle Ages
(from the Birth of Christ
to the 13th Century).
The East and the West**

The essence of the series of essays published by the journal is that with a maximum compactness of the presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in its entirety both from the point of view of the general historical process, and in relation to the various arts (literature, the fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into the separate respective arts with the genre specification inherent in each of them are overcome, which answers the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are considered in stages: the Ancient world, the Greco-Roman world, the Middle Ages, the Renaissance era, the Baroque period, the Enlightenment, Romanticism, Post-romanticism, the first, second and third Modern periods, Postmodernism, and, as an afterword, — “The Golden age of Russian artistic culture.”

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Средневековье.

Keywords:

the global artistic process, the chief historical periods, the Middle Ages.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Средневековье (от Рождества Христова к XIII столетию). Восток и Запад // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 6–27. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.006-027.

Средневековье — историческая эра между завершающей фазой Античности и начальной стадией эпохи Возрождения.

Такое обозначение (*Средние века*) — совершенно условно, оно возникло почти как недоразумение из субъективных убеждений представителей Возрождения, которые считали, что между расцветом культуры в античные времена и *возрождением* этого расцвета в эпоху Ренессанса пролегла полоса «*тёмных веков*», не имевшая пользы для прогресса, некий досадный пробел в развитии цивилизации, — отсюда обозначение данного времени как чего-то промежуточного, проходного.

Но, во-первых, те столетия невозможно расценивать как что-то случайное и бесцельное, поскольку человечество в своём движении закономерно должно было пройти данный этап. И, во-вторых, это огромное историческое измерение (примерно от начала нашей эры и почти до XIV века) принесло большую художественную культуру со своими достижениями и вершинами.

При всём том следует признать, что причины для появления суждений о кризисе культуры во времена Средневековья были. Главным образом это касается Западной Европы, которая после Античности пережила длительную полосу так называемого *варварства*.

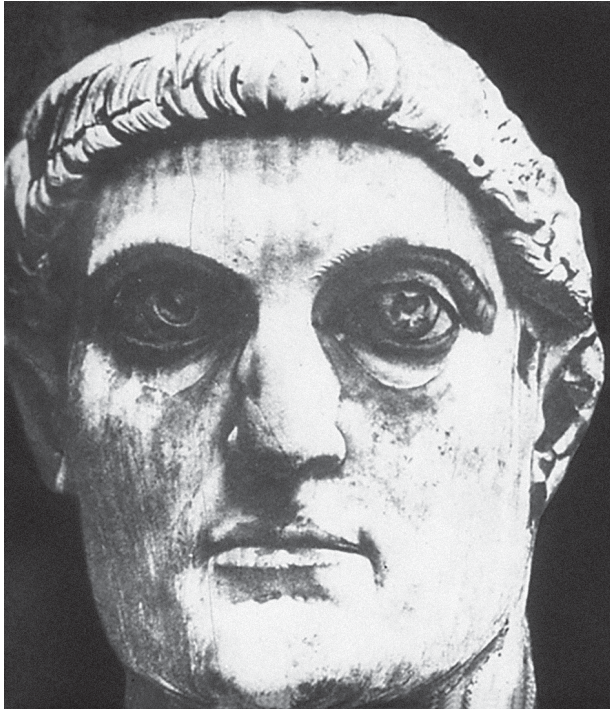
Примечательно, что варварское начало всё настойчивее входило в жизнь и искусство Рима первых веков нашей эры — Рима, который был тогда форпостом цивилизации. Входило как изнутри, так и извне.

Чтобы представить, как оно входило *изнутри*, в ходе саморазвития этой грандиозной и блистательной культуры, возьмём, к примеру, римский скульптурный портрет. В ходе его эволюции нарастали тенденции к опрощению и огрублению в моделировании человеческого облика.

Сказанное касалось даже первого лица Римской державы — императора. Если обратиться к изображению **Филиппа Аравитянина** (середина III века н. э.), то сразу же возникает вопрос: где импозантность, великолепие и царственная осанка цезарей «золотого века» римской истории, того же Августа?

Этот персонаж — из череды так называемых «солдатских» императоров, то есть тех военачальников, которые захватывали власть при поддержке армии. И соответственно — низкий лоб, тяжёлый подбородок, внешность человека из низовой среды.

Как и у Филиппа Аравитянина, прозвище императора **Максимиана Фракийца** (середина того же века) говорит о его происхождении с далёкой периферии Римской империи, то есть с «варварских»



Ил. 1. Константин
(скульптурный портрет, Рим).
Мрамор, около 325 года.
Капитолийские музеи,
Дворец консерваторов, Внутренний двор.
Рим, Италия

территорий. Запечатлено обличье чрезвычайной волевой, властной. Короткая стрижка человека, менее всего озабоченного своей внешностью, квадратный подбородок, жёсткие черты лица — чувствуется, что персона с таким «каменным» лицом не остановится ни перед чем для достижения своих целей.

Всматриваясь в облик **Константина** (Константин Великий, император с 306 года, основал новую столицу Римской империи — Константинополь, поддерживал христианство), нетрудно заметить, как на данном историческом этапе взаимодействуют и соединяются уже два аспекта: «варварство» и христианизация. Чрезмерно крупному, упрощённо вылепленному лицу придано выражение надличной, мистической одухотворённости. В этом отношении особенно обращает на себя внимание как бы заклинающий,

«остекленевший» взгляд гиперболизированно огромных глаз.

Подытоживая, находим в целом следующие характерные черты: подчеркнута жёсткая лепка лица, предельная суровость, первозданная мощь — так, образно говоря, из римской тоги постепенно вырастал варвар.

Ещё более сильной и существенной была варваризация *извне* — имеется в виду неостановимый исторический поток пришедших в движение народов, населявших окраины Римской империи. Их вторжения начались со II века н. э. и сопровождалась разрушением городов, храмов, памятников искусства.

На руинах Римской империи возникли варварские королевства, уровень цивилизованности которых, можно сказать, был равен нулю. В искусстве произошёл соответствующий «сброс»: царили наивность, грубость, примитив.

Если, продолжая линию «царственных особ», оценивать скульптурную группу «**Два императора**» (начало IV века), то придётся признать, что примитивизация доведена здесь до прямого уродства. И неизбежна констатация того факта, что в сравнении с Античностью совершенно утрачено мастерство изображения конкретного человеческого облика. Кроме того, в этих образах всё обезличено и отчуждено от человека — предстающие здесь монархи-варвары напоминают марионеток.

Утверждавшееся в искусстве Западной Европы «варварство» принесло с собой пристрастие не только к безобразному, но и к чудовищному, к мрачной фантастике, обнаруживая реликты «звериного стиля» с его корнями в искусстве Древнего мира. Следы и отзвуки такого пристрастия сохранились до самого конца рассматриваемой эры.

Характерны с этой точки зрения изображения, украшающие собор Парижской Богоматери, причём будем иметь в виду, что выполнены они в XII столетии, то есть уже на закате Средневековья!

В скульптурном декоре знаменитого сооружения перед нами предстают настоящие чудовища — человекоподобные и в образе хищных птиц. В этих химерах совершенно явственны отголоски варварских представлений, и не будем забывать, что химеры в сознании средневекового человека являлись олицетворением человеческих грехов.

Всматриваясь в такие изображения, можно в качестве параллели привести образцы французской танцевальной музыки позднего Средневековья — та же страна и то же время. К примеру, звуковая картинка «*Hare, hare, bye! — Balaam*» вряд ли требует комментариев, поскольку варварское начало в ней самоочевидно.

А вот другой образец подобного рода прокомментировать стоит. Это тоже Франция XII века — «**Страшный суд**» (скульптурная группа из собора в Отёне, около 1130 года). Она символически изображает сцену «взвешивания» добродетелей и пороков человека в Судный день.

Дьявол (фигура справа), кровожадно усмехаясь, оттягивает вниз чашу с грехами — его тело покрыто жёсткими параллельными полосами отвратительной чешуи, что дополнено когтистыми лапами (адский монстр). Но и фигура ангела (слева, он поддерживает чашу добрых дел) почти столь же уродлива в своей деформированности.

Когда Западная Европа переживала «тёмные века», в ряде регионов *Востока* шло поступательное и полноценное развитие искусства. На этом историческом этапе к Азии вновь (после Античности) переходит лидирующая роль в области культуры.

Так, на фоне упадка западноевропейского градостроительства Восток поражал великолепием городов. Ближе всего к Европе находился тогда арабский Халифат — огромная держава, созданная под знаком утверждения ислама. С его распространением произошёл стремительный подъём мусульманского зодчества. Быстро сформировались основные типы

архитектурных сооружений, которые на многие столетия оставались неизменным каноном, и созданные тогда формы впечатляют своей цельностью, ясностью и красотой.

В числе впечатляющих образцов — **мавзолей Саманидов** в Бухаре (IX–X века). Это сооружение — из самых высоких достижений архитектуры мусульманского мира, жемчужина зодчества Среднего Востока. Поразительна гармоничность, простота и оригинальность архитектурной композиции: куб, увенчанный полушаром (идеальные пропорции, преподносимые в «человеческом измерении»), и декоративное богатство в кладке жёсткого кирпича (изысканная игра светотени, узорчатый орнамент).

Совершенно великолепной по красоте и пластичности могла выглядеть и инженерная конструкция. Таким предстаёт **мост Аньцзицяо** в провинции Хэбэй (589–608 годы, Китай). И, разумеется, не приходится говорить о неповторимом стиле японских многоярусных сооружений с их ажурным изяществом. Одно из них — «**Золотой павильон**» (Киото, Япония).

Переходя к образцам китайского изобразительного искусства, отметим **статую богини** (Гуань-инь — богиня милосердия, XII век). Если отвлечься от приданных ей священных атрибутов, перед нами окажется вполне земная женщина в момент раздумья и высокого отдохновения. Непринуждённость позы подчёркивает состояние просветлённой гармонии и внутренней раскованности.

Контрастный пример — картина «**Играющие дети**» (XII век). В этой зарисовке бытовой сценки обращает на себя внимание живая прелесть превосходно изображённых малышей.

Необходимо отметить и ряд образцов художественного творчества Индии времён Средневековья. Начнём с искусства *Гандхāры* (ныне на территории Пакистана), которое сложилось под влиянием эллинистической и иранской традиций.



Ил. 2. Мавзолей Саманидов (Бухара).
897–902 годы

Здесь впервые появляются скульптурные изображения Будды, ранее почитаемого лишь в виде символов. В этом и многом другом гандхарская художественная школа оказала большое воздействие на развитие искусства в Центральной и Восточной Азии.

Изображение Будды, сложившееся в искусстве Гандхары, стало каноническим. Один из совершенно классических примеров — **голова Будды** (IV век), где воссоздан образ возвышенного состояния покоя и ясного созерцания.

В качестве эталона передана физическая красота с 32 признаками совершенства: удлиненные мочки ушей (знак благородного происхождения основателя буддизма), выступ на темени (символ божественной мудрости), миндалевидные глаза и т. д. Подчеркнутая мягкость черт лица создаёт ощущение женственности, что призвано отразить всеобъемлющую

полноту образа (как бы соединяя различные человеческие ипостаси).

Теперь обратимся к художественным сокровищам, находящимся в *Аджанте*. Это комплекс высеченных в скалах буддийских монастырей, и в 29 пещерных залах здесь представлены архитектурные формы, скульптурный декор, росписи на темы буддийской мифологии.

Фрески Аджанты замечательны богатством фантазии, красотой цвета и ритма. Роспись «**Раджа во дворце**» (V век) демонстрирует характерные для стиля Аджанты утонченность, изящество живописания. Значительную роль в декоре потолков пещерных храмов Аджанты играли росписи, выполненные в виде маленьких квадратных картин и содержащие буддийские символы, растительные мотивы, фигурки животных.

Отмеченные «пунктиром» визуальные иллюстрации красноречиво гово-

рят о состоянии искусства на различных территориях Востока, разительно отличающегося по уровню художественного исполнения от того, что представлено в европейском художественном творчестве Раннего Средневековья.

Однако и в Западной Европе, пусть очень затруднённо и замедленно, всё же происходил поворот к обретению цивилизованных форм существования. Ведущими цивилизующими факторами выступили феодализм и монотеистическая религия.

Феодализм выработал настолько чёткую и выверенную систему многоступенчатых соподчинений, что она оказалась жизнеспособной и на протяжении многих столетий после Средневековья (допустим, в России крепостное право существовало до середины XIX века). Основопологающим для средневекового менталитета стал принцип иерархии. Присущее этому принципу расположе-

ние составных частей общей структуры в порядке от высшего к низшему выразилось в жёсткой упорядоченности словесных взаимоотношений. Нечто похожее отмечалось в организации цивилизаций Древнего мира — теперь, после греко-римской Античности с её преимущественно демократическими, республиканскими формами жизни, это как бы повторяется, но уже на другом витке исторической эволюции.

Принцип иерархичности пронизывает и средневековое искусство. Показательный пример: даже такой гуманист, каким мы знаем грузинского поэта **Шотá Руставéли** (XII век) в своей поэме «**Витязь в тигрóвой шкуре**» считает нужным говорить только о тех, кто занимает высшее положение в обществе. И Руставели как само собой разумеющееся принимает самоуничужение рядовой массы перед своими повелителями.

Другой, может быть, ещё более основательный устой Средневековья — *монотеистическая религия*. Переход от языческого многобожия Древности и Античности к культу единого и всемогущего Творца стал подлинной революцией. Именно в Средние века было заложено и сформулировано то религиозное сознание, которым большая часть человечества живёт до сих пор.

Тогда сложились три мировые религии — буддизм, христианство, ислам (мусульманство). Первым возник буддизм — ещё в середине I тысячелетия до нашей эры, однако только с начальных веков нашей эры он получил распространение во многих странах Азии и только тогда Будда был признан божеством. Позднее всего появился ислам — в VII веке. А христианское вероучение, как известно, складывалось с I века н. э., как бы отметив Рождеством Христовым начало новой фазы в истории человечества.

Священные тексты мировых религий сыграли огромную роль в развитии художественной культуры. Для нас это особенно ясно в отношении книг **Нового Завета**



Ил. 3. Голова Будды
(пластика, Гандхара, Индия).
III век. Кабульский музей, Афганистан

(вторая часть Библии). Что же касается европейского Средневековья, то заложенное в этих книгах содержание стало мерой всех вещей, а эстетический мир искусства тех времён в конечном счёте был организован вокруг фигуры Иисуса Христа.

Кроме всего прочего, Новый Завет и особенно входящие в его состав четыре Евангелия справедливо причисляются к выдающимся памятникам словесности. Одна из самых впечатляющих евангельских идей связана с драматическим ощущением человеческой судьбы. Евангелия, как повествования о земной жизни Христа, всемерно подчёркивают это. Вспомним кульминационные моменты:

– после крещения Иисус уходит в пустыню на 40 дней, чтобы в полном уединении и воздержании от пищи встретиться в духовном поединке с искушающим его Дьяволом;

– в ночь после тайной вёчери, в канун развязки событий, Христос *«ужасается и тоскует»*, его внутреннее напряжение доходит до кровавого пота и он, *«смертельно скорбящий»*, молит Бога-отца об отмене своего неотменимого удела;

– страдания Христа на кресте — страшная и позорная казнь после бичевания, пощёчин и плевков. Он испытывает жестокие душевные борения со страхом смерти, его охватывает тоска покинутости.

Над всем подобным в Евангелиях незримо витает вопрос: если такое выпало на долю Господа и если даже Он, зная всё наперёд, так тяжело переносил земные муки, то что уж говорить о брэнном, слабом человеке!

Цивилизующая функция христианской церкви состояла и в том, что духовенство было в ту пору наиболее образованным слоем населения, а в ряде случаев — едва ли не единственной образованной частью общества (достаточно сказать, что даже император франков Карл Великий, самый знаменитый и могущественный властитель средневековой Европы, так и не научился писать).

Сказанное касается и профессионального искусства — долгое время оно развивалось главным образом в храмах и монастырях. И вспомним, что на Руси начало письменности и зарождение профессионального искусства исчисляется со времени её Крещения.

Если перебрать основной массив художественных произведений этого времени, то придётся признать, что едва ли не главное воплощение средневекового идеала — *божий человек*, праведник, духовный подвижник, в том числе и отшельник, беззаветно преданный Господу, отказавшийся от земных благ и соблазнов.

И вот что любопытно: без какого-либо принуждения со стороны (церковь до поры до времени была ещё слаба) человек Раннего Средневековья исподволь тянулся к богоискательству и аскезе, словно утомившись от телесного богатства и чувственно-полнокровной красоты Античности.

Происходила христианизация даже светских изображений. Если обратиться к византийской мозаике, изображающей **императора Юстиниана со свитой** (первая половина VI века, церковь Сан-Витале в Равенне), то, казалось бы, в ней запечатлён чисто светский мотив презентации торжественного царского выхода. Однако реальные исторические лица приобретают иконописный облик: плоскостное изображение, черты условности и каноничности. И в добавление к этому Юстиниан наделён нимбом (он был причислен к лику святых за то, что содействовал строительству церквей, в том числе храма Софии в Константинополе). Но, пожалуй, главный персонаж данной мозаики — архиепископ Максимиан (он крайний справа): сухое, вытянутое лицо аскета, острый взгляд широко раскрытых глаз, что передаёт сильнейшее духовное напряжение.

С точки зрения движения к христианскому лику чрезвычайно интересны так называемые *файюмские портреты* —

подобное обозначение они получили по месту находки (оазис Эль-Файюм в Египте, создавались с I века н. э.). Отметим последовательно три из множества этих портретов, прослеживая на протяжении II–III веков их постепенную эволюцию к иконе.

Юноша в золотом венце (первая половина II века). В настоящее время изображение предстаёт с сильными повреждениями, но благодаря им хорошо видно, что фаяюмские портреты писали на деревянных досках — именно так вскоре начнут писать иконы. Семитский тип портретируемого также перейдёт в иконописные изображения Христа, апостолов и многих святых, а золотой венец (ритуальная деталь) как бы напоминает терновый венец Спасителя.

Смуглый юноша в золотом венце (вторая половина II века). Нетрудно заметить, что глаза раскрываются всё шире и во взгляде появляется нечто истовое: высокая сосредоточенность, внутреннее напряжение, готовность к подвижническому служению и даже к жертве. Контур лица и цветовое решение предвосхищают будущий ангельский лик.

Один из фаяюмских **женских портретов** (III век). Это уже практически законченный иконописный образ: преувеличенно большие глаза, нота резкой духовной экспрессии (печать трагизма создаёт ощущение, что перед нами настоящая «великомученица»), условность изображения со свойственными для него обобщённостью контура и плоскостным характером, откровенной графичностью.

Икона стала в христианском мире основным типом средневековой живописи, получив наибольшее распространение в Византии и в сопредельных с ней государствах (в том числе на Руси). Изображение святых потребовало всякого рода условных приёмов:

- чтобы подчеркнуть духовное начало, исключается всё материально-телесное;
- по той же причине изображаемые фигуры статичны и находятся в про-



Ил. 4. Смуглый юноша в золотом венце (портрет, Файюм, Египет).

Дерево, энкаустика, темпера, начало II века. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва, Россия

странстве, лишённом глубины (фон часто пишут золотом, что делает его непроницаемым для взгляда);

– художник не изображает своих персонажей в профиль, только фронтально, поскольку ему необходимо показать в лице то вместилище души, ради которого он и передаёт лик, — глаза с их взыскующим взглядом.

Один из образцов такого искусства — «Христос Пантократор» (византийская икона XIV века). Пантократор, то есть Вседержитель, как высшая ступень священной иерархии подаётся здесь в максимальной концентрации канонических черт: лик, жест, цвет, общая условность изображения. Замкнутость и углублён-



*Ил. 5. Спас Нерукотворный (икона, Новгород).
Вторая половина XII века.
Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия*

ность образа — вот на чём строилось это строгое и отрешённое искусство.

В иконописи, как и во многом другом в искусстве Средневековья, господствовали канон и условность. Однако даже в столь жёстких рамках художники умели создавать глубоко впечатляющие образы — пусть и абстрагированные, но идеально-возвышенные лики божественной красоты. Один из них претворён в новгородской иконе XII века «**Спас Нерукотворный**». В ней есть и условно-каноническое: декоративный абрис волос головы, дуги бровей и ушей, круг, в который заключена голова (изображена только голова, без шеи и плеч — условность, обязательная для иконных образов такого рода). И есть индивидуальное: мягкая прорисовка волос усов и бороды;

изысканные линии губ, носа, глаз; взгляд огромных глаз направлен чуть в сторону, чем нарушается подчёркнутая симметрия лица. Так складывается идеальная, строгая и вместе с тем утончённая красота духовного пастыря.

Высокая духовность, которая воплощена в подобных образах, требовала особой нравственной доблести, то есть самоотречения и возвышения над «суею сует». Этому более всего отвечало затворничество, монашеское существование.

Движение отшельничества охватило весь средневековый мир. Причём оно не требовало для себя непременного пострижения в монахи. Допустим, **Тао Юаньмин** (жил в конце IV — начале V века), которого в Китае считают величайшим поэтом, и словом, и собственным жиз-

ненным примером проповедовал уход от столичной суеты к простой, чистой жизни в садах и полях. Отшельничество означало для него быть нравственным, то есть жить своим трудом, делать добро и располагать духовной независимостью. А духовной независимости можно добиться в любых условиях, только нужно воспитать в себе способность к отрешению — так утверждает Тао Юаньмин.

Судя по свидетельствам искусства, аскеза и благочестие чаще всего давались божьим людям нелегко, порой через огромное духовное напряжение. Это были воистину *страстотерпцы* (вспомним Страстную неделю Христа).

Возьмём, к примеру, двух очень разных поэтов. Один из них — индийский проповедник *Бхартрихари* (первая половина VII века). Единственная тема его творчества связана со столь жгучей для средневекового сознания альтернативой души и тела. Автор непрерывно мечется между соблазнами бытия и монашеской аскезой, между восторженным очарованием жизни и горьким разочарованием в ней. На одном полюсе для него — царский двор, богатство и особенно женщины. Он прославляет их красоту, счастье любви, силу страсти, уверяя, что нет иного света, кроме возлюбленной. На другом полюсе — отрицание чувственных радостей, сплошной скепсис, в том числе и по отношению к женщине, которая уже не подобна нектару, а ядовита, как змея.

В свойственном ему пафосе отрицания, Бхартрихари заклинает разум не искать «хрупких наслаждений бытия». Только аскеза, отрешённость от желаний, размышления о вечном и бесконечном могут противостоять разрушительной силе времени, которое испепеляет и роскошные города, и могучих царей, и красавиц с луноподобными лицами.

Итак, противоядие иллюзиям и тлену как будто бы обретено. Однако итогом сборника с характерным названием «**Строфы об отвёржении мира**» становится следующая констатация: да, я живу жиз-

нью отшельника, к которой стремился и в которой видел спасение, но привязанность к этому миру так и не даёт мне покоя.

Ту же тему непреодолимой противоречивости и дисгармонии, однако совсем иначе, развивал армянский поэт *Григор Нарекаци* (вторая половина X века). Главная проблема для него состояла в безысходной греховности человека, что воспринималось поэтом с невероятной остротой, сгущённым трагизмом, как зияющая рана больного духа, как сплошная пытка. Этот вопиющий разлад получил свою кульминацию в «**Книге скорбных песнопений**», где в экстазе исступлённого покаяния он готов признать за собой любые мыслимые и немыслимые прегрешения. А ведь это был праведник, и могила его на протяжении столетий оставалась местом паломничества. Тем не менее автор бичует себя яростно, беспощадно, на собственном примере являя христианский лозунг «*Распни себя!*». Всеми силами доказывая собственное ничтожество — ничтожество человека, безнадёжно погрязшего в грехах, Нарекаци уповаает только на Господа.

Таковы свидетельства тех мощных борений духа, которые обуревали подвижников веры во времена Средневековья.

И всё-таки чаще всего божьи люди находили для себя утешение, обретали душевное умиротворение. Спасением для них становилось благочестие, смирение и кротость. И ещё — бесстрастие и отрешённость. Именно этому так или иначе посвящена вся *культовая музыка* Средневековья.

В католической церкви в ходе длительной эволюции постепенно сложился большой круг песнопений под названием *григорианский хорал*. Название это связано с именем папы Григория I (около 540–604) — ему приписывается систематизация свода культовых мелодий. Обозначение *хорал* подразумевает в данном случае песнопение, предназначенное для хора.



Целью этой музыки было служить религиозному культу, то есть настраивать на лад торжественного благочиния и отрешения от плотского, мирского. По-своему тому же служил и латинский язык, на котором исполнялись григорианские хоралы — язык высокий и уже «мёртвый» в те времена, далёкий от живых разговорных диалектов европейских народов.

В музыке господствует именно молитвенный характер и нередко нейтрализованность выразительности: «без радости и печали», плавное, текучее мелодическое движение в размеренном ритме, зачастую однотонность, бескрасочность колорита.

Григорианский хорал — основное явление музыкальной культуры *западно-европейского* Средневековья, и он вполне может считаться олицетворением, художественной эмблемой того времени.

Православная церковь создавала свою музыку. Здесь первоосновой стали византийские гимны. Зрелость они обрели в песнопениях *Романа Сладкопéвца* (первая половина VI века), который знаменит и тем, что у него впервые в европейской поэзии появилась рифма.

Традиция византийских гимнов была перенесена вместе с христианством в соседние страны. На Руси она получила самобытное продолжение в формах *знаменного распева* (от старославянского *знамя*, то есть *знак* — знаками тогда записывали церковные мелодии).

В знаменном распеве немало общего с григорианским хоралом, и понятно почему — одно историческое время и одинаковая ритуальная функция. Но при этом чувствуется и сугубо русское: раздумчивость, особая степенность, чем-то напоминающая былинную манеру (былины на Руси складывались примерно тогда же). И говоря о почвенности подобных песнопений, отметим в самом типе напевности ощущение бескрайних просторов.

Жизнь духа, о которой шла речь, не была чем-то застывшим, омертвелым. В ней были свои ценности, свои отрадные

стороны и животворные соки. Возьмём, к примеру, *жития святых*, которые создавались тогда в исключительном обилии. Это был религиозный биографический жанр, прославлявший существование затворников, отшельников, монахов. Может показаться, что, так сказать, по определению, он преподносил нечто сугубо назидательное, в духе морализаторских жизнеописаний. Ничего подобного!

Вот, к примеру, «*Житие Феодосия*» (полное название: «Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского») — об основателе Киево-Печерской лавры. Это житие было в ряду исходных образцов русской словесности (вторая половина XII века), в нём анонимный автор реконструирует хронику восхождения своего героя к высшей святости, и при этом слог изложения очень живой, выразительный, без какой-либо высокопарной напыщенности.

То, что религиозное искусство Средневековья вовсе не было догматически омертвелым, застывшим, доказывает бытование *литургической драмы*. Этот жанр зародился в Европе с IX века в недрах литургии (церковной службы). То были литературно-музыкальные инсценировки на сюжеты Евангелия и по житиям святых, с декорациями и в костюмах.

Со временем подобные представления разыгрывались не только в храме, но и на паперти, и даже на городской площади. Музыкальной основой был григорианский хорал, но вместе с проникновением в литургическую драму мирского начала всё шире входил соответствующий музыкальный материал фольклорного и бытового происхождения.

Множеством подобных жанровых эпизодов изобилует широко известная литургическая драма «*Действо о Данииле*» (XII век). Сопровождающие её очень живые, эмоционально непосредственные песенные и танцевальные номера свидетельствуют об уже достаточно развитой музыкальной культуре европейского позднего Средневековья.

В предшествующем изложении большое внимание было уделено духовности человека Средневековья. И это закономерно — жизнь духа оказалась во многом определяющей для того времени. Переходя к другим сторонам художественной культуры Средневековья, прежде обратимся к явлению, которое находилось как бы на пересечении духовного и этих других сторон, — *суфийская поэзия*.

Понятие *суфизм* происходит от арабского слова *суф* — грубая шерстяная ткань (отсюда *власяница* как одеяние и атрибут аскета). Суфизм — форма мусульманского аскетизма, связанного с подвижничеством, отшельничеством, с уходом от мира сего. Это мистическое течение в исламе было основано на вере в возможность преодоления той пропасти, которая отделяет человека от Бога. Познать Творца, приобщиться к нему суфии стремились посредством освобождения от телесной оболочки, путём растворения своего духа в божественной сути — или, как они выражались, стать подобным «*капле в океане*». То есть в момент мистического озарения дух человеческий растворяется в мироздании, и в то же время он как бы вбирает в себя всё мироздание.

Здесь мы приблизились к следующей грани осмысления сущности Средневековья. Дело в том, что одна из главных целей духовного поиска, столь интенсивного в то время, была связана с постижением именно этой категории — категории *мироздания*. Человек пытался проникнуть в тайны бытия, в его извечные законы. Что же касается людей искусства, то они стремились моделировать нечто подобное в художественных образах.

Какой же виделась картина мироздания? В определённой степени его подобием стал *храм*. И если архитектуру нередко считают ведущим видом искусства Средневековья, то храм в это время явился её безусловно господствующей формой. Именно тогда были созданы основные типы буддийских, христиан-

ских и мусульманских храмов, которые сохранили значение образца для последующих эпох.

Христианство начинало своё храмовое зодчество с построек базиликального типа. *Базилика* (греч. *царский дом*) — так в Афинах античных времён называли дом главы государства, базилевса. В Древнем Риме подобные здания предназначались для деловых встреч, торговых сделок, судебных заседаний. Со временем в таком роде стали возводить и термы (общественные бани). Пожалуй, самое примечательное из этих сооружений, в том числе и с точки зрения перспектив храмового строительства, — **термы Каракаллы**.

Сразу же нужно оговорить тот момент, что римские термы нельзя понимать как бани в привычном для нас смысле. Там было всё для разнообразного и цивилизованного досуга — для прогулок, занятий спортом, для собраний и даже философских диспутов (кстати, в распоряжении клиентов находились прекрасные библиотеки). Так что в некотором роде это был *храм* как телесного, так и духовного очищения. И если в таком помещении установить алтарь, то оно будет вполне походить на христианский храм, поскольку здесь есть самое необходимое — большое внутреннее пространство и высоко вознесённый свод.

Для подтверждения сказанного достаточно сравнить термы Каракаллы с какой-либо из типичных христианских базилик, сооружённой уже в качестве храма и, естественно, в более поздние времена. Такая базилика представляла собой большой прямоугольный зал, нередко разделённый рядами колонн на продольные части (нефы), и центральный неф (более высокий), который освещался через окна над крышами боковых нефов.

Базилика оказалась столь удобной для отправления христианского культа прежде всего благодаря своей вместительности. Ведь в сравнении с Античностью

понимание функций храма было коренным образом переосмыслено. Если античный храм считался жилищем богов (место хранения статуи божества) и обряды творились за его пределами, то теперь сам храм стал местом собрания верующих для участия в таинстве приобщения к Богу.

Вот зачем понадобилось огромное внутреннее пространство — в расчёте на большое число молящихся. Кроме того, ставилась задача изолировать, насколько возможно, человека от внешнего мира. Для этого в интерьере церкви создавалась соответствующая атмосфера. И если поначалу наружный облик храма выглядел предельно простым и скромным, то его внутреннее убранство поражало великолепием (очень характерна в этом отношении **церковь Сан-Витале**, VI век, Равенна, Италия).

Со временем, по мере утверждения христианства, пышность мог приобретать не только внутренний, но и внешний облик храма. Одно из самых замечательных в этом отношении сооружений — **собор св. Марка** в Венеции. Строился он в IX веке, а украшали его из поколения в поколение несколько последующих столетий. Поэтому исходный византийский стиль выступает здесь с наслоениями романского и готического. Например, колокольня, служившая и сигнальной башней (с неё возвещали о прибытии кораблей), выполнена в романском стиле — отсюда массивность и суровость её форм.

Возвращаясь к принципам византийской архитектуры, а они были здесь основополагающими, находим типичный план композиции: форма равноконечного креста, центр и концы которого увенчаны куполами. И для внешнего вида, и для внутреннего пространства характерно соединение усиливающих друг друга византийской пышности и венецианской роскоши (мраморная облицовка стен, колонны, статуи, мозаики).

Внутреннее пространство насыщено светом, золотистым от сияния и пере-



Ил. 6. Собор св. Марка
(Венеция, Италия)

лива цвета в мозаиках. Уходящие ввысь своды, огромные купола, широкие арки и пилястры со множеством «лепестков» создают впечатление особой лёгкости, живописной гармонии, поэтической сказочности.

Что касается смыслового наполнения архитектуры интерьера христианского храма, то её величественные объёмы призваны создавать впечатление вечности, незыблемости. Причём устремлённость всех пропорций ввысь вызывает ассоциации с небесным сводом.

Полную имитацию небесного свода давал *купольный храм*, где перекрытие осуществлялось не сводом, как в базилике, а куполом. Купольные храмы появились позднее базиликальных, но именно они стали в христианском мире самым распространённым типом церковного сооружения.

И опять-таки следует заметить, что идея эта предвосхищалась в некоторых позднеримских постройках, прежде всего в знаменитом **Пантеоне** (начало II века, Рим), где обращает на себя внимание уже само название: храм всех (*пан*) богов (*тео*). Симптоматично, что на данном историческом этапе у римлян-язычников возникла мысль объединить всех богов,

как бы сотворив из них единого Бога, то есть происходило подспудное сближение с христианством. Архитектурно здесь решена задача, которую впоследствии постоянно ставили перед собой христианские зодчие: перекрытие огромного внутреннего пространства грандиозным куполом (его диаметр около 45 м). Большое круглое отверстие в центре (источник освещения храма) — словно солнечное светило. Это ещё более усиливает иллюзию царящего над земной жизнью небесного свода и стоящих за ним высших сил.

Позже Пантеон был превращён в христианскую церковь и послужил образцом купольных построек последующего времени, в том числе для самого значительного византийского сооружения — **храма св. Софии** в Константинополе. Храм этот, в свою очередь, стал прообразом для многих русских храмов, начиная с соборов того же названия: Софийский собор в Киеве, Софийский собор в Новгороде и т. д. *София*, то есть *Премудрость*, оказалась для русских зодчих притягательной не только по архитектурному образу, но и по смыслу, который вкладывается в него.

И почти сразу храм на Руси как модель мироздания получил свои акценты. В самом раннем из больших соборов — **Софии Киевской** (1037 год) — первый такой акцент состоит в лепке архитектурной формы из множества составных частей, причём «прилепляя» меньшие объёмы к центральному, словно горбится «городище» (город выступает как символ земной жизни людей).

Второй акцент состоит в системе куполов, как бы передающих лик Царства Небесного. Центральный купол выступает в сопровождении 12 малых куполов. Это можно трактовать по-разному:

- во-первых, светило в окружении планет;
- во-вторых, 12 апостолов и вознесённый над ними Вседержитель;
- в-третьих, аллегория стольного града и княжеских уделов;

– и, в-четвёртых, великий князь и прочие князья.

В любом случае, складывается сложная ступенчато-пирамидальная композиция, воплощающая тот принцип иерархии, который был столь важен для Средневековья и о котором уже говорилось, — строгое подчинение меньшего большему, низшего высшему.

Наиболее гармоничное воплощение принципа иерархичности находим в храмовой архитектуре Владимира, которая стала вершиной русского средневекового зодчества. Почти всё типичное для владимирской архитектуры представлено в **Успенском соборе** (1158–1160, перестроен в 1185–1189).

Величавость и торжественность сочетаются здесь с особой ясностью, стройностью и изяществом пропорций. Лёгкость форм создаёт ощущение, что они словно парят. Нарядность и живописность, кульминирующая в золотых куполах и крестах, выражает праздничное состояние духа — как бы воссоздавая образ небесного праздника. Таков был самый торжественный храм домонгольской Руси.

Именно отсюда, от великолепных образцов владимирской архитектуры, перейдут впоследствии (уже в эпоху Возрождения) на Москву эпитеты *белокаменная*, *златоглавая*, а в Московском Кремле по подобию этого будет возведён собор того же названия — Успенский.

Чрезвычайно оригинальную краску в средневековую модель мироздания внесла *пейзажная живопись* Китая. Но прежде — вкратце о китайской живописи этого времени в целом. Те открытия, которые совершили китайские мастера, и тот высочайший уровень, которого они достигли, были совершенно недостижимы для других художественных школ Средневековья, и сделанное ими остаётся непревзойдённой классикой. И это при том, что пользовались они преимущественно тушью.

Картины чаще всего выполнялись чёрной тушью на светлом фоне — следова-



Ил. 7. Успенский собор (Владимир, Россия)

тельно, то была *монохромная* живопись. Однако каллиграфическая тонкость линий и виртуозное использование пятен и размытов туши различной интенсивности создавали исключительное живописное богатство и выразительность.

Одна из подобных работ — «**Портрет поэта**», автор *Лян Кай* (первая половина XIII века). Как бы отвечая представлениям о фигуре творца искусства (изображён Ли Тайбо), воспроизводится экстаическое состояние вдохновения, когда дух человеческий поднимается в полёте творческой мысли над обыденным и материальным. Телесное начало почти начисто снимается. Всё передано несколькими пятнами и размывами туши на белой бумаге. Свиток ничем не заполнен, благодаря чему фигура движется как бы в совершенно свободном пространстве («витая в небесах»). Предельный лаконизм, исключительное мастерство, поразительно утончённая манера, в ко-

торой выполнена эта работа, свидетельствуют о высоких достижениях китайской живописи.

Теперь обратимся к главному завоеванию китайских художников Средневековья — к их пейзажной живописи. Пейзаж как самостоятельный жанр впервые появился именно в Китае в VI веке, то есть за целое тысячелетие до возникновения европейского пейзажа. В основе китайской пейзажной живописи лежала всё та же монохромия (работа тушью), и при этом художники добивались поразительного богатства оттенков.

В картине *Го Си* «**Осень в долине Жёлтой реки**» (XI век) сразу же обращает на себя внимание выбор ракурса — остро, неожиданно, подчас до фантастичности. Стояла за этим уникальность видения мира. Чтобы воплотить это видение, китайские художники выработали особые приёмы построения пространства. Картина делится на несколько планов,

и степень чёткости изображения уменьшается по мере движения от переднего к заднему: отчётливость предметов вблизи (совершенно явственный передний план) и смутность очертаний вдали (предстоящий в туманной дымке задний план).

Между этими планами воссоздаётся воздушная среда в виде тумана, облаков, мгlistой дымки. И ещё один важный приём: художник всегда сообщал своим пейзажам очень высокую точку зрения — мы смотрим на открывающийся перед нами вид как бы с вершины горы. Всё это позволяло отобразить беспредельность пространства, передать ощущение необъятности и безбрежности мира.

Ещё один характерный образец — **Ли Чэн**, «Буддийский храм в горах» (XI век). И в самом деле, если внимательно взглянуть, то в нижнем левом углу свитка можно обнаружить очертания пагоды. Но они почти растворяются в пейзажной среде, в том числе перекрываются контуром оголённых деревьев. И это очень показательно. Тот жанр пейзажной живописи, о котором идёт речь, в Китае называют «*гóры-вóды*». Именно в этих природных явлениях художники и находили те образы, в которых они стремились выразить космизм бытия. Действительно, здесь перед нами предстаёт громада природного мира с его первозданностью.

Для китайских художников тех времён природа — это не только грандиозный, но и самоценный мир, стоящий неизмеримо выше мира людского. Поэтому в их пейзажных композициях человеку отводилась сугубо подчинённая роль. Это отвечало одной из важнейших идей Средневековья: человек — лишь крохотная песчинка мироздания.

К примеру, в картине **Ли Чжаодао** «Путники в горах» (рубеж VII–VIII веков) показана опять-таки первозданная, нетронутая цивилизацией природа (хаос причудливых форм приближает изображение к фантастическому жанру). Человеческие фигурки еле заметны,



Ил. 8. Ли Чжаодао. Путники в горах (картина, Китай).

Фрагмент свитка на шёлке.

Конец VII — начало VIII века.

Собрание дворцового музея, Тайвань

совершенно затеряны, несопоставимы с громадой природной материи. И вновь обращают на себя внимание многоплановое построение пространства и воздушная перспектива: белые клубящиеся облака как бы разрезают вершины гор.

Постичь законы мироздания стремилась и средневековая словесность. В этом отношении особенно активной была *фарсиязычная поэзия*. Фарсиязычная, то есть на *фарси* — литературном языке, который сложился у персов и таджиков и которым долгое время пользовались многие соседние народы (например, азербайджанцы, выдвинувшие такого корифея мировой литературы, как **Низамí**).

Чаще всего осмысление бытия фарсиязычные поэты осуществляли в форме монументальной эпопеи. Самая грандиозная из таких эпопей принадлежит поэту

Фирдоуси — это «**Шах-наме**» («Книга о царях»). По своему объёму она во много раз превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые. «Шах-наме» содержит огромное количество мифологических преданий, исторических легенд, стихотворных летописей, поэм о любви, назиданий и всякого рода раздумий — с охватом огромной хронологической дистанции: от сотворения мира до времени жизни поэта.

Совсем иначе происходило осмысление мироздания в творчестве другого знаменитого фарсиязычного поэта — это был **Омар Хайям**. В противоположность Фирдоуси с его эпопеей гигантского масштаба, Хайям обращался только к форме *рубай*. Рубаи — всего-навсего четверостишие, но в столь краткую миниатюру ему удавалось заключить крупную, объёмно поданную мысль. Эти отдельные мысли складываются в целые мириады, охватывающие всё и вся. Поэт-мыслитель, он, словно бесконечные чётки, перебирает и анализирует всевозможные жизненные позиции (скажем, от аскезы до культа наслаждений), находя в каждой из них определённое рациональное зерно и оправданность.

Хайям размышляет не только обо всём, но и на все лады — совершенно серьёзно и с язвительной иронией, с горечью и беспечностью. В его поэзии много скепсиса, он нередко рассуждает о тленности и тщете человеческого существования. Но он же находит и противоядие скепсису, утверждая необходимость жить, причём жить в стремлении к радостям и проводя мудрую мысль по поводу ненужности всего, что делает человек.

То, о чём до сих пор шла речь — *жизнь духа*, представленная в самых разных своих гранях. Разумеется, существование Средневековья не ограничивалось этим, хотя и очень важным для него.

Наряду с праведником, человеком духа, пожалуй, наиболее примечательной для того времени стала фигура *воителя, ратоборца*, будь то богатырь, ви-

тязь или рыцарь. Причём в описании ратных подвигов средневековый повествователь непременно использует приёмы гиперболизации, чтобы показать исключительные достоинства своего героя (это очень характерно представлено в знаменитом франкском эпосе «**Песнь о Роланде**»).

Главный движущий мотив ратоборца — поиски славы, жажда подвига. К примеру, герой англосаксонской поэмы «**Беовульф**», прослышав о кознях некоего чудовища, по собственной воле спешит на помощь чужестранцам, заведомо подвергая себя смертельной опасности.

Этот памятник словесности — из самых ранних в Европе (VII–VIII века), восходит к народным сказаниям VI столетия, известен по рукописи X века. Он дышит седой стариной и может служить образцом эпоса: здесь очень силён сказочно-фантастический элемент, а слог насыщен высокими предложениями и пронизан той звучной, величаво-певучей интонацией, которая подразумевает сказительскую речитацию.

Воинственная настроенность Средневековья нашла яркое выражение и в зодчестве. Прежде всего имеются в виду различные *фортификационные сооружения*. В неприступных местах возводились мощные крепости. Города обносились кольцом каменных стен со множеством башен.

В русских городах на возвышенном месте строился *кремль* — резиденция князя и убежище для горожан в случае нападения врагов. Это был комплекс оборонительных, дворцовых и церковных сооружений. Кремль представлял собой центральную часть города, обнесённую оборонительными стенами с башнями. Будучи ядром города, он определял его силуэт и планировку. Такие сооружения сохранились в Новгороде, Туле, Смоленске и других городах.

Для примера можно сослаться на **Кремль** в Пскове, который в XV–XVI веках был одной из самых могучих европейских

крепостей. Протяжённость его стен достигала 10 километров, башни поражали размерами и мощностью (высотой до 40 метров), стены способны были взять под свою защиту всё население города. Дух тех суровых времён хорошо передают тяжёлые башенные объёмы с узкими бойницами.

Такой русский кремль, с его дворцами и храмами, которые сияли позолотой кровель и крестов, хорошо вписанный в рельеф местности, являлся великолепной градостроительной доминантой.

Со временем (уже за пределами Средневековья) крепостные сооружения становились скорее данью традиции, приобретая преимущественно символическое значение. Напомним историю **Московского Кремля**, который начинался с того, что древнейшая, центральная часть Москвы в середине XII века была обнесена валом, в середине XIV столетия были возведены стены и башни из белого камня, в конце XV века — из кирпича. И только в XVII столетии башни получили существующие ныне ярусные и шатровые завершения.

В конце XV — начале XVI века на его территории строятся три собора и колокольня «Иван Великий», а также Грановитая палата. Значительно позднее здесь появляются Теремной дворец (первая половина XVII века), здание Сената (вторая половина XVIII века), а в середине XIX века — Большой Кремлёвский дворец и Оружейная палата.

Так складывался один из красивейших архитектурных ансамблей мира, «твёрдыня и сердце» государства, олицетворение его мощи, а также самобытности его культуры, уходящей в толщу веков.

Приобретая скорее символический характер, крепостные сооружения со временем соответственно представляли во всё более эстетизированном облике. Показателен с этой точки зрения **Новодевичий монастырь** в Москве, заложенный в 1524 году. По внешним признакам перед нами сооружение, конечно же, оборонительного назначения:

– типичное местонахождение, удобное для защиты (в излучине Москвы-реки);

– крепостные стены (возведены в конце XVII века, длина около 1 километра), приспособленные к ведению боя и снабжённые рядами бойниц;

– наличие двенадцати круглых башен, размещённых на расстоянии выстрела друг от друга, что даёт возможность обзора местности и обстрела подступов к монастырю.

Тем не менее облик и самой крепости, и особенно зданий внутри неё (их шесть — Смоленский собор начала XVI века, колокольня конца XVII столетия и т. д.) с их необыкновенной нарядностью и красочно-декоративной трактовкой носит ярко праздничный характер, а весь ансамбль воспринимается как драгоценная архитектурная игрушка.

Одним из символов Средневековья стал *замок* — укреплённое жилище феодала. Обычно его располагали в излучине реки, на высоком холме, поэтому он, подобно своему владельцу, господствовал над окрестностями.

Поначалу замки строились как сугубо утилитарные по своему назначению, то есть именно как *укрепленное жилище*. Осматривая самые ранние образцы подобного сооружения, легко убедиться, что всё в них сделано исходя из военной целесообразности (в этом отношении особенно показательна самая высокая, дозорная башня замка, так называемый *донжон*). Отсюда простота и огрублённость форм — примитивных, но по-своему колоритных.

Со временем строители начинают проявлять всё большую заботу о выразительности облика замков. В конфигурации сооружений возрастала роль того, что шло от свободной архитектурной фантазии, и соответственно увеличивалось многообразие красочных, ярко индивидуальных творческих решений. Таким образом, оборонительная функция вытеснялась эстетическими задачами, и это превращало постройку фортифика-

кационного назначения в произведение искусства.

По своей функции подобные сооружения становились *парадной* резиденцией владетельного феодала. И всегда обращает на себя внимание живописность архитектурной композиции, превосходно вписанной в насыщенное природное окружение. Помимо ярко выраженной эстетизации конструкции, преследовалась и цель возвеличения «сиятельной персоны». Поэтому зачастую такой замок горделиво царит над окружающей местностью, как бы взмывая ввысь всеми своими объёмами.

Воинственный характер нередко приобретали и церковные здания Средневековья. В качестве типичного образца можно назвать **собор** в Турнэ (Нидерланды), который не только производит впечатление настоящей крепости, но и как бы в миниатюре представляет собой модель хорошо укрепленного города.

Постройки подобного типа подводят к мысли о том, что многое в архитектуре Средневековья испытывало воздействие столь распространённых тогда сооружений крепостного типа, приобретая не только соответствующий колорит, но и сходное назначение. Суть в том, что, поскольку строили тогда в основном из дерева, постольку во время войн и феодальных междоусобиц любое каменное здание служило защитой от нападения.

Яркой иллюстрацией может служить **купеческий дом** во Пскове — так называемые Поганкины палаты, по имени владельца этого дома С. Поганкина. В первом этаже его палат располагались хозяйственные службы и склады. В верхних этажах — служебные помещения, залы, комнаты для гостей. Массивное здание с плоскими стенами лишено каких-либо украшений. Основательность стен двухметровой толщины дополняют тяжёлые своды, большое количество ниш и тайников, окна-амбразуры, забранные железными решётками, — всё это придаёт дому суровый облик крепости.

Поганкины палаты построены в XVII столетии, то есть далеко за пределами привычной хронологии Средневековья. И это говорит о чрезвычайно продолжительном длении традиций давней эпохи. Данная ситуация была характерна не только для России, где на долгие времена (охватывая эпоху Возрождения и даже большую часть эпохи барокко) укоренились как бы законсервированные формы средневекового искусства, но и для ряда стран Западной Европы.

В качестве примера можно привести **ратушу** во Флоренции (Палаццо Веккьо), которая представляет собой тяжёлое массивное сооружение весьма мрачной наружности и с явными «следами» крепостной архитектуры. А ведь возведено оно в XIV веке, когда Флоренция уже стала «колыбелью Возрождения» — эпохи, устремлённой к свету и гармонии.

С точки зрения крепостного характера средневекового зодчества, именно такое впечатление производит многое в архитектуре *романского стиля*. Обозначение он получил по коренному названию Рима (лат. *Roma* и *romanus* — римский), его происхождение традиционно ведут от построек именно данного города.

Действительно, архитектура этого ведущего стиля Средневековья носила самый явственный отпечаток крепостных сооружений: суровая геометрическая простота композиции, тяжёлая масса стен с их большими глухими плоскостями, грузные столбы и опоры, узкие окна, скупой декор или даже полное его отсутствие.

Прямым преддверием романского стиля можно считать раннехристианские сооружения в итальянском городе **Равенна** (V век), а совершенно типичной постройкой в этом стиле, который распространился по всей Западной Европе, можно считать **церковь св. Рупрехта** в Вене (XI век). Ещё один характерный образец романского зодчества — **церковь** в Парэ-ле-Мониаль (начало XII века, Франция), где прямое воздействие крепостной архитектуры совершенно очевидно в су-

ровых плоскостях стен и в остроугольных башнях.

Примерно те же черты находим и в русском церковном зодчестве того времени. К примеру, суть конструкции **Георгиевского храма** (1119 год, Юрьев монастырь, близ Новгорода) в строгом, даже суховатом объёме (высокий «богатырский» монолит), причём выступы апсид напоминают оборонительные башни. Барабаны и главы храма — только небольшая, второстепенная часть общей композиции. Целое воспринимается как нечто грозное, оцетинившееся.

Не менее сильный «крепостной» отпечаток лежит и на многих храмовых сооружениях средневекового Востока. Вот несколько разноплановых образцов.

Начнём с Закавказья — **Джв́ари** (храм Креста, 586–604) в Мцхете, которая в своё время была столицей Грузии. Он вознесён на горный отрог, слит с природным массивом, так что здание словноросло в скалу, венчая её вершину, и оно прекрасно видно в радиусе 30–40 километров.

Неподалёку от Джвари был возведён **Светицховэли** (буквально *Животворящий*) в Мцхете — кафедральный собор, относящийся к более позднему времени (завершён в 1029 году, зодчий **Арсукидзе**). Здание гигантских размеров обнесено стеной и имеет чрезвычайно суровый облик.

Теперь обратимся к сооружениям башенного типа — в каждом случае это будет храм-башня, и понятно, что любая такая постройка, помимо религиозного назначения, выполняла дозорную функцию. В исламской архитектуре это имело отношение прежде всего к минаретам, которые имеют примерно то же назначение и архитектурное расположение, что и колокольня в христианском храме.

Среди них исключительной оригинальностью выделяется минарет **аль-Мальвия** в Самарра́ (Ирак, 847–852 годы) ввиду своей спиралевидной конструкции, вознесённой на высоту 50 метров. Не менее своеобразен **глав-**

ный минарет Бухары (XII век, Средняя Азия), известный как минарет **Каля́н**, то есть Великий минарет. Его вертикаль видна в городе отовсюду. Массивная коническая башня (почти 50 метров высотой) заканчивается фонарём-ротондой с шестнадцатью стрельчатыми окнами. Сложена она из жжёного кирпича и расчленена горизонтальными орнаментальными поясами, узор которых ни разу не повторяется.

И, наконец, отметим две китайские пагоды башенного типа: пагода **Даяньта** в Сиане (VII век) представляет собой циклопическое сооружение откровенно оборонного характера, а что касается **«Железной пагоды»** в Кайфыне, то в данном случае название говорит само за себя.

Завершая обсуждение художественной культуры Средневековья, рассмотрим некоторые явления, связанные с *лирической образностью*.

Прежде всего отметим тот факт, что лирическое начало широко проникло в культовое искусство. Особенно заметным это стало на поздних этапах Средневековья. Представим себе малые церкви и церквушки Руси и жемчужину среди них — **церковь Покрова** на Нёрли (1165 год, близ Владимира).

Как известно, её появление было обусловлено глубоко личным импульсом: владимирский князь Андрей Боголюбский в память о своём безвременно умершем сыне решил поставить её *«на лугу»* у реки Нерль. Подчёркнутая камерность, предельная мягкость контуров, несравненная поэтичность делают её символом неброской и чистой русской красоты. Не случайно церковь так слита с окружающим ландшафтом, непосредственно вырастая из него.

Нечто подобное по силе лирического чувства находим и в некоторых образцах русской иконописи. К примеру, икона **«Ангел — Златые власы»** (конец XII века) в соответствии с характером объекта отображения выдержана в золотистых тонах. Лик полон грусти и ду-

шевной теплоты. Впечатляет глубокая человечность образа (обращает на себя внимание мягкий наклон головы), что подчеркнуто исключительной пластичностью изображения — всё в нём дышит нежностью и сочувствием.

В ряду аналогичных образов находится и «**Владимирская Богоматерь**» (рубеж XI–XII века) — пожалуй, самая знаменитая из икон отечественного православия. По происхождению своему это византийская икона, написана она константинопольскими мастерами, но прижилась на Руси, став знаком её духовности и архетипом множества подобных образов. Икона была привезена в Киев в 1132 году. В 1155-м Андрей Боголюбский тайно увёз её во Владимир, где она находилась в Успенском соборе до 1395 года. Когда над страной нависла угроза нашествия Тамерлана, её перенесли в Москву — здесь она и осталась как своего рода символ Русской земли, сохранив название Владимирской.

Богоматерь — излюбленный лик русской иконописи, трактуется как кроткая заступница за род человеческий перед силами небесными. Но присутствует и более конкретный смысл: образ печальной и нежной материнской любви. Через лик Богоматери в христианское искусство вошла тема святости материнства.

В предшествующем изложении, касаясь китайской живописи, говорилось о присущей ей грандиозности и всеобщности восприятия мира. Но в ней могли появляться и чисто лирические решения, что дополнительно подтверждает тот высочайший уровень, которого этот вид художественного творчества достиг в столь далёкие времена.

Один из образцов, указывающий на многообразие подходов, свойственных китайским мастерам, — «**Голые ивы и дальние горы**» (XIII век, художник *Ма Юань*). Данная работа находится в ряду рассмотренного выше жанра «*гóры-вóды*».

Но, помимо этого жанра с его склонностью к космизму, существовал и жанр

более камерный: «*цветы-птицы*», где всё пронизано тонким лиризмом, интимностью, живой трепетностью. В ряду наиболее известных примеров — «**Иволга на гранатовом дереве**» (аноним, XI–XII века).

Подобные вещи также выполнялись на свитках, но здесь получила хождение не тушь, а акварель, дающая удивительно нежные краски. Вместе с поразительной тонкостью исполнения это позволяло добиваться высшей художественной выразительности.

Развивалась в те времена и лирика в узком значении этого понятия, то есть любовная лирика. Тема любви породила множество произведений. Особенно в арабоязычных странах, где поэтика подобного рода отличалась изысканной красотой слога.

Европейская лирика в те времена только делала свои первые шаги. И если в светских жанрах она была представлена достаточно скромно, то тем более следует оценить тот факт, что лирическое начало достаточно широко проникало в религиозные жанры, как бы согревая их изнутри, внося ноту чувственности.

Собственно ранняя европейская лирика как таковая развивалась главным образом в музыкально-поэтическом творчестве провансальских трубадуров, французских труверов и немецких миннезингеров. То были выразители рыцарской культуры. Они утвердили культ Прекрасной Дамы, воспевая возвышенно-утончённое чувство обожания.

Европейская лирика тех времён была в своей сущности очень целомудренной, что особенно ощутимо, когда стихи соединяются с музыкой, как это и происходило обычно в искусстве поэтов-певцов рыцарского круга.

Средневековые нередко представляются нам временем суровым, мрачным, даже гнетущим. И для этого есть определённые основания. Слишком часто, в том числе и в искусстве, звучали призывы к аскезе, констатации бессмысленности

человеческой жизни, грозные пророчества. Это широко представлено в христианском искусстве и, может быть, особенно в арабской поэзии.

Однако несмотря на всё это, жизнь брала своё, что породило художественный поток, наполненный чувственно-полнокровным приятием мира, многоцветием ярких красок. И, к примеру, в той же арабской поэзии возникло целое направление под названием *хамрийят* — поэзия вина. Арабским поэтам по-своему вторят европейские *ваганты* (в их числе были священники без прихода, монахи-расстриги, бродячие школяры).

Буйным цветом цвело тогда площадное искусство странствующих комедиантов. В разных странах их называли по-разному: жонглёры во Франции, шпильманы в Германии, скоморохи на Руси и т. д. Для колорита и направленности этого ремесла характерен перевод обозначения *шпильманы* — *игрецы*.

Что касается средневековых жонглёров, то не следует путать их с современной цирковой профессией — тогдашние жонглёры умели не только манипулировать различными предметами, но и пели, плясали, сказывали и разыгрывали театральные сценки. Сохранились образцы их музыки — откровенно плебейской,

необычайно шумной, сочной, терпкой, на редкость жизнелюбивой. И как то зачастую водилось в искусстве тех времён, в её народно-жанровом примитиве ещё явственны следы варварства.

Подведём некоторые итоги. По сумме названных и очень многих неназванных явлений самого высокого эстетического порядка можно сделать вывод: искусство Средневековья — огромный, богатейший пласт художественной культуры человечества.

Особо нужно выделить на данном историческом этапе творческие достижения Востока, который прошёл в те времена свой «звёздный час». Именно тогда многие народы Азии создали свою художественную классику. И если европейским странам это ещё предстояло сделать, начиная с эпохи Возрождения, то для Востока наследие Средних веков было и остаётся во многом непревзойдённым.

Очень важным историческим этапом стало Средневековье и для будущей России. То была точка отсчёта её искусства: стремительный взлёт зодчества и иконописи, начало литературы (с таким выдающимся памятником, как «Слово о полку Игореве») и профессионального певческого искусства — всё это было сделано в основном за XI и XII столетия.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru
