

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.1>

Демченко Александр Иванович

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (ОЧЕРК 2)

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 2. С. 175-184. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир и Античность.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк 2

В конце предыдущего очерка были рассмотрены непосредственные подступы к нормативам священной иконографии. Высокая духовность, которая воплощена в подобных образах, требовала особой нравственной доблести, то есть самоотречения и возвышения над «суетой сует».

Один из призывов христианства: «Отряхни прах земной!». В Библии сказано: «Не любите мира, ни того, что в мире: кто любит мир, в том нет любви Отчей; ибо всё, что в мире – похоть плоти, похоть очей и гордость житейская» («нет любви Отчей», то есть нет любви человека к Богу и нет любви Бога к нему).

Вот где корень аскезы и отречения от мира. Всеми этому более всего отвечало затворничество, монашеское существование.

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

*Я поставил свой дом
в самой гуще людских жилищ,
Но микует его
стук повозок и топот коней.*

*Вы хотите узнать,
как добьюсь я того? –
Вдаль умчишься душой
и земля отойдёт сама.*

*Хризантему сорвал
под восточной оградой в саду,
И мой взор в вышине
встретил склоны далёкой горы.*

*Очертанья горы
так прекрасны в закатный тот час,
Когда птицы над ней
чередою летят...*

*В этом всём для меня
заключён настоящий смысл.*

«Величайший поэт» – действительно, какая высокая поэтическая культура и какая культура одухотворённого чувства (это опять-таки *Восток Средних веков!*).

Продолжая разговор о *божьих людях* Средневековья, надо заметить, что аскеза и благочестие чаще всего давались им 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, без неё *«весь мир был бы покрыт мраком»*. 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. Поэт опровергает сам себя.

*Зачем нам величать лицо – луной,
Иль парой синих лотосов – глаза,
Иль золота крупинками – частицы,
Из коих состоит живая плоть?
Лишь истину презревшие глупцы,
Поверив лживым бредням стихотворцев,
Телам тем женским служат, состоящим
Из кожи, мяса и костей.*

Вот так, доходя в пафосе отрицания до открытого физиологизма, Бхартрихари закликает 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 **«Сто строф об отвёржении мира»** становится следующая констатация: да, я живу жизнью отшельника, к которой стремился и в которой видел спасение, но...

*Да, ем однажды я в день
Скудный кусок подаянья,
Одеваясь ветхой одеждой
Из сотен старых лоскутков,
Холод земли – моё ложе...
Но, увы, привязанность к этому миру
Не даёт мне покоя.*

Ту же тему непреодолимой противоречивости и дисгармонии, однако совсем иначе развивает армянский поэт *Григор Нарекаци* (вторая половина X века). Главная проблема для него состоит в безысходной греховности человека, что воспринимается поэтом с невероятной остротой, сгущённым трагизмом, как зияющая рана больного духа, как сплошная пытка.

Этот вопиющий разлад получил свою кульминацию в **«Книге скорбных песнопений»**, одно из которых начинается словами:

*Себе кажусь я книгою сейчас.
Я – книга воплей, стонов и сомнений.*

В экстазе испуганного 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!»*.

*Я сердцем хмур, устами злоречив.
Мой слух неверен, взор мой похотлив.
Моя рука готова смерть нести,
Моя нога сбивается с пути...
Я – леность, я – надменность, я – коварность,
Бесстыдство, чёрная неблагодарность,
Великолепье, жалкое обличьем,
Ничтожество, надутое величьем...*

Всеми силами доказывая собственное ничтожество – ничтожество человека, безнадежно погрязшего в грехах, Нарекаци уповает только на Господа.

*Тебя молю я, раб Твой неусердный,
Моей молитвы в гневе не отринь.*

*Будь милостив, Отец наш милосердный,
Прибежище души моей.
Аминь!*

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 – бесстрашие и отрешённость. Именно этому, так или иначе, посвящена вся *культульная музыка* Средневековья.

В ходе длительной эволюции в Католической церкви 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.

Вслушиваясь в различные образцы этого свода, сознаёшь, что целью такой 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 *западноевропейского* Средневековья, и он вполне может считаться олицетворением, художественной эмблемой того времени. *Православная* церковь создавала свою музыку.

Здесь первоосновой стали византийские гимны. Свою зрелость они обрели в песнопениях *Романа Сладкопёвца* (первая половина VI века), который знаменит и тем, что у него *впервые* в европейской поэзии появилась рифма.

Когда он пишет «*Об Иуде Предателе*», это выглядит примерно так:

*Как зёмли снесли дерзновение,
Как воды снесли преступление,
Как море гнев свой сдержало,
Как небо на землю не пало...*

Пафос священного негодования экспрессивно выражен здесь не только в эхообразной рифме, но и в настойчивом повторении вопрошающего *как*.

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* – знаки, которыми 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 steepность, чем-то напоминая 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, скажем, «*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).

Анонимный автор реконструирует в нём хронику восхождения своего героя к высшей святости. С малых лет став на стезю служения Господу, Феодосий преодолевает все препятствия на пути к осуществлению своего призвания. Об одной из подобных перипетий рассказывается следующим образом (первые фразы приводимого отрывка имеют в виду дьявола).

Исконі ненавидящий добро, злой враг, видя, что побеждаем он смирением боговдохновенного отрока, не дремал, помышляя отворотить его от такого занятия. И вот начал он внушать матери Феодосия, чтобы воспротивилась она его подвижничеству.

Мать и сама не могла смириться с тем, что все укоряют её сына, и начала говорить ему с нежностью: «Молю тебя, чадо моё, брось ты своё дело, срамишь ты семью свою, и не могу больше слышать, как все смеются над тобой. Разве пристало отроку этим заниматься!»

Тогда божественный юноша отвечал смиренно: «Послушай, мати, молю тебя, послушай! Ведь сам Господь Иисус Христос подал нам пример уничтожения и смирения. Да и мы, во имя Его, должны смириться. Он-то ведь и поругания перенёс, и оплёван был, и избиваем, и всё вытерпел ради нашего спасения. А нам и тем более следует терпеть, ибо этим к Христу приблизимся».

Как видим, изложение сжатое, лаконичное, а слог живой, выразительный, без какой-либо высокопарной напыщенности.

Подобная живость и выразительность чувствуется и в некоторых григорианских хоралах. В качестве характерного примера можно указать на *“Cristus natus est nobis”* в исполнении венгерского ансамбля «Скола Хунгарика».

То, что религиозное искусство Средневековья вовсе не было догматически омертвелым, застывшим, доказывает бытование *литургической драмы*. Этот жанр зарождался 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, 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»*.

Один из суфийских поэтов (*Ибн аль-Фарид*, начало XIII века) говорит об этом так:

*Я отдал всё. Моих владений нет,
Но я – весь этот целокупный свет.*

*В моей груди, внутри меня живёт
Вся глубина и весь небесный свод.*

*И дух постиг, освобождаясь от мук,
Что вовсе нет ни рядом, ни вокруг,*

*И никаких вдали и в вышине,
Все дали – я, и всё живёт во мне.*

*Мой дух – всеобщий дух, и красота
Моей души в любую вещь влита.*

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, христианских 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, базилёвса. 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** (в данном случае имеется в виду то, что эти термы были построены при императоре Каракалле и по его распоряжению).

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, сооружённых 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) освещался через окна над крышами боковых нефов.

Почему 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. Он стал домом прихожан.

Вот зачем понадобилось огромное внутреннее пространство – в расчёте на большое число молящихся. Кроме того, ставилась задача насколько возможно изолировать человека от внешнего мира. Для этого в интерьере церкви создавалась соответствующая атмосфера.

Обратимся с этой точки зрения к облику одного из ранних храмов Равенны (VI век, Италия). **Церковь Сан-Витале** в данном отношении особенно показательна, поскольку её наружный облик выглядит предельно простым и скромным, а внутреннее убранство поражает великолепием. К слову, именно в её интерьере находится упомянутая выше мозаика «Император Юстиниан со свитой», в которой среди изображённых персонажей так выделяется архиепископ Максимиан с его одухотворённым, аскетичным лицом.

* * *

Со временем, по мере утверждения христианства пышность мог приобретать не только внутренний, но и внешний облик храма. Одно из самых примечательных в этом отношении сооружений – **собор св. Марка в Венеции**.



Собор св. Марка в Венеции

Перед нами грандиозное сооружение (не случайно ему дали имя *Золотая базилика*). Строился собор в IX веке, а украшали его из поколения в поколение несколько последующих столетий.

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 перелива цвета в мозаиках. Уходящие ввысь своды, огромные купола, широкие арки и пилястры с 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, неизбежности. 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).

Обращает на себя внимание уже само название: *Пантеон* – храм всех (*пан*) богов (*тео*). Симптоматично, что на данном историческом этапе у римлян-язычников возникла мысль объединить всех богов, как бы сотворить 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 (здесь 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 гордятся «городыще» (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 столярного 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).



Успенский собор во Владимире

Величавость и торжественность сочетается 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 несколько слов 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 той эпохи, и сделанное ими остаётся непревзойдённой классикой. А ведь пользовались они преимущественно тушью – всего-навсего тушью!

Картины чаще всего выполнялись чёрной тушью на светлом фоне, то есть это была *монохромная* живопись – живопись, выполняемая разными оттенками только *одного* цвета. Однако каллиграфическая тонкость линий и виртуозное использование пятен и размывов туши различной интенсивности создавали исключительное живописное богатство и выразительность. И всё это при поразительном лаконизме художественных средств.

В качестве примера обратимся вначале к одному из портретов: *Лян Кай* – «*Портрет поэта*» (первая половина XIII века). Как бы отвечая представлениям о фигуре творца искусства (изображён Ли Тайбо), воспроизводится экстатическое 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 которой 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 (см. абрис сосен на переднем плане). 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 (предстающий 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 взглядеться, то в нижнем левом углу свитка мы обнаружим очертания пагоды. Но они почти растворяются в пейзажной среде, в том числе перекрываются контуром оголённых деревьев.

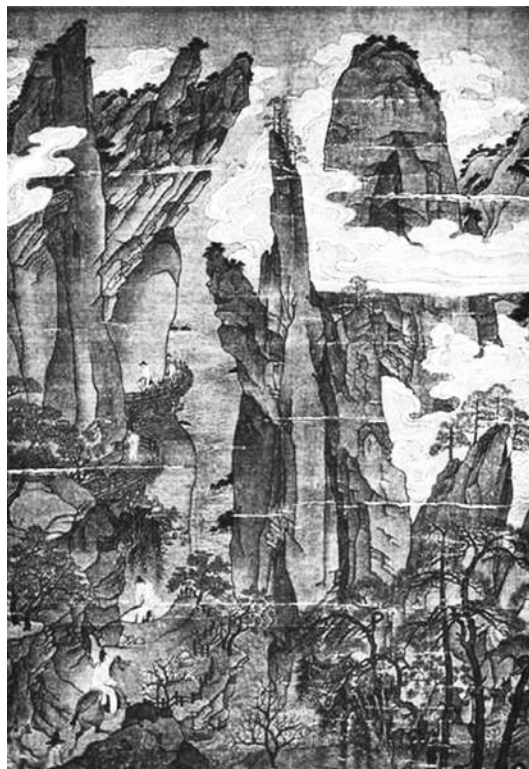
И это очень показательно. Тот жанр пейзажной живописи, о котором сейчас идёт речь, в Китае называют «*гóry-вóды*». Именно в этих природных явлениях художники и находили те образы, в которых они стремились выразить космизм бытия.

Действительно, здесь перед нами предстаёт громада природного мира с его первозданностью (обращают на себя внимание дикие заросли на переднем плане) и грандиозностью (вздымающиеся ввысь горные глыбы на заднем плане).

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.

Рассмотрим с данной точки зрения картину *Ли Чжао-дао* «*Путники в горах*» (рубеж VIII века). Здесь показана опять-таки первозданная, нетронутая цивилизацией природа (хаос причудливых форм приближает изображение к фантастическому жанру). Человеческие фигурки еле заметны, совершенно затеряны, несопоставимы с громадой природной материи. И ещё раз обратим внимание на многоплановое построение пространства и воздушную перспективу: белые клубящиеся облака как бы разрезают вершины гор.

Постичь законы мироздания стремились и средневековая словесность. В этом отношении особенно активной была *фарсиязычная поэзия*. Фарсиязычная, то есть на *фарси* – литературный язык, который сложился у персов и таджиков и которым долгое время пользовались многие соседние народы (например, азербайджанский, выдвинувший такого корифея мировой литературы, как *Низами* – он писал именно на фарси).



Ли Чжао-дао. Путники в горах

* * *

Чаще всего осмысление бытия фарсиязычные поэты осуществляли в форме монументальной эпопеи. Самая грандиозная из таких эпопей принадлежит поэту *Фирдоуси* – это «*Шах-намэ*» («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*. Рубай – всего-навсего четверостишие, но в столь краткую миниатюру поэту 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.

И всё у него пронизано пафосом свободной человеческой мысли – мысли, доходящей порой до крайних пределов вольнодумства. Он позволяет себе бунт даже против Всевышнего.

*О небо, ты души не чаешь в подлецах!
Дворцы, и мельницы, и бани – в их руках;
А честный просит в долг кусок лепёшки чёрствой...
О небо, на тебя я плюнул бы в сердцах!*

Хайям размышляет не только обо всём, но и на все лады – совершенно серьёзно и с язвительной иронией, с горечью и беспечностью. Вот как может он подать то же настроение открытого безбожия.

*Вхожу в мечеть. Час поздний и глухой.
Не в жажде чуда я и не с мольбой:
Когда-то коврик я стянул отсюда,
А он истёрся – надо бы другой.*

В поэзии Хайяма много скепсиса, он нередко рассуждает о тленности и тщете человеческого существования.

*Кто мы? Куклы на нитках, а кукольщик наш – небосвод.
Он в большом балагане своё представленье ведёт.
Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит,
А потом в свой сундук одного за другим уберёт.*

Но поэт находит и противоядие скепсису, утверждая необходимость жить, причём жить в стремлении к радостям.

*О, не растите деревья печали...
Ищите мудрость в солнечном начале:
Ласкайте милых и вино любите!
Ведь не навек нас с жизнью обвенчали.*

И мудро добавляет по поводу ненапрасности всего, что делает человек, –

*Будь весел: не умрёт вовеки мир земной,
И звёздам не дано исчезнуть – ни одной.
Кирпич, сработанный тобой,
В дому других людей возвысится стеной.*

* * *

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, витязь или рыцарь.

В описании ратных подвигов средневековый повествователь непременно использует приёмы гиперболизации. Скажем, безвестный автор французского эпоса «*Песнь о Роланде*» не скупится на краски, чтобы показать невероятную мощь своего героя. Вот его удар мечом по врагу – всего *один* удар!

*Роланд нанёс такой удар,
Что по забрало шлем пробил сталь,
Сквозь лоб, и нос, и челюсти прошла,
Грудь пополам с размаху рассекла,
И панцирь, и луку из серебра.
Роланд коню спинной хребет сломал –
Убил и скакуна, и седока.*

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 чужеземцам, 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 силен сказочно-фантастический элемент, а слог насыщен высокими предложениями и пронизан той звучной, величаво-певучей интонацией, которая подразумевает сказительскую речитацию.

В приводимом отрывке адский монстр приближается к Беовульфу, который делает вид, что спит.

*Над возлежащим
он руку простёр,
вспороть намерясь
лапой когтистой
грудь храбросердого.
Но тот, проворный,
привстав на локте,
кисть ему стиснул.
И понял грозный
пастырь напастей,
что на земле
под небесным сводом
ещё не встречал он
руки человеческой
сильней и твёрже...
Уйти в болота,
зарыться в тину
хотело чудище,
затем, что чуяло,
как слабнет лапа
в железной хватке
рук богатырских...
Верх одерживал,
гнул противника*

*витель незыблемый,
сильнейший из живших
в те дни под небом.*

Воинственная настроенность Средневековья нашла своё 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**. Этот город возник в X веке на месте славянского поселения, существовавшего с VI века. В XV-XVI веках Псковский Кремль был одной из самых могучих европейских крепостей.



Кремль в Пскове

Протяжённость его стен достигала 10 км, крепостные башни поражали размерами и мощностью (высотой до 40 м). Такие 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.

Продолжение следует.