



Т.Г. Грушевицкая
А.П. Садохин

Культурология

учебник

НАПИСАНИЕ на ЗАКАЗ:

1. Дипломы, курсовые, рефераты...
2. Диссертации и научные работы.

Тематика любая: КУЛЬТУРОЛОГИЯ, экономика, право, техника, менеджмент, финансы, биология...

УЧЕБНИКИ, ДИПЛОМЫ, ДИССЕРТАЦИИ:

полные тексты в электронной библиотеке
www.учебники.информ2000.рф.

3^е
издание



Оглавление

От авторов	3
Глава 1. Культурология в системе гуманитарных наук	5
1.1. Становление культурологии как науки	6
1.2. Междисциплинарные связи культурологии	8
1.3. Предмет и задачи культурологии	11
1.4. Структура культурологии как науки	15
Глава 2. Возникновение и развитие культурологической мысли	22
2.1. Доклассический период развития культурологии	23
2.2. Классический период развития культурологии	27
2.3. Просветительские и идеалистические концепции культуры	35
Глава 3. Неклассический период развития культурологии	45
3.1. Культурологическая концепция эволюционизма. Г. Спенсер, Э. Тайлор	45
3.2. Теория локальных цивилизаций. Н.Я. Данилевский	48
3.3. Философия жизни о культуре. Ф. Ницше	56
Глава 4. Культурологические теории современности	63
4.1. Морфологическая концепция истории О. Шпенглера	63
4.2. Концепция цивилизаций А. Тойнби	67
4.3. Концепция циклического развития культуры П. Сорокина	73
4.4. Психоаналитическая концепция культуры З. Фрейда	81
4.5. Концепция коллективного бессознательного К. Юнга	84
4.6. Функциональная теория культуры Б. Малиновского	87
4.7. Игровая концепция культуры Й. Хейзинги	90
4.8. Пассионарная теория культуры Л. Гумилева	94
Глава 5. Культура как предмет изучения	98
5.1. Понятие «культура»	98
5.2. Основные теории культурогенеза	102
5.3. Культура и цивилизация	106
Глава 6. Структура и функции культуры	114
6.1. Артефакт, культурная форма и культурная система	114
6.2. Материальная и духовная формы культуры	116
6.3. Мировая культура и национальная (этническая) культура	122
6.4. Массовая культура и элитарная культура	125
6.5. Контркультура и субкультуры	131
6.6. Функции культуры	134
Глава 7. Динамика культуры	145
7.1. Модели (формы) динамики культуры	146
7.2. Типы динамики культуры	157
7.3. Источники (механизмы) культурной динамики	160

7.4. Факторы культурной динамики	165
7.5. Модернизация традиционных культур	172
7.6. Глобализация культуры современного мира	175
Глава 8. Бытие культуры	179
8.1. Культура и природа	180
8.2. Культура и язык	185
8.3. Культурная идентичность личности	188
Глава 9. Типология культур	199
9.1. Историческая типология культур	200
9.2. Формационная типология культур	201
9.3. Цивилизационная типология культур	202
9.4. Линейная типология культур К. Ясперса	204
9.5. Современные концепции типологии культур	206
Глава 10. Культура первобытного общества	211
10.1. Периодизация и характерные черты первобытной культуры	211
10.2. Становление культуры первобытного общества	214
10.3. Духовная первобытная культура	217
10.4. Художественная культура первобытного общества	224
Глава 11. Культура древних цивилизаций Двуречья	231
11.1. Культура древних цивилизаций Месопотамии	232
11.2. Духовная культура Месопотамии	238
11.3. Искусство месопотамских цивилизаций	242
Глава 12. Культура цивилизации Древнего Египта	248
12.1. Истоки культуры Древнего Египта	248
12.2. Культура Древнего царства	250
12.3. Культура Среднего царства	254
12.4. Культура Нового царства	256
12.5. Религия и искусство Древнего Египта	260
Глава 13. Единство и многообразие индийской культуры	266
13.1. Культура хараппской цивилизации и культура ариев	267
13.2. Культура в эпоху Маурьев	274
13.3. Культура в эпоху Гуптов	281
13.4. Культура Индии в период Средневековья и Нового времени	286
Глава 14. Традиционная культура Китая	294
14.1. Основные этапы развития культуры Древнего Китая	295
14.2. Духовная культура и религия Китая	297
14.3. Искусство Древнего Китая	303
14.4. Китайская культура эпохи Средневековья	305
Глава 15. Древнееврейская культура	317
15.1. Истоки и начало древнееврейской культуры	317
15.2. История религии древних евреев	319
15.3. Памятники древнееврейской культуры	325

Узнайте стоимость написания работы на заказ студенческих и
аспирантских работ
<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

Глава 16. Античная культура Древней Греции	328
16.1. Периодизация культуры Древней Греции	328
16.2. Крито-микенская культура	330
16.3. Культура гомеровского периода	333
16.4. Культура периода архаики	335
16.5. Культура классического периода	341
16.6. Культура эпохи эллинизма	350
Глава 17. Античная культура Древнего Рима	356
17.1. Культура эпохи Республики	357
17.2. Культура эпохи Империи	363
17.3. Культура поздней Империи	369
Глава 18. Культура Византийской цивилизации	373
18.1. Эволюция византийской культуры	374
18.2. Ранний период византийской культуры	375
18.3. «Темное время» и «Македонское Возрождение»	380
18.4. «Палеологовский Ренессанс»	385
Глава 19. Культура цивилизаций доколумбовой Америки	391
19.1. Культура ольмекской цивилизации	391
19.2. Культура цивилизации майя	393
19.3. Культура цивилизации ацтеков	397
19.4. Культура цивилизации инков	400
Глава 20. Европейская культура Средних веков	405
20.1. Особенности культуры Средневековья	406
20.2. Три типа культуры Средневековья	412
20.3. Художественные стили Средневековья	422
Глава 21. Арабо-мусульманский тип культуры	429
21.1. Истоки и основы арабской культуры	430
21.2. Арабо-мусульманская культура Средних веков	434
Глава 22. Традиционная культура Японии	445
22.1. Духовно-религиозные основы культуры Японии	445
22.2. Художественная культура средневековой Японии	449
Глава 23. Культура эпохи Возрождения	457
23.1. Предпосылки и особенности культуры Возрождения	457
23.2. Культура Итальянского Возрождения: интеллект, гармония и мощь	464
23.3. Северное Возрождение	478
Глава 24. Европейская культура Нового времени	486
24.1. Характерные особенности эпохи	487
24.2. Культура и искусство XVII в. Классицизм и барокко	491
24.3. Культура и искусство XVIII в. Рококо и сентиментализм	502

Узнайте стоимость написания работы на заказ студенческих и
аспирантских работ
<http://учебники.информ2000.рф/napisat-diplom.shtml>

Глава 25. Основные направления европейской художественной культуры XIX в.	507
25.1. Социально-исторические особенности эпохи	508
25.2. Романтизм	510
25.3. Критический реализм и принцип типического	513
25.4. Импрессионизм и постимпрессионизм	518
25.5. Символизм и декаденство: художественное сознание и творческий метод	522
История русской культуры	528
Глава 26. Русская культура эпохи Киевской Руси	529
26.1. Истоки и условия зарождения русской культуры	529
26.2. Древнерусская языческая культура	532
26.3. Культура Киевской Руси, Древнего Новгорода и Пскова	536
26.4. Типологические особенности древнерусской культуры	550
Глава 27. Средневековая культура Московской Руси	553
27.1. Русская культура эпохи монголо-татарского нашествия	554
27.2. Начало культуры Московской Руси	558
27.3. Русская культура XVI в.	563
27.4. Обмирщение русской культуры XVII века.	570
Глава 28. Два лика русской культуры Нового времени	582
28.1. Культура эпохи Петровских реформ	583
28.2. Культура России 30—50-х годов XVIII в.	590
28.3. Формирование общенациональной русской культуры	596
Глава 29. «Золотой век» русской культуры	608
29.1. Русская культура первой половины XIX в.: развитие самобытности и самосознания	609
29.2. Русская культура второй половины XIX в.: гражданственность, нравственность и демократическая направленность	620
Глава 30. Культура Серебряного века: личность и ее духовный мир	631
30.1. Новые художественные течения в русской литературе	632
30.2. Изобразительное искусство Серебряного века	639
Глава 31. Мировая культура Новейшего времени (вместо заключения)	643
31.1. Основные особенности и тенденции современной мировой культуры	644
31.2. Современный модернизм	647
31.3. Модернизм в изобразительном искусстве	654
31.4. Постмодернизм и его особенности	663
Краткий словарь специальных терминов	669

От авторов

Основная задача высшей школы — подготовка не просто специалиста в какой-то узкой сфере производства и управления, а формирование личности, способной творчески решать стоящие перед ней задачи, осознанно принимать решения по всем жизненно важным для нее вопросам.

Исследования рынка труда однозначно показывают, что современному обществу не нужны специалисты, способные решать узкоутилитарные задачи только в пределах усвоенного за время обучения комплекса знаний и навыков. Сегодня недостаточно овладеть специальностью, записанной в дипломе, необходимо быть в курсе последних достижений в своей профессиональной области, уметь творчески применять их на своем рабочем месте. А это доступно только всесторонне образованному человеку, с высоким уровнем общей культуры, который может найти новые нетрадиционные решения стоящих перед ним проблем. Быстрота и нестандартность мышления специалистов определяются не только объемом узкопрофессиональных знаний, но и их эрудицией, широтой кругозора.

С целью формирования специалистов современного уровня в систему отечественного высшего образования в качестве обязательных была введена целая группа гуманитарных дисциплин, призванных обеспечить переориентацию обучения с учетом гуманитарных потребностей личности и активно влиять на подготовку будущих специалистов. Среди этих дисциплин важное место отводится *культурологии*, цель которой состоит в том, чтобы дать студентам представление о культуре в единстве всех ее сторон, сформировать общую картину развития культуры от истоков до наших дней, показать место и роль отечественной культуры в системе мировой цивилизации, помочь студентам ориентироваться в современной духовной жизни, ее состоянии и тенденциях развития. К настоящему времени культурология уже довольно прочно утвердилась в отечественной системе образования. Однако вопрос о единой культурологической теории еще далек от своего разрешения. За свою недолгую историю культурология не смогла выработать единую теоретическую схему, позволяющую в строгой и логически упорядоченной форме отразить ее содержание. Структура культурологии, ее методы, ее отношение к тем или иным отраслям научного знания сегодня — предмет дискуссий ученых. Такая ситуация является естественной, поскольку культура представляет собой слишком многосторонний, сложный и внутренне противоречивый феномен, которому невозможно дать цельное описание за короткий период времени.

Вероятно, по этой причине за последние годы издано немало учебников и учебных пособий по культурологии. Некоторые из них посвящены только теории культуры, другие — только истории. Однако ни одно из них не стало широко востребованным, что объясняется целым рядом их недостатков. Так, многие из пособий страдают излишней ака-

демичностью, ненужным теоретизированием, что с большим трудом воспринимается студентами начальных курсов обучения. Значительная часть изданий не соответствует государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования и представляет собой авторское видение структуры и содержания культурологической науки. Некоторые учебные пособия перегружены фактическими материалами, различными схемами, написаны сложным, трудным для восприятия студентов языком.

При создании настоящего учебника авторы постарались избежать отмеченных недостатков и стремились максимально приблизить содержание к требованиям государственного образовательного стандарта. Исходя из этого, свои задачи они видели в том, чтобы дать целостное представление о культуре, ее сущности и особенностях, структуре и функциях, источниках и механизмах культурной динамики, типологии культуры, познакомить студентов с многовековой историей мировой и отечественной культуры. Изучение этих вопросов позволит студентам уяснить причины взлетов и падений культур тех или иных народов, глубже осознать фундаментальную роль культуры в жизни человека, способствовать обогащению внутреннего духовного мира студентов, развитию их эстетических чувств, пробуждению интереса к самостоятельному творческому освоению многовекового наследия мировой и отечественной культуры.

Авторы отчетливо сознают, что их произведение не является исчерпывающим и совершенным, лишенным каких-либо недостатков. Поэтому они с благодарностью встретят любые замечания и советы, высказанные в доброжелательной форме и с конструктивными целями. При этом авторы обращают внимание критиков, что дискуссионность отдельных положений и спорность подходов должны восприниматься не просто как субъективная точка зрения автора, а как естественное состояние научного направления, находящегося в стадии своего становления и утверждения.



Культурология в системе гуманитарных наук

- 1.1. Становление культурологии как науки
- 1.2. Междисциплинарные связи культурологии
- 1.3. Предмет культурологии
- 1.4. Структура культурологии как науки

В современных гуманитарных науках понятие «культура» относится к разряду фундаментальных. Трудно представить себе более распространенный термин, который выступает во многих значениях не только в обиходном языке, но и в различных науках. Среди огромного количества научных категорий и терминов вряд ли найдется другое понятие, которое имело бы такое множество смысловых оттенков и использовалось бы в столь разных контекстах.

Культура является предметом исследования многих научных дисциплин, каждая из которых выделяет свои аспекты изучения культуры и соответственно дает свое определение культуры. Такого рода ситуация закономерна, поскольку культура *полифункциональна*, она способствует решению самых разных проблем человеческого существования. По этой причине культуру изучают многие науки — семиотика, социология, история, антропология, аксиология, лингвистика, этнология и др. Каждая из них выделяет в качестве предмета своего изучения одну из ее сторон или одну из ее частей, подходит к изучению со своими методами и способами, формулируя в итоге свое понимание и определение культуры.

Интерес к феномену культуры определяется в наши дни многими обстоятельствами. Современная цивилизация стремительно преобразует среду жизнедеятельности человека. По этой причине культура расценивается как неиссякаемый источник различных нововведений¹. Отсюда стремление выявить потенциал культуры, ее

¹ Гуревич П. С. Культурология. М., 2005.

внутренние резервы, отыскать возможности ее активизации и т.д. Рассматривая культуру как средство человеческой самореализации, можно выявить ее новые импульсы, способные оказывать воздействие как на исторический процесс, так и на самого человека. Вот почему в современной науке выявился обостренный интерес к культуре как фактору социального развития.

Различные аспекты развития культуры довольно давно привлекли внимание представителей философии, истории, психологии, социологии, этнологии, археологии, лингвистики. Однако только в XX в. учеными была осознана потребность в специальном межпредметном исследовании культуры. Это и послужило основой для возникновения самостоятельной научной дисциплины о культуре, получившей название культурология.

1.1. Становление культурологии как науки

Выделению культурологии в самостоятельную область знания предшествовали длительное развитие других наук о человеке и накопление многочисленных фактов о его духовной жизни. Культурология как наука о культуре возникла в середине XX в. в ответ на потребность сконцентрировать и систематизировать огромную и разнообразную информацию об истории разных народов, отношениях социальных групп и личностей, стилей поведения, мышления и искусства.

Попытки дать научное объяснение феномену культуры имеют недолгую историю. Впервые такая попытка была предпринята в XVII в. английским философом *Т. Гоббсом* и немецким просветителем и правоведом *С. Пуфендорфом*, которые высказали идею, что человек может пребывать в двух состояниях: естественном (природном) и культурном. Природное состояние человека является низшей ступенью его развития, поскольку оно творчески пассивно, а культурное состояние рассматривалось ими как более высокая ступень развития человека, поскольку оно творчески продуктивно.

Более значительные успехи в развитии учения о культуре были достигнуты на рубеже XVIII—XIX вв. в трудах немецкого просветителя *И.Г. Гердера*. Он стал рассматривать культуру в историческом аспекте. Развитие культуры, по его мнению, составляет содержание и смысл исторического процесса. Культура является раскрытием сущностных сил человека, которые у разных народов значительно различаются, отсюда в реальной жизни мы можем наблюдать различные стадии и эпохи в развитии культуры. В это же время утвердилось мнение, что ядро культуры составляет духовная жизнь человека, его духовные способности.

Происхождение термина «культурология» принято связывать с именем американского культурного антрополога *Лесли Алвина Уайта*, который предложил название для новой науки о культуре. Именно он в своих работах «Наука о культуре» (1949), «Эволюция культуры» (1959), «Понятие культуры» (1973) обосновал необходимость выделения этой области знания в отдельную науку и заложил ее общетеоретические основы. Настаивая на необходимости науки о культуре, ученый предпринял попытку вычленить ее предмет исследования, отграничив его от смежных с ней наук, к которым он относил психологию и социологию. Если психология, как утверждал Уайт, изучает психологическую реакцию человеческого организма на внешние факторы, а социология исследует закономерности взаимоотношений индивида и общества, то предметом культурологии должно стать *осмысление* взаимосвязи таких культурных явлений, как обычай, традиция, идеология. Он предсказывал культурологии большое будущее, считая ее новой качественно более высокой ступенью в постижении человека и мира.

Несмотря на то, что культурология постепенно заняла свое место среди других социальных и гуманитарных наук, споры о ее научном статусе продолжают до сих пор. Даже на Западе этот термин был принят не сразу, и культура там продолжала изучаться такими дисциплинами, как социальная и культурная антропология, социология, психология, лингвистика и др. В нашей стране термин «культурология» утвердился лишь с начала 90-х годов, когда была осознана необходимость отказаться от идеологизированного высшего образования и культурология заменила устаревшие из учебных программ исторический материализм и научный коммунизм. Тогда же культурология была введена в номенклатуру специальностей, стала учебной дисциплиной в вузах, были созданы соответствующие кафедры и факультеты. Однако процесс самоопределения культурологии как научной и образовательной дисциплины не завершен. Культурологическая наука находится в процессе становления, ее содержание и структура не обрели четких научных границ, исследования в ней разноречивы, существует много методологических подходов к предмету этой науки. Все это говорит о том, что мы имеем дело с новым направлением научного знания, находящимся в процессе становления и творческого поиска.

Самым большим препятствием для ее дальнейшего развития является отсутствие у нее четко определенного предмета исследования, с которым были бы согласны большинство исследователей. Ведь и сейчас достаточно широко распространена точка зрения, что своего предмета исследования у культурологии нет, он «растекает-

ся» по другим научным дисциплинам — истории, психологии, социологии, антропологии, искусствоведению и т.д. Одним из немногих пунктов безусловного согласия исследователей является констатация того, что предметом культурологии является культура. Выявление предмета культурологии идет на наших глазах, в борьбе различных мнений и точек зрения.

1.2. Междисциплинарные связи культурологии

Одним из основных моментов выявления специфики культурологического знания и предмета его исследования является осмысление взаимосвязи культурологии с другими родственными или близкими ей областями научного знания. Если определить культуру как все, что создано человеком и человечеством, то станет понятно, почему определение статуса культурологии вызывает такие затруднения. Ведь тогда получается, что в мире, в котором мы живем, есть только мир культуры, существующий по воле человека, и мир природы, возникший без влияния людей. Соответственно, все существующие сегодня науки делятся на две группы — науки о природе (естествознание) и науки о мире культуры — социальные и гуманитарные науки. Кроме того, есть философия, которая формулирует общие подходы к изучению мира, а также анализирует место человека в мире и его отношения с природой, другими людьми и самим собой.

Иными словами, все социальные и гуманитарные науки, в конечном счете, являются науками о культуре — знанием о видах, формах и результатах человеческой деятельности. И тогда не очень понятно, где же среди этих наук место культурологии, и что она должна изучать.

Как уже отмечалось, культурология возникла на пересечении истории, философии, социологии, этнологии, антропологии, социальной психологии, искусствоведения и др. Таким образом, культурология является комплексной социогуманитарной наукой. Ее междисциплинарный характер выражает общую тенденцию современной науки к интеграции, взаимовлиянию и взаимопроникновению различных областей знания при изучении общего объекта исследования. Появление культурологии в данном аспекте отражает эту общую тенденцию движения научного знания к междисциплинарному синтезу для получения целостных представлений о человеке и его культуре. Применительно к культурологии развитие научного познания ведет к синтезу культуроведческих наук, формиро-

ванию взаимосвязанного комплекса научных представлений о культуре как о целостной системе. При этом каждая из наук, с которой культурология контактирует, углубляет представление о культуре, дополняя его собственными исследованиями и знаниями.

Культурология и философия Как отрасль знания, выделившаяся из философии, культурология имеет неразрывную связь с философией культуры. Философия выполняет по отношению к культурологии методологическую роль, она определяет общие познавательные ориентиры культурологических исследований, объясняет сущность культуры. Она ставит перед ней целый ряд проблем, значимых для жизни человека: например, о смысле культуры, об условиях ее существования, о структуре культуры, причинах ее изменений и др. Философия рассматривает культуру в ее конкретных формах. В культурологии акцент делается на объяснение различных форм культуры с помощью философских теорий среднего уровня, основывающихся на антропологических и исторических материалах. При таком подходе культурология позволяет создать целостную картину человеческого мира с учетом многоликости и разнообразия происходящих в нем процессов.

Культурология и история Не менее тесная взаимосвязь существует также между культурологией и историей. История изучает человеческое общество в его конкретных формах и условиях существования. Эти формы и условия не остаются раз и навсегда неизменными, т.е. едиными и универсальными для всего человечества. Они постоянно изменяются и история изучает общество с точки зрения этих изменений. Поэтому она выделяет исторические типы культур, сопоставляет их между собой, выявляет общекультурные закономерности исторического процесса. Исторические данные позволяют описать и объяснить конкретно-исторические особенности развития культуры.

Обобщенный взгляд на историю человечества позволил сформулировать принцип *историзма*, в соответствии с которым культура рассматривается не как застывшее и неизменное образование, а как динамичная система культур, находящихся в развитии и сменяющих друг друга. Отсюда исторический процесс выступает как совокупность конкретных форм культуры. Каждая из них определяется этническими, религиозными и историческим факторами и поэтому представляет собой относительно самостоятельное целое. Каждая культура имеет свою оригинальную историю, обусловленную комплексом своеобразных условий ее существования.

Культурология в свою очередь изучает общие законы культуры и выявляет ее типологические особенности, разрабатывает систему собственных категорий. В этом контексте исторические данные

помогают построить теорию возникновения культуры, выявить законы ее исторического развития. Для этого культурология изучает историческое многообразие фактов культуры прошлого и настоящего, что позволяет ей понять и объяснить современную культуру.

Культурология и социология Ученые самых разных направлений единодушны в утверждении, что культура является продуктом общественной жизни человека и вне человеческого общества невозможна. Таким образом, культура представляет собой социальное явление, развивающееся по своим собственным законам. И в этом значении культура служит предметом изучения для социологии. Социология изучает, в частности, особенности отношения к культуре различных слоев общества, различные модели поведения человека в обществе, различные типы межличностных отношений и т.п. Социология изучает культуру в контексте социальных процессов, рассматривая их как существенный фактор культурных изменений, затрагивающих не только количественные параметры культуры, но и само ее содержание.

Культурология и культурная антропология Культурная антропология изучает человека как субъект культуры. Она дает описание жизни различных обществ, находящихся на разных ступенях развития, их быта, нравов, обычаев и т.д. Специалисты по культурной антропологии изучают конкретные культурные ценности, формы культурных взаимосвязей, механизмы трансляции культурных навыков от человека к человеку. Это важно для культурологии, поскольку позволяет понять, что стоит за фактами культуры, какие потребности выражают ее конкретные исторические, социальные или личностные формы. Можно сказать, что культурная антропология занимается исследованием этнических культур, тщательно описывая их культурные феномены, систематизируя и сравнивая их. По сути дела она исследует человека в аспекте выражения его внутреннего мира в фактах культурной деятельности.

Культурологический аспект исследования Таким образом, взаимосвязь культурологии с другими науками носит двойственный характер. С одной стороны, культурологические знания входят в состав любой науки. Ведь каждая наука содержит три уровня изучения своего предмета исследования и обобщения полученных знаний. Так, высшим уровнем традиционно считают философию данной области познания или сферы деятельности — философию истории, философию экономики, философию искусства и т.д. На этом уровне, как правило, решаются задачи наиболее общего осмысления предмета познания, формулирование

его сути, места в системе мироздания и в мировоззрении человека. Низший (первый) уровень познания связан со сбором фактов и их первичной систематизацией и классификацией. Данный эмпирический уровень познания позволяет увидеть интересующие нас факты в их конкретно-исторической неповторимости. Между этими двумя уровнями изучения лежат теории среднего уровня, позволяющие анализировать устойчиво повторяющиеся, упорядоченные последовательности явлений человеческого бытия, имеющие системный характер.

Это и есть культурологический аспект исследования, существующий в любой области знаний о человеке и его деятельности. На этом уровне создаются модельные концептуальные построения, описывающие не то, как данная область жизнедеятельности функционирует вообще, и каковы границы ее существования, а то, как она адаптируется к меняющимся условиям, как она сама себя воспроизводит, каковы причины и механизмы ее упорядоченности. В рамках каждой науки можно выделить такое поле исследований, которое касается механизмов и способов организации, регуляции и коммуникации людей в соответствующих областях их жизнедеятельности. Это то, что принято называть «экономической, политической, религиозной, языковой и т.д. культурой».

С другой стороны, культурология представляет и самостоятельную область знания. В этом аспекте культурология может рассматриваться как отдельная группа наук, так и в качестве отдельной, самостоятельной науки. Иными словами, культурология может рассматриваться в узком и широком смыслах. В зависимости от этого определяется предмет культурологии и ее структура.

1.3. Предмет и задачи культурологии

Наши знания о культуре формируются из множества источников. В повседневной жизни многие предметы и явления культуры представляются индивиду очевидными, знакомыми и понятными. Но это не значит, что каждый человек постигает всю глубину любого культурного явления и может верно судить об их роли, значении, ценности. Оставаясь в рамках обыденного сознания, человек чаще всего воспринимает окружающие его предметы и явления поверхностно, не всегда представляя их сущность. Настоящее знание, аргументированные суждения появляются только тогда, когда каждое культурное явление рассмотрено во всей его полноте, когда выявлены причины, источники, тенденции развития, возможные результаты его функционирования. Исследованием этих вопросов и призвана заниматься культурология.

Культурология как комплекс дисциплин

В широком смысле культурология представляет собой собирательное понятие, обозначающее комплекс отдельных наук, а также богословских и философских концепций культуры. Другими словами, культурология — это все те учения о культуре, ее истории, сущности, закономерностях функционирования и развития, которые можно встретить в трудах ученых, представляющих различные варианты осмысления феномена культуры. В центре внимания этих наук также находятся те же самые механизмы социальной организации и регуляции деятельности людей, но не в каком-то конкретном виде деятельности, а применительно ко всей социальной практике человека, которая изучается с точки зрения ее мотивации и регуляции. Кроме того, культурологические науки занимаются изучением системы культурных институтов, с помощью которых осуществляется воспитание и образование человека, и которые производят, хранят и передают культурную информацию.

С этой точки зрения предмет культурологии образует совокупность различных дисциплин, к которым относятся:

- история культурологии, занимающаяся изучением многочисленных культурологических концепций, существующих в истории;
- социология культуры, исследующая реальные процессы функционирования культуры в том или ином конкретном обществе. Она позволяет понять зависимость многих явлений культуры от различных форм общности людей, типа социальных связей и форм культурных коммуникаций. Она связана со сбором, обработкой, анализом разнообразной социологической информации и составляет ту часть культурологического знания, которое предполагает эмпирическое исследование процессов культуры;
- экология культуры, охватывающая своим интересом совокупность вопросов взаимоотношений человека и природы. Ведь культура — это та искусственная среда, которая создана человеком, и у нее очень сложные и неоднозначные отношения с миром природы — естественной средой обитания человека. Поэтому важной задачей культурологии является изучение активных связей человека с окружающим миром, влияние природы на образ жизни, нормы и ценности людей, типы культуры;
- психология культуры, в центр внимания ставящая человека, процесс его приобщения к культуре, усвоения им норм и

ценностей своего общества. Кроме того, большое внимание уделяется изучению ценностей разных типов культур;

- этнология (этнография), изучающая общие закономерности развития культур разных народов, а также состав, происхождение, расселение и культурно-исторические взаимоотношения народов мира, их материальную и духовную культуру;
- богословие культуры, рассматривающее культуру как религиозный культ и в основном развивающееся в рамках протестантского модернизма;
- история культуры, анализирующая каждую отдельную культуру как уникальное и оригинальное явление, а также сравнивающая культуры между собой, выявляя их взаимосвязь и взаимозависимость, их различия во времени и пространстве, в их ценностях и нормах, знаниях и умениях, традициях и обычаях;
- история художественной культуры разных народов, которая дает возможность показать всю совокупность процессов и явлений духовной практической деятельности по созданию, распространению и освоению произведений искусства. В изучении искусства культурологию интересуют, прежде всего, художественные вкусы того или иного общества, типичные художественные образы и символы.

При таком широком подходе к предмету культурологии она предстает как совокупность разнообразных дисциплин или наук, изучающих культуру. В данном варианте она может отождествляться с философией культуры, социологией культуры, культурной антропологией и другими теориями среднего уровня, она лишается своего собственного предмета исследования и становится составной частью отмеченных дисциплин.

Поэтому более взвешенным представляется второй подход, понимающий предмет культурологии в узком смысле и представляющий ее в качестве отдельной самостоятельной науки, определенной системы знаний. При таком подходе культурология выступает как общая теория культуры, основывающаяся в своих обобщениях и выводах на знаниях конкретных наук, какими являются теория художественной культуры, история культуры и другие частные науки о культуре. В этом случае она также выступает по отношению к ним в качестве методологической основы. Исходным основанием при таком подходе является рассмотрение культуры в ее конкретных формах, в которых она проявляется как сущностная характеристика человека, форма и способ его жизнедеятельности.

Культурология
как самостоятельная
наука

Поэтому более взвешенным представляется второй подход, понимающий предмет культурологии в узком смысле и представляющий ее в качестве отдельной самостоятельной

Таким образом, культурология является *общетеоретической* дисциплиной, представляет собой синтез различных областей гуманитарного знания. Ее предмет во многом определяется как методологическими принципами, используемыми для изучения различных аспектов культуры, так и эмпирическим материалом различных явлений культуры. Это означает, что предметом культурологии является *совокупность вопросов происхождения, функционирования и развития культуры как специфически человеческого способа жизни, отличного от мира живой природы*. Она призвана изучать наиболее общие закономерности развития культуры, формы ее проявления, присутствующие во всех известных культурах человечества.

Задачи
и цели
культурологи

Основными задачами культурологии являются:

- наиболее глубокое, полное и целостное объяснение культуры, ее сущности, содержания, признаков и функций;
- изучение генезиса (происхождения и развития) культуры в целом, а также отдельных явлений и процессов в культуре;
- определение места и роли человека в культурных процессах;
- разработка категориального аппарата, методов и средств изучения культуры;
- взаимодействие с другими науками, изучающими культуру;
- изучение сведений о культуре, пришедших из искусства, философии, религии и других областей, связанных с ненаучным познанием культуры;
- исследование развития отдельных культур.

Целью культурологии становится такое изучение культуры, на основе которой формируется ее понимание. Для этого необходимо выявить и проанализировать:

- факты культуры, составляющие в совокупности систему культурных феноменов;
- связи между элементами культуры;
- динамику культурных систем;
- способы производства и усвоения культурных феноменов;
- типы культур и лежащие в их основе нормы, ценности и символы (культурные коды);
- культурные коды и коммуникации между ними.

Предмет культурологии, ее задачи и цели определяют лишь общие контуры культурологии как науки. Каждый из них в свою очередь требует более углубленного исследования, чем занимаются отдельные структурные разделы культурологии.

1.4. Структура культурологии как науки

Как уже было отмечено, культурология выделилась из философии культуры аналогично тому, как ранее из философии природы выделились физика, биология, из социальной философии — социология и политология. В едином процессе развития науки традиционно соответствующая отрасль научного знания отпочковывается от философии, когда для этого появляется достаточный эмпирический базис. В этом отношении культурология также распадается на ряд относительно самостоятельных областей — подразделов, которые в свою очередь подразделяется на два типа — фундаментальные и прикладные знания.

Фундаментальная культурология призвана выявлять общие закономерности развития культуры и изучать культурные процессы на основе общих закономерностей социокультурной жизни, ее проявлений и процессов.

Прикладная культурология исследует организацию и технологию культурной жизни общества, деятельность учреждений культуры, интересы публики, мотивы приобщения к культуре, формы организации досуга. Главным ее направлением становится разработка культурной политики: экономическое, политическое и духовное обеспечение реализации культурных программ.

Исследование таких проблем, как генезис культуры, типология культуры, методология изучения культуры, соотношение культуры с другими явлениями общества, логика и философия культуры, относится к фундаментальному знанию. Исследование видовых проявлений культуры, ее форм относится к прикладному знанию. Прикладной характер имеют также знания о видах и формах искусства, физической и духовной культуре, других сферах культуры.

Направления
фундаментальной
культурологии

Фундаментальная культурология включает в себя несколько основных направлений:

(1) *социальная культурология* изучает те процессы и явления, которые порождаются людьми в ходе их совместной жизнедеятельности. При этом человек рассматривается не как личность, обладающая индивидуальными уникальными чертами, а как условный функциональный субъект культурных процессов;

(2) *психология культуры* (психологическая антропология) обращает внимание в основном на человека, являющегося носителем той или иной культуры. Основной акцент делается на изучении норм и ценностей, которые лежат в основе любой культуры, а также процессов, в ходе которых человек усваивает эти нормы и ценности;

(3) *культурная семантика* изучает культурные феномены как тексты — систему информационных носителей, с помощью которых кодируется, хранится и транслируется вся социально значимая информация. При этом тексты могут быть выражены не только вербально (с помощью слов), но и невербально, а также с помощью символов, в любых продуктах человеческой деятельности. Основное внимание при этом обращается на процессы коммуникации между людьми в обществе;

(4) *история культурологии* рассматривает историю и механизм появления и развития тех или иных концепций и теорий культуры. Значение истории культурологии для культурологической науки так же велико, как значение истории философии для философии. Эти области знания составляют значительный массив собственно культурологического и философского знания, а современные теоретические конструкты опираются на результаты размышлений предшественников. История культурологии может быть рассмотрена не только как самостоятельный раздел науки, но и как часть социальной, психологической антропологии и культурной семантики.

История культурологии строится по общим методологическим принципам истории любой науки, поэтому мы рассмотрим ее ниже, в специальном разделе нашего курса. Остальные же части фундаментальной культурологии представляют собой систему исследуемых объектов, находящихся между собой в отношениях иерархии — от изучения наиболее общих теоретических закономерностей культурных процессов до изучения единичных явлений и событий.

Социальная культурология Самый высокий уровень исследования и обобщения в социальной культурологии представляет собой обобщение закономерностей, определяющих культурные явления и процессы как особые категории человеческого существования. Это уровень общей *теории культуры*, рассматривающий ее как основной результат коллективной жизнедеятельности людей. На этом уровне создается понятийный аппарат культурологии, разрабатывается методология и методика исследования феноменов культуры. Кроме того, создаются общие объяснительные концепции структуры культуры, ее типологии и динамики, рассматриваются взаимосвязи культуры и природы, культуры и цивилизации, изучаются функции культуры.

На втором уровне исследования предметом анализа являются *культурные системы*, такие, как язык, мораль, этничность и т.д. Для их изучения создаются такие направления исследования, как:

- социокulturология, изучающая культуру классов, сословий, социальных групп, политических и конфессиональных структур и т.д.;

- этнокультурология, исследующая культурные системы, складывающиеся по этническому признаку;
- историческая культурология, изучающая различные исторические варианты социокультурных систем (индо-буддийский тип культуры, исламскую культуру и т.п.).

Третий уровень исследования связан с анализом *культурных форм* — базовых образцов, воспроизводимых в каждой конкретной культуре. Примерами таких культурных форм являются: нормы и стереотипы сознания и поведения людей в разных стандартных ситуациях (традиция приветствовать людей при встрече), эталонные образцы и стили (господствующие художественные стили) и т.д. Исследователи считают, что именно культурные формы служат базовой единицей, «клеточкой» культуры. Некоторые культурные формы распространены так широко по всему миру, что их называют культурными универсалиями.

И, наконец, последний уровень исследования выводит нас на анализ собственно фактов культуры, их принято называть *артефактами*. Они представляют собой частные случаи реализации культурных форм, варьирующихся в зависимости от конкретных обстоятельств места и времени. Так, традиционный свадебный или похоронный обряд является культурной формой. Но конкретная свадьба или похороны, которые справляются реальными, живыми людьми, — это артефакт культуры. Так что артефакты представляют собой продукты массового использования данного, исходного образца. Но изучение артефактов уже выходит за уровень собственно культурологи и вводит нас в историю культуры, представляющую собой более или менее систематизированное описание огромного множества артефактов.

Психология культуры

Реальным творцом культуры является человек, поэтому культурология исследует взаимоотношения человека и культуры, процессы становления духовного мира личности, формирования и реализации способностей и талантов индивида. Не менее важным является также изучение проблем личности как субъекта и объекта культуры, процессов, в ходе которых она становится личностью, овладевает навыками жизни в конкретной культуре.

На первом уровне исследования психология культуры имеет своей целью изучение личности как носителя и интерпретатора культуры. Результатом исследования является общая социокультурная теория личности, которая показывает, как детерминируется поведение человека в культуре, а также анализирует причины нарушения этой регуляции, выявляя общие закономерности формирования культурно обусловленных черт личности.

Второй уровень исследования может быть назван психологией группового взаимодействия и социального воспроизводства личности. На этом уровне изучаются теории и методики воспитания личности. Основное внимание уделяется изучению:

- механизмов *социализации* — овладения человеком общих знаний и навыков жизни в обществе, освоение им различных видов социальной практики;
- механизмов *инкультурации* — овладение человеком «азбукой» своей культуры, усвоение ее норм и ценностей, стереотипов поведения, что делает его культурно компетентным в обществе, в котором он живет;
- механизмы социокультурной *самоидентификации личности* — самоопределения человека, осознание им своей принадлежности к определенным политическим, этнической, социальной и другим группам.

Поскольку все процессы, изучающиеся на втором уровне психологии культуры, осуществляются в процессе социального взаимодействия, важнейшим направлением исследования также становится изучение процессов коммуникации (общения) и взаимодействия людей в обществе.

Третий уровень исследования связан с изучением механизмов использования индивидом обретенных культурных знаний и навыков. Изучаются комплексы устойчивых социокультурных стереотипов, существующие в сознании людей. Речь идет о совокупности определенных социокультурных установок сознания и поведения, усвоенных человеком в процессе социализации и инкультурации до автоматизма, и работающих поэтому без участия сознания. Эти установки можно назвать *ментальностью*. По сути дела ментальность представляет собой культурные формы, усвоенные отдельным человеком. Это те «кирпичики», из которых складывается комплекс присущих целому народу черт, нравов и обычаев. Иногда совокупность таких черт называют национальным характером.

Четвертый уровень исследования предполагает анализ творческой деятельности человека, в ходе которой создаются все новации в культуре. При этом речь идет не только о гениях, открытия которых становятся частью мировой культуры, но и об обычных людях, процесс усвоения которыми новых для них знаний тоже является творчеством. Иными словами, на этом уровне изучается, как человек способен преодолеть традиционные культурные нормы и стереотипы, создавая что-то новое.

Культурная семантика Данное направление культурологии изучает знаковую и коммуникативную функцию культуры. Ведь любой процесс, происходящий в культуре, невозможен без постоянного общения людей между собой. Поэтому культурология

закономерно изучает механизмы обмена информацией между людьми в обществе. Общение людей невозможно без единого языка, понятного для всех членов данного общества. При этом важно помнить, что языком являются не только слова, но и другие системы символов — рисунки, знаки, эмблемы, материальные предметы, обряды и ритуалы. Исследование всех многообразных языков социальной коммуникации, механизмов их действия, принципов формирования и функционирования является задачей культурной семантики.

На первом уровне исследования культурная семантика создает *общую теорию семантических порядков в культуре*, которая описывает процессы накопления, фиксации и трансляции социокультурного опыта различных обществ. При этом важно выявить общую структуру семантического поля культуры, проследить динамику процессов социальной коммуникации, создать типологию семантических объектов, разработать методологию исследований.

Второй уровень ориентирован на изучение *семантических систем*, среди которых:

- система межличностного информационного обмена, обеспечивающая взаимодействие между людьми в обществе. Это происходит на основе использования вербальных (словесных) и невербальных средств общения;
- система массовой информации, которая обеспечивает одновременную передачу социально значимой информации большому числу людей;
- система социальной идентификации, представляющая совокупность индивидуальных имен и названий, символов, эмблем, а также символических действий (обрядов и ритуалов), с помощью которых обозначаются люди, вещи, территории и т.д.;
- система хранения и передачи информации в виде материальных памятников, текстов и других форм.

На третьем уровне анализируются *семантические формы*. Речь идет о том, что все культурные формы в большей или меньшей степени обладают семантическими характеристиками, так как любая вещь, созданная руками человека, непременно обладает чертами знака. Поэтому найденный археологами черепок от глиняного сосуда способен сообщить довольно много информации о том обществе, в котором он использовался. Семантические формы представляют собой те образцы, которые воплощают в себе тот или иной семантический образ, способ символизации каких-то смыслов, идей или ценностей.

Эти формы воплощаются в конкретных объектах, артефактах культуры. Изучением *семантических признаков* отдельных артефактов, выявлением их индивидуальных признаков занимаются на четвертом уровне исследований.

Прикладная культурология

Как уже отмечалось, основная задача прикладной культурологии — изучение и формирование технологий целенаправленного управления культурными процессами. Для этого, прежде всего, нужно решить, какими сферами культуры нужно управлять, определить цели, объекты воздействия, определить используемые методы и средства воздействия.

Решением прикладных проблем традиционно занимаются так называемые *культурные институты*, к которым относятся государственные учреждения политико-идеологического и законотворческого профиля, разнообразные общественные организации (политические партии, профсоюзы), воспитательные, просветительские и образовательные заведения, средства массовой информации, издательства, рекламные и туристические структуры, вся система физкультуры и профессионального спорта. Все эти культурные институты задают нормативные образцы и призваны регулировать ценностные ориентации людей. Важнейшей задачей при этом является выработка общей *культурной политики* государства и общества. Для этого нужно разработать ценностные ориентиры общества, социальные нормы взаимодействия между людьми, сформулировать конкретные цели для каждого культурного института. Результатом становится принятая национальная и религиозная политика государства, узловые моменты национально-государственной идеологии.

Целью культурной политики является систематизация и регулирование процессов инкультурации и социализации людей. Ее осуществление происходит через образование, просвещение, досуг, науку, религиозные, творческие, издательские и иные государственные и общественные институты. Поскольку число культурных институтов довольно велико, все они могут быть разделены на несколько основных групп:

(1) институты, занимающиеся непосредственной работой с населением, среди которых в свою очередь можно выделить:

- просветительские институты — библиотеки, музеи, лектории и т.д.;
- институты эстетического воспитания — художественные музеи и выставки, концерты, кинопрокат, организация зрелищных мероприятий;
- досуговые институты — клубы, дворцы культуры, детские досуговые учреждения, самодеятельное творчество;

(2) творческие институты — театры, студии, оркестры, ансамбли, съемочные группы, другие художественные коллективы и творческие союзы;

(3) культуuroохранные институты — организации и учреждения по охране памятников, реставрационные мастерские.

Каждый из этих культурных институтов должен разработать общие принципы своей работы, соответствующие единой культурной политике общества, постоянно уточнять их и конкретные способы реализации этой политики в современных условиях.

Немаловажной задачей этих институтов является и подготовка профессиональных кадров для работы в своей сфере, что создает разветвленную сеть учебных заведений (как средних специальных, так и высших). Чтобы данные учебные заведения работали эффективно, нужно постоянно отслеживать «социальный заказ» на число, структуру рабочих мест и особенности квалификации специалистов, вовремя корректировать учебные планы, совершенствовать методику преподавания в учебных заведениях.

Очевидно, что для решения этих задач нужны специалисты самого широко профиля — не только культурологи, но и юристы, политологи, психологи, педагоги, социологи. Таким образом, прикладная культурология — это наука, находящаяся на стыке фундаментальной культурологии с политологией, педагогикой, психологией, социологией, юриспруденцией. Она активно использует их методики и технологии для решения поставленных перед ней задач.

Как мы видим, структура культурологии достаточно сложна и еще окончательно не сформировалась. Тем не менее, большая часть существующего культурологического знания вписывается в приведенную классификацию и будет рассмотрена более подробно в последующих темах и разделах данной работы.

Литература

1. Борзова Е.П. История мировой культуры. М., 2004.
2. Гуревич П.С. Культурология. Учебное пособие. М., 2005.
3. Иконникова С.Н. История культурологических теорий. СПб., 2005.
4. История и культурология. // Под ред. Н.В. Шишовой. М., 2004.
5. Кармин А.С. Культурология. СПб., 2003.
6. Кононенко Б.И. Основы культурологии. Курс лекций. М.: ИНФРА-М, 2002.
7. Культурология: Учебник / Под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. М., 2005.
8. Культурология: Теория и история культуры. / Под ред. И.Е. Шишова. Минск, 2004.
9. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002.





Возникновение и развитие культурологической мысли

- 2.1. Доклассический период развития культурологии
- 2.2. Классический период развития культурологии
- 2.3. Просветительские и идеалистические концепции культуры

Становление и развитие культуры одновременно сопровождалось становлением ее самосознания, что нашло свое выражение в различных концепциях культурно-исторического развития. Современная культурология не просто сводит в одно целое эти концепции, а анализирует и развивает их, опираясь на предыдущие теории и гипотезы. Поэтому важно проследить логику возникновения и развития культурологических теорий, включение соответствующих проблем в круг исследовательских интересов культурологии. Это приводит к необходимости исследования всего процесса исторического развития представлений о культуре.

Исходным пунктом здесь является периодизация этапов развития культурологической мысли, которую можно провести по разным основаниям. Так, используя в качестве основания общий ход развития науки, можно выделить следующие периоды развития культурологии:

- *доклассический* (Античность, Средневековье);
- *классический* (Возрождение, Новое время);
- *неклассический* (конец XIX — первая половина XX века);
- *постнеклассический* (вторая половина XX века).

Данная периодизация непосредственно соотносится не только с развитием науки, но и с развитием человечества, в истории которого традиционно выделяются названные исторические этапы. Поскольку культурология является детищем только европейской традиции познания мира, постольку принято рассматривать ее становление только в рамках европейской цивилизации, хотя зачатки представлений о культуре существовали и у других народов, правда, без использования каких-либо понятий, аналогичных понятию «культура».

2.1. Доклассический период развития культурологии

Античные представления о культуре

Предпосылки, на основе которых появились первые теоретические представления о культуре, возникли еще на ранних этапах существования цивилизации и закрепились в мифологической картине мира. Уже в античности люди догадывались, что они чем-то отличаются от животных, что есть четкая грань, отделяющая мир природы от человеческого мира. *Гомер* и *Гесиод* — знаменитые историки и систематизаторы античных мифов, видели эту грань в нравственности. Именно нравственность изначально понималась как главное человеческое качество, которое отличает людей от животных. Позже это отличие назовут «культурой».

Само же слово «культура» латинского происхождения, оно появилось в эпоху римской античности. Это слово произошло от глагола «colere», который означал «возделывание», «обработку», «уход». В этом значении его использовал известный римский политик *Марк Порций Катон* (234—149 до н.э.), написавший трактат «De agri cultura». И в наши дни мы говорим о культивировании каких-то сортов растений, используем термины «культура картофеля» и другие, пользуемся сельскохозяйственными машинами, которые называются «культиваторы».

Однако отправной точкой в формировании научных представлений о культуре принято считать книгу «Тускуланские беседы» выдающегося римского оратора и философа *Марка Туллия Цицерона* (106—43 до н.э.). В этой книге, написанной в 45 г. до н.э., Цицерон применил агрономический термин «культура» метафорически в ином, переносном смысле. Подчеркивая отличие человеческой жизнедеятельности от биологических форм жизни, он предложил обозначать этим словом все созданное человеком, в отличие от мира, созданного природой. Таким образом, понятие «культура» стало противопоставляться другому латинскому понятию — «натура» (природа). Им стали именовать все предметы человеческой деятельности и качества человека, способного их создавать. С тех пор мир культуры воспринимается не как следствие действия природных сил, а как результат деятельности самих людей, направленной на обработку и преобразование того, что создано непосредственно природой.

При этом культура по-прежнему продолжала пониматься как возделывание и обработка земли. Но отныне считалось, что объектом такой обработки может быть не только земля, как считалось до

сих пор, но и сам человек. Цицерон считал, что дух, разум человека необходимо возделывать так же, как крестьянин возделывает землю. Именно «обработка разума», развитие мыслительных способностей человека есть истинное призвание свободного гражданина, в отличие от рабов и низших сословий, уделом которых является физический труд — обработка земли. Важным аспектом цicerоновского понимания культуры было осознание ее как идеального единства личности и государства. Историческим оправданием и смыслом культуры он считал воспитание в человеке потребности быть идеальным гражданином, четко осознающим свой долг по отношению к обществу и государству.

Это представление Цицерона, а вслед за ним и других античных авторов, целиком находится в русле традиционных античных представлений о культуре, восходящих еще к временам образования древнегреческих полисов, но получивших свое теоретическое осмысление лишь в эллинистически-римские времена.

Античное понимание культуры — гуманистично, в его основе лежит идеал человека, т.е. человека-гражданина, подчиняющегося закону своего полиса и выполнявшего все гражданские обязанности, человека-воина, защищавшего его от неприятеля, человека, способного наслаждаться прекрасным. В этом и состояла цель культуры: развивать в человеке разумную способность суждений и эстетическое чувство прекрасного, чтобы позволить ему обрести чувство меры и справедливости в делах гражданских и частных.

Достоверно известно, что такая система воспитания и образования существовала в Древней Греции, она называлась *пайдейя*. Ее результатом было не формирование профессионала в какой-то области, а совершенствование человека как личности. При этом человек не терял чувства единства с природой, которая понималась как космос — универсальный миропорядок. В основе этого порядка лежал закон, существующий как в природе, так и в обществе. Таким образом, культурный человек воспринимал свою жизнь как естественное продолжение этого природного порядка.

Такое положение дел казалось ему незыблемым, он верил, что сами боги стоят на страже этих порядков. Поэтому в понятие «культура» в качестве обязательного элемента входило *«благочестие»* — необходимость участия в религиозном культе, в поклонении богам. Так что не случайно слово «культура» означает не только «возделывание», но и «почитание», то есть поклонение богам (религиозный культ). Ведь античные боги — это природные стихии в человеческом облике. Земля в представлении греков — это богиня Гея, ее возделывание, обработка одновременно становится и ее почитанием.

Этим представлениям соответствовало циклическое переживание времени, свойственное античности. Для греков было близко понятие вечности, в истории они видели постоянное повторение, воспроизведение общих законов, независимых от специфики общества. Это приводило к циклической схеме развития истории и культуры, в соответствии с которой считалось, что развитие общества представляет цикл, проходящий от золотого века к серебряному, медному и, наконец, железному веку. Золотой век в такой модели находился в прошлом, поэтому для античного мировоззрения характерна обращенность в прошлое, считающееся идеалом, современное же состояние культуры — лишь определенная степень отклонения от него. Максимальное отклонение железного века должно привести к кризису культуры, который через потрясения и катаклизмы вернет общество в золотой век, после чего начнется новый цикл развития.

Однако уже в период эллинизма, а затем и в эпоху Римской империи прежние идеалы культуры разрушаются. Общество переставало нуждаться в гармонично развитых и совершенных гражданах, в условиях социальной и политической нестабильности актуальны были другие человеческие качества. О них говорили философы-стоики и эпикурейцы, предлагая воспитывать в человеке скепсис (сомнение во всем), невозмутимость духа и веру в судьбу. Все большей становится потребность античного человека в чуде. Появление христианства, давшего человеку эту веру, последовавший кризис и разрушение античного мира лишь завершили развитие этих тенденций, отразившихся в средневековых представлениях о культуре.

Понимание культуры в Средние века Долгая и упорная борьба с язычеством придала специфический облик средневековому христианству и всей основанной на нем средневековой культуре. Средневековье, отрицая языческое отношение к миру, тем не менее, сохранило многие достижения античной культуры. При этом политеизму (многобожию) античности оно противопоставило монотеизм (единобожие), интересу к предметному миру — духовность, гедонизму (стремлению к чувственным наслаждениям) — аскетизм, познанию мира с помощью разума — книжное знание, опирающееся на Библию и ее толкования.

Если в основе античной культуры лежало признание вечности космоса, существующего на основе универсального космического закона, обеспечивавшего стабильность мирового порядка, стоявшего выше богов, также подчинявшихся ему, то Средневековье потеряло эту уверенность и целиком обратилось к Богу. Отныне Бог

считается творцом мира, единственной подлинной реальностью, стоящей выше природы, им же созданной. Античное единство природы и богов уходит в прошлое. Смысл мира заключается отныне только в Боге, а сам мир видится огромным хранилищем символов, все предметы и явления материального мира считаются лишь письменами в божественной книге природы. Так, Луна — это символ божественной Церкви, ветер — символ Святого Духа и т.д. Знающий человек мог «прочитать» таким образом весь окружающий мир. Так, в Средние века впервые появилось представление о предметах и явлениях мира как о *текстах*, развившееся в XX в. до символических теорий культуры.

Задача человека состояла в том, чтобы понять и прочесть эту книгу. Поэтому культура вновь предстала перед ним как необходимость «возделывания» собственных способностей. Но цели культуры существенно изменились по сравнению с античностью. Если там все силы направлялись на воспитание идеального гражданина, гармоничного человека, то в Средние века требовалось воспитать потребность искать внешнюю поддержку в жизни, стремление опереться на кого-нибудь, получить помощь, необходимую в силу слабости и несовершенства самого человека. Для этого не нужен был разум, требовались вера, надежда, любовь. Отныне в этих качествах человек черпал силы для жизни. Ее целью стало не познание самого себя, а познание Бога, осознание того духовного родства, в котором человек находится с ним.

В этих условиях по-новому начинает осознаваться и культура, т.е. не как воспитание меры, гармонии и порядка, а как преодоление ограниченности человека, культивирование неисчерпаемости, бездонности личности, ее постоянное духовное совершенствование. Культура превратилась в культ.

Отказалось Средневековье и от циклического представления о времени, основанного на идее вечности. Крупнейший средневековый христианский мыслитель и церковный деятель *Августин Блаженный* (354—430) ввел понятие «стрела времени», движения истории от начала к концу, что разрывает временной круг античности. Отныне признается, что история и культура имеют смысл, данный им Богом и доступный человеческому пониманию. Августин говорил о развитии культуры как о постепенном пути к царству Божьему через внутреннее откровение Бога в человеке. Также появляются понятие исторического прогресса, усложнения культуры, ее развития от низших форм к высшим. Критерием прогресса становится соответствие культуры высшим моральным ценностям. Культура любого народа также оценивалась с точки зрения соответствия ее христианским моральным ценностям, которые счита-

лись универсальными, что привело к рождению европоцентризма, который объявил Европу центром мировой цивилизации и проповедовал превосходство ее культуры над всеми остальными и необходимость распространения ее во все регионы земного шара.

2.2. Классический период развития культурологии

«Открытие человека» в эпоху Возрождения в мировом культурно-историческом процессе выделяет относительно самостоятельные отрезки исторического времени, получившие название — эпохи. Каждая из них имеет свое начало и конец и характеризуется какими-либо событиями, оставившими свой заметный след в истории культуры человечества. Одной из таких эпох является эпоха Возрождения.

Само понятие «*Возрождение*» было впервые использовано историком искусства середины XVI в. Джорджо Вазари в его труде «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) при характеристике упадка живописи, скульптуры и архитектуры, которые, по его мнению, «низверглись до крайней свой гибели».

Считается, что эпоха Возрождения началась в Европе со второй половины XIV в., когда в общественном сознании Италии произошло новое открытие античности, ее идеалов и ценностей, и, прежде всего, — отношения к человеку как к гармонично развитой личности. Несмотря на эти основы эпохи Возрождения, среди историков, культурологов и искусствоведов уже многие десятилетия идут споры о характере этой эпохи, в ходе которых в содержание этого термина вкладывается различный смысл. Не вдаваясь в анализ существующих точек зрения, отметим, что наиболее правильным, на наш взгляд, является понимание Возрождения как отдельном историческом периоде развития европейской культуры, имевшем место между Средневековьем и Новым временем, положившем начало новому историческому и культурному мышлению.

Важнейшей предпосылкой возникновения эпохи Возрождения стали экономические и социальные процессы XII—XV вв., приведшие к кризису средневековой культуры и отказу от средневековой системы ценностей. Вместо них родилось новое понимание культуры как чисто человеческого мира, отличного от мира природы. В этом мире человек занял место творца культуры и самого себя и тем самым он стал равным Богу. Утверждение такого рода идей означало признание факта духовной самостоятельности чело-

века. Отныне человек судит о мире на основании собственного понимания и разумения. Мир таков, каким он его мыслит, воспринимает и познает. Мир дан человеку настолько, насколько он доверяет показаниям своих органов чувств и свидетельствам своего разума. Именно разум позволяет человеку действовать не как природному телу и не как марионетке в руках Бога, но как самостоятельному существу, наделенному сознанием и волей. Поэтому разум становится главной ценностью культуры, целью воспитания и образования человека. В этом заключалось знаменитое «открытие» человека эпохи Возрождения.

Отказ от средневековой системы ценностей в свою очередь повлек за собой возвращение к идеалам античной культуры. Антропоцентризм вызвал глубокий интерес к истории, которая должна была ответить на вопрос, кем был и кем должен стать человек. Это привело к соединению возрожденного античного интереса к человеку с христианской средневековой линейной моделью истории, что в итоге послужило основанием для формирования современного научного принципа историзма и нового понимания смысла и цели культуры. В этой ситуации античность выступала идеалом для подражания, образцом для создания новых форм в литературе, драматургии, скульптуре, архитектуре и т.д.

Такое отношение к античности сопровождалось одновременно зарождением движения гуманистов, которые воспринимали античность как свою духовную родину, испытывая по отношению к ней ностальгию. Содержание гуманизма составила не только любовь к человеку, но и направленность на самого себя. В античном человеке гуманисты видели воплощенную человечность. Благодаря такому его пониманию гуманизм развился в широкое идейное движение, охватившее все население Италии, ее культуру и искусство. Под влиянием гуманизма сложилась новая светская интеллигенция, появилась свобода суждений, критический и смелый дух. В своих речах и трактатах гуманисты утверждали безграничные возможности человека, боролись с церковной цензурой.

Основоположником нового восприятия личности выступил *Данте Алигьери* (1265—1324), который в своей «Божественной комедии» впервые воспел человеческое достоинство.

Возрождению было чуждо представление о греховной природе человека. Низкие поступки людей гуманистами рассматривались не как греховные, а как следствие неразвитости личности человека. Чтобы человек сформировался полноценной личностью, следует устранить все препятствия для его роста, не ограничивать его возможности, а помогать ему и поощрять в нем то,

что изначально в нем заложено. И все это можно сделать с помощью образования.

Отсюда образованию придавалось большое значение: создавались школы с гуманистической направленностью, в которых преподавались «семь свободных искусств», греческий, латынь, античные поэты и философы. Здания школ строились в античном стиле, школы были окружены живописной природой, телесных наказаний не было. Такие школы были очагами новой гуманистической образованности и новых идеалов жизни.

Если же говорить о вкладе мыслителей Возрождения в разработку культурологи, то он оказался довольно скромным. Как ни парадоксально, гуманисты Возрождения, проявляя пристальное внимание к проблеме человека, практически не обращались к теоретическому осмыслению культуры.

Главный их вклад в развитие культурологической мысли состоит в том, что они восстановили античное понимание культуры как пайдейи. Для них культура перестает быть результатом божественного промысла, неким феноменом, сотворенным Господом, пребывающим вне времени и пространства. Подобно античным мыслителям они интерпретируют культуру как нечто творимое руками человека, как результат воспитательного воздействия. В их глазах человек культурный перестает быть синонимом образцового христианина, безусловно выполняющего все предписания церкви, соблюдающего обряды и безоговорочно верящего в догматы Священного писания.

Если говорить о тех мыслителях, которые внесли наибольший вклад в разработку основ культурологической теории в эпоху европейского Возрождения, то из всего созвездия имен, прославивших эту историческую эпоху, можно выделить самого известного представителя итальянского гуманизма поэта и мыслителя *Франческо Петрарку* (1304—1374), а также общественного и политического деятеля Франции *Мишеля Монтеня* (1533—1592), которого многие исследователи считают последним гуманистом Возрождения.

Петрарка открыл Возрождение как новый тип культуры и обосновал его отличие от предыдущей исторической эпохи. Он выделил характерные черты Возрождения, показав, что ренессансное миропонимание и мироощущение коренным образом отличается от средневекового. Он выдвинул и обосновал тезис, согласно которому творцом культуры является свободная раскрепощенная личность, не испытывающая духовного гнета церкви, обладающая чуткой душой, разносторонне образованная и гармонично развитая.

Петрарка первым из гуманистов поставил вопрос о необходимости рассмотрения взаимосвязи культуры и природы. По его мнению, человек связан с природой многочисленными связями и поэтому он должен жить в гармонии с ней, а не рассматривать ее только в качестве объекта приложения своей активности. Достижение гармонии с природой Петрарка рассматривал как один из идеалов жизнедеятельности человека и стремился достигнуть его в своей практической жизни. При этом он понимал гармонию между человеком и природой как одно из главных условий человеческой свободы. Позднее эта идея будет развита в трудах идеологов Просвещения, и в частности в работах Ж-Ж. Руссо, который создаст свою концепцию «естественного человека».

Наконец, Петрарка первым обосновал идею о культурном единстве Европы, которая сегодня доминирует в сознании всех европейских народов. Он показал, что, несмотря на различие языков и исторических судеб, народы Европы могут рассматриваться как единый суперэтнос, как носители одного и того же цивилизационного начала, ориентирующиеся на одинаковую систему ценностей.

Эти и другие идеи Петрарки и до сегодняшнего дня не утратили своей практической значимости, поскольку воспринимаются как постулаты, не требующие доказательств. Поэтому многие современные культурологические теории отталкиваются в своих теоретических конструкциях от идей, высказанных Петраркой более шести веков назад.

Существенное влияние на процессе становления и развития культурологической мысли оказал видный общественный и политический деятель Франции *Мишель Монтень*. Он дал развернутую критику европейской цивилизации. С его точки зрения, европейская цивилизация не является высшим типом развития мировой цивилизации. Ее достижения в области науки и техники, музыки и литературы не идут ни в какое сравнение с естественной простотой нравов, разумной организацией жизни, достижениями в изобразительном искусстве и архитектуре других цивилизаций. Монтень противопоставляет европейцам образ жизни, политическое устройство, обычаи народов майя, ацтеков. Их заслугу он видит в том, что они смогли создать культуру, основывающуюся на использовании естественных законов, позволяющую человеку жить в гармонии с природой. Особенно он подчеркивает высокую моральность культур этих народов. Он пишет, что в лексиконе коренных жителей Нового Света нет даже слов, обозначающих ложь, предательство, притворство, скудность, зависть и злословие. Исходя из этого, он делает вывод,

что культура народов Нового Света превосходит культуру любой страны Европы.

Однако вклад Монтеня в культурологическую науку не ограничивается только этими выводами. Говоря о понимании культуры, он принимает точку зрения античных авторов, согласно которой человек достигает культурного состояния только тогда, когда он все свои помыслы направляет на совершенствование духа, ума, воли, эстетического вкуса и своего тела. Значимость культуры Монтень усматривает в простоте общественных отношений, в первобытной чистоте нравов, непосредственности здравых мыслей и эстетического отношения к действительности. Культура людей, с его точки зрения, тем выше, чем более они доверяют природе и следуют ее указаниям. Не учить природу, а учиться у нее — вот путь к подлинной культуре.

Монтень высказал также и ряд других конструктивных идей, которые в дальнейшем были развиты другими теоретиками культуры. В частности, он неоднократно подчеркивал тесную связь культуры и морали. С его точки зрения, общество, в котором отсутствует человеколюбие, где нет представления о стыде и долге, не может называться культурным. Жестокость, бесчеловечное отношение людей друг к другу вызывают у него искреннее возмущение. Корни человеческой жестокости он видел в биологической природе человека, а подавить ее можно только с помощью культуры. Нравственность, как и культуру, Монтень понимает не как врожденное и неизменное свойство человека, а как результат воспитания, в результате которого человек становится культурным существом. Нравственность, по Монтеню, есть итог самовоспитания, результат большой духовной работы человека над собой.

Как представитель эпохи Возрождения, с ее свободомыслием и скептическим отношением к религии, Монтень не мог не обратиться к вопросу о противоположности культуры и религии. С его точки зрения, христианская вера обрекает человека на безрадостную жизнь, на подавление в себе естественных стремлений и желаний. Он осуждал негативное отношение церкви к чувственной любви и усматривал в этом попытку насильственного изменения человеческой природы. Он также критически относился к обряду покаяния, поскольку, по его мнению, твердая уверенность кающегося в том, что грехи отпущены, подавляет в человеке голос совести и снимает с него моральную ответственность за совершенные неблагоприятные поступки.

Отмеченные идеи Монтеня не следует рассматривать как целостную концепцию культуры. Они представляют собой лишь отдель-

ные фрагменты его трудов по философии и общественной жизни. Тем не менее, эти идеи оказали глубокое воздействие на творчество ученых последующих поколений и способствовали рождению самостоятельных теорий культуры.

Культурологическое учение Д. Вико Большой вклад в дальнейшее развитие науки о культуре в этот период сделал итальянский мыслитель *Джамбаттиста Вико* (1668—1744), применивший исторический метод к исследованию развития общества. В фундаментальном труде «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) он осуществил логический анализ человеческой культуры, различных ее форм и проявлений с тем, чтобы познать смысл истории вообще, а не той или иной конкретной эпохи.

Вико видел свою задачу в том, чтобы раскрыть основы общей природы всех народов путем рассмотрения их истории. В своей книге Вико впервые попытался объективно подойти к представителям иных культур. Ведь античный мир видел в них только варваров, а Средневековье оценивало эти культуры с точки зрения их соответствия христианским ценностям. Вико первым обнаружил несовершенство европейской цивилизации, сделал историко-сравнительный анализ различных культур, описал национальные психологии, исследовал проблемы аккультурации и ассимиляции (усвоения элементов чужой культуры и приспособления к ней). При этом он исходил из идеи, что каждая культура самодостаточна, и изучать ее можно только с точки зрения ее собственных ценностей.

Вместе с тем Вико считал, что существуют общие параметры и принципы развития культуры, которые делают возможным сопоставление разных культур. Таковыми, по его мнению, являются классовые структуры, характер труда и форма его организации, структуры власти, язык. Кроме того, он видел общие для всех культур обычаи: наличие религии, обязательное заключение брака, а также обряды погребения. Именно с этих трех вещей, по его мнению, должна была начинаться культура.

Вико был убежден, что в основе культуры лежит борьба классов, сословий и социальных групп, которая либо укрепляет культуру, либо приводит ее к гибели. Культура имеет строго определенные границы своего существования, в этом она сродни живому организму, и в своем развитии она проходит через определенные этапы.

Век богов — это золотой век, в это время властные структуры не противостоят массам, нет конфликта между властью и теми, над кем властвуют. Еще отсутствует техника, в мировоззрении господствует мифология, все говорят на едином общечеловеческом языке. Люди пока обожествляют весь мир, воображение и

фантазия доминируют в сознании людей, данное приводит к поэтическому, творческому восприятию мира. От той эпохи нам в наследство достались мифы — истории первых народов. Это был период языческой культуры. Мудрецами этой эпохи были поэты-теологи, которые истолковывали тайны оракулов, заключенные в стихах. Они же представляли власть — теократию, объединявшую светскую и религиозную власть в одних руках.

Век героев — серебряный век — начинается благодаря переходу к оседлости. В это время выделяются отдельные семьи, причем неограниченная власть отца в семье (она сменяет теократическое правление эпохи богов) распространяется и на входящих в состав семьи людей, и на слуг. Отцы семей постепенно обратились в библейских патриархов, в римских патрициев, рядовые члены семьи — в плебеев. Это эпоха аристократического правления, нарастания религиозных конфликтов, прогресса техники и изобретательства. В это же время началась культурная дифференциация, непосредственно связанная с распадом единого языка, что привело к усложнению межкультурных контактов. Выделяются сильные и слабые культуры. Слабость культур связана с природной изолированностью, удаленностью от торговых путей, судоходных рек, недостаточной численностью населения, враждебным окружением. Эти культуры ждет либо подчинение, либо ассимиляция более сильной культурой.

Эпоха людей — железный век, эпоха зрелости, сознательности человеческого рода. Здесь отношения между людьми начинают регулироваться совестью, долгом и разумом, пришедшими на смену инстинктам, бессознательным действиям. С одной стороны, человеческие отношения становятся более гуманными, утверждается демократия как форма правления, основанная на признании гражданского и политического равенства. В этот период преодолевается национальная ограниченность, человечество начинает существовать как единое целое. Идет дифференциация религий, которые заменяются наукой, а с ней связано быстрое развитие техники и технологии, торговли, межгосударственных обменов. Но обратная сторона этой эпохи — культурный кризис, который вызван тем, что масса недостаточно культурных людей, пришедших к власти, не может править, ориентируясь на высшие ценности. И тогда вместо социального равенства мы видим социальную борьбу трудящихся, войны. Даже язык становится не формой культурной идентификации, а фактором разобщения людей.

Поэтому высший взлет культуры одновременно становится ее концом. Вико прогнозирует три выхода из этой ситуации: (1) захват власти одним лицом, которое благодаря силе оружия берет на себя

заботу об общественном благе — Август у римлян; (2) завоевание испорченного народа лучшими народами — так произошло с Грецией, а затем и с Римом; (3) полное разложение государства, когда гражданские войны и анархия превращают города в развалины, наступает период «второго варварства» — это путь восточных народов.

Каждая эпоха представляет собой не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих и никак не связанных между собой, а некое единство, все части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну главную ценность. Со сменой ценности соответственно приходит новая эпоха. Все эти три эпохи человеческого развития свойственны не только истории человечества вообще, но и истории любого отдельного народа. Исходя из этих представлений, Вико утверждал, что европейские государства живут в последней эпохе, Россия и Япония — в эпохе героев, а многие народы севера и юга — в эпохе богов.

На первый взгляд кажется, что в основе периодизации человеческой истории и культуры у Вико лежит идея общественного круговорота. Но говорить об абсолютной повторяемости в истории, о полном соответствии концепции Вико античной циклической модели истории нельзя. Есть лишь частичная повторяемость, и Вико говорит о совпадении отдельных черт различных эпох на той или иной стадии развития народа. Графическим выражением этого процесса может служить соединение круга (античной модели) с прямой (средневековой моделью), что дает синусоиду либо спираль. Таким образом, Вико не является создателем концепции циклического развития истории, его заслуга состоит в том, что он первым представил историю в *систематизированном виде*, а также поставил ряд проблем, которые были творчески восприняты последующими мыслителями.

Концепция Вико сыграла очень важную роль в становлении культурологии, став, по существу, первым теоретическим исследованием проблем культур, до сих пор находившихся на втором плане в трудах мыслителей предшествующих поколений. С Вико складывается и классическое понимание культуры как развития человека — разумного существа. Культура стала пониматься как граница, отделяющая человека от остального мира природы. Но эта граница считалась не стеной, блокирующей и изолирующей человека от мира, а дорогой, которой человечеству следовало пройти, чтобы стать подлинно разумным, ибо именно разум понимался как чисто человеческое качество. Итак, культура — это *духовное совершенствование* человеческого рода и отдельного индивида, орудием которого служит разум.

Просветительские и идеалистические концепции культуры

Эпоха Просвещения определила основные контуры и облик европейской культуры. На небывалую высоту поднимается авторитет знания, добываемого наукой. Развитие знаний, рост образования рассматриваются как движущая сила общественного прогресса. Поэтому французские просветители XVIII в. сводили содержание культурно-исторического процесса к развитию духовности человека. История общества и культуры понималась как постепенное развитие от невежества и варварства к просвещенному и культурному состоянию. Сама культура отождествлялась с формами духовного и политического развития общества, а ее проявления связывались с движением науки, морали, искусства, государственного управления, религии. Такова была позиция известных французских просветителей Тюрго, Вольтера, Дидро.

Но, усмотрев в человеке источник самостоятельных, творческих созидательных сил, классическое сознание должно было ответить на вопрос о мотиве человеческой деятельности, определить цели культуры. В зависимости от ответа на этот вопрос все концепции культуры, выработанные в XVIII — первой половине XIX вв., можно разделить на две группы:

- *натуралистические* концепции — их сторонники считали, что целью культуры является жизнь в согласии с запросами и потребностями своей природы;
- *идеалистические* концепции — определяли цель культуры, исходя из существования высшего предназначения разума, к достижению которого должен стремиться человек.

Таким образом, просветительские размышления о культуре — это не просто констатация фактов, но и разговор о высших целях человеческого рода, ориентирах и направленности человеческой жизни.

2.3. Просветительские и идеалистические концепции культуры

Основные положения просветительского подхода к пониманию культуры были представлены в трудах французских и немецких просветителей. Французские просветители верили в поступательное движение знания — *прогресс*, который только и сможет привести ко всеобщему счастью людей, которое понималось как жизнь в гармонии с требованиями собственной природы. Такое счастье было невозможным, пока устройство общества и государства не будет соответствовать разумной природе человека. Но для этого все люди должны осознать необходимость перемен, и поэтому нужно воспи-

тать и образовать разум каждого человека. Тем самым свою особую миссию просветители видели в просвещении людей, так как только оно могло вывести их из состояния невежества.

На данном этапе развития культурологии наибольший интерес представляют взгляды Ж-Ж. Руссо и И.Г. Гердера, которые хотя и находились в рамках просветительской идеологии, но смогли показать основные трудности этой модели культуры, а также поставили перед их учениками и последователями множество новых проблем.

Теория «географического детерминизма»
Руссо

Одним из первых обратил внимание на проблему общности культур разных народов французский писатель и философ *Жан-Жак Руссо* (1712—1778). По его мнению, общие черты и признаки в культурах складываются из общности материальных условий жизни народов. Среди этих условий главная роль принадлежит географическому фактору, поэтому концепция Руссо носит название *географического детерминизма*. По мнению Руссо, географический фактор представляет единство климата и типа плодородия почв, свойственных для этой местности. Каждый из этих элементов по-своему отражается в культуре. Неблагоприятные почвы и климат тормозят развитие культуры, так как все силы людей данной территории идут на сохранение и поддержание жизни. Способ существования таких культур — стагнация, консервация, сохранение наличного бытия. Так живут северные народы и культуры. Благоприятные климатические условия и плодородные почвы (как во многих районах Африки) хороши для появления культуры, но не для ее дальнейшего развития. Поэтому эти культуры также находятся в состоянии застоя. Причина этому — комфортная угроза, связанная с тем, что поддержание комфортного существования в таких условиях не требует особых усилий, лень владеет людьми, которые превращаются в паразитов и теряют стимул к дальнейшему развитию. Поэтому и северные, и южные культуры находятся на ступени варварства.

Только разнообразные типы почв и климатических условий вынуждают человека соответствующим образом приспосабливаться к ним, создавая в каждом случае свои способы хозяйственной деятельности и орудия труда. Это и приводит к развитию культуры, которая представляет собой совокупность средств, обеспечивающих человеческое существование. Поэтому лишь умеренная климатическая полоса детерминирует развитие культуры и стимулирует переход от варварства к цивилизации.

В контексте этих рассуждений Руссо рассматривал вопрос о прогрессе в культуре. До него прогресс культуры оценивался как бесспорно положительный фактор общественного развития. При

этом он связывался с количественным и качественным ростом производства. Но Руссо своей критикой комфорта отверг понимание прогресса как количественного роста благосостояния — это делало жизнь более комфортной, а значит, лишало людей стимула к дальнейшему развитию. Кроме того, люди становились более изнеженными, а значит, уже не могли выжить в естественных, природных условиях. Неприемлем для Руссо и прогресс как качественное возрастание сложности вещей, так как это приводит к еще большему отчуждению их от человека, а, следовательно, и к росту отчуждения между людьми, нарушению связей между ними, деградации морали и религии.

Таким образом, развитие культуры, по мнению Руссо, является негативным фактором в жизни общества, ибо она не объединяет, а разъединяет людей. Ее рост означает развитие тех качеств, которые делают из человека асоциальное существо, агрессивного индивидуалиста. Поэтому прогресса в культуре просто нет, ибо традиционное понимание прогресса неизбежно приводит к кризису культуры, к росту антиценностей как итогу культурного развития, отсюда необходимо вернуться «назад к природе», к патриархальному существованию в единстве с ней.

Отрицательно относясь к прогрессу, призывая вернуться в лоно природы, Руссо понимал, что реально можно лишь задержать проявление связанных с ним негативных факторов. Он считал, что это можно сделать с помощью процесса воспитания. Считая, что человек изначально зол по своей природе, Руссо ставит перед воспитателями проблему купирования этого зла. Не согласен он и с гуманистами, считавшими человека венцом творения. Более того, гуманизм, по его мнению, вреден, ибо ведет к воспроизводству зла. Так складывается его репрессивная модель воспитания, через которую человек должен овладеть многочисленными запретами. Важнейшим репрессивным элементом культуры является язык, через который в психику человека входят нормы и запреты. Поэтому, чем меньше человек будет знать о том, как функционирует язык, тем лучше, и знакомить ребенка с языком нужно в последнюю очередь. Еще больший вред несет обучение иностранным языкам, так как они разрушают внутреннюю структуру сознания, зафиксированные родным языком запреты, ведут к двоемыслию.

Занимаясь проблемами воспитания, Руссо первым обратил внимание на то, что существуют мужская и женская культуры. Женщина по сути своей хранитель, воспроизводитель уже известного, но не творец нового. В силу своего конформизма она может пожертвовать любыми нравственными принципами ради своих близ-

ких, и это, как считает Руссо, говорит об изначальной аморальности женщины (в отличие от имморальности мужчины). Поэтому Руссо предлагает исключить из процессов воспитания женщин, отбирая из-под их опеки детей с трехлетнего возраста, воспитывая их в военных коллективах. Лишь после усвоения и закрепления у них моральных норм, в возрасте тридцати лет, их можно снова допускать к женщинам.

Разумеется, многие положения концепции культуры Ж-Ж. Руссо являются спорными и даже шокирующими. Но бесспорна заслуга этого мыслителя в постановке проблем, которые с особой остротой встали перед нами сейчас, в наше время.

Наиболее весомый вклад в немецкую просветительскую концепцию культуры внес немецкий философ и критик *Иоганн Готфрид Гердер* (1744—1803), который осуществил обстоятельное исследование различных неевропейских культур. В своей книге «Идеи к философии истории человечества» (1784—1791) он попытался воссоздать исторически последовательную картину развития культуры человечества от первобытного состояния к цивилизациям Древнего Востока, через культуры других регионов Земли к современной европейской культуре. При этом Гердер отказался от европоцентризма в пользу полицентризма, признавая существование нескольких равноправных центров мировой культуры.

Согласно Гердеру, культура представляет определенную ступень исторического развития, тесно связанную с уровнем достижений науки и просвещения. Она развивается под влиянием живых человеческих сил, продолжающих собой органические силы природы. В силу этого культура едина и присуща всем народам, различия в культурах обусловлены лишь различной степенью развития этих народов. Всему роду человеческому предстоит пройти в своем развитии ряд одинаковых ступеней в соответствии с естественными законами природы, чтобы достичь гармонии чувств, разума, веры и справедливости. При этом человечество пока находится лишь в начале своего пути, поскольку еще слишком много в мире невежества и преступлений против гуманизма.

Также Гердер отмечает, что культура представляет собой совершенствование человека, а главную роль при этом играют наука и искусство. Одним из первых Гердер обратился к проблеме соотношения природы и общества, места человека в мире. Ученый полагал, что человек является высшим творением, чье предназначение состоит в развитии разума и духа гуманности. Этому служат просвещение и воспитание, благодаря которым он стремится к нравст-

венному совершенству. Главной характеристикой человека он считал разум. Но в отличие от других мыслителей того времени он считал разум не прирожденным человеку, а достигаемым им в постоянной работе. Из-за этого слабый по своей природе человек одержал верх над животными, обратив свою слабость в силу, стал «царем природы».

Впервые в культурологии у Гердера появляется *концепция национального духа культуры как выражения абсолютного духа*, сил разума, властвующего над миром. Поскольку разум составляет сущность культуры, его проявлениями становятся национальные культуры, разница между которыми лишь количественная. Чем больше национальных культур, тем больше проявляет себя универсальный разум, материализуясь в национальном характере, который складывается из способов отражения мира и реагирования на это отражение. Поэтому каждая культура самоценна и уникальна.

Конкретным выражением национального характера является язык, благодаря которому люди установили правила жизни и законы, передавали из поколения в поколение знания, умения и навыки деятельности. Появление языка, по его мнению, обеспечило выживание человека в природе, частью которой он являлся, но был плохо приспособлен к ее условиям. Лишь смышленность, общественные связи между людьми, нашедшие свое выражение в языке, позволили человеку превзойти животных и выжить. Мысль, общество и язык стали особой человеческой формой жизни, составив в совокупности человеческую культуру. Они дали импульс развитию наук и искусств, форм правления и законов, способствовали общению и взаимопониманию народов, скрепили человеческий род, усилили возможности передачи культурного наследия. Поэтому анализ языка у Гердера становится и анализом культуры, а изменения, корректировки языка ведут к изменению всей культуры. Для Гердера создание единого общемирового языка — один из будущих итогов исторического процесса наряду с отмиранием государства, торжеством свободы, равенства и братства.

Достоинством концепции Гердера является рассмотрение культуры в ее целостности и многообразии. Весь человеческий род един, все люди обладают разумом, испытывают одни и те же чувства, передают молодым поколениям язык и культуру, наследуют характер и образ жизни. Каждый народ имеет свою историю, культуру и судьбу. В то же время история человечества убеждает в том, что развитие культуры — это не прямая дорога, а кривая линия, которая изобилует поворотами, углами, обрывами и уступами. Преступления, войны, деспотизм и рабство, унижение достоинства человека, заблуждения и ошибки постоянно расшатывают культуру.

Но она обладает достаточным запасом прочности и поэтому никогда не истощится и не исчезнет. Таково поступательное движение культуры народов и всего человечества.

Идеалистические концепции культуры возникли в немецкой классической философии, во многом сохранившей связь с просветительской традицией XVIII в., разделяя ее идею о торжестве разума, но выводя ее не из природы человека, а из существования неких высших идеальных сил. Такие концепции были представлены в философских системах И. Канта и Г. Гегеля.

Культура — внутреннее достояние человека.
Кант

Совершенно новое объяснение культуры было предложено *Иммануилом Кантом* (1724—1804), основоположником немецкой классической философии

Исходным пунктом его концепции культуры является признание существования двух миров: мира природы и мира свободы. Человек, являясь природным существом, принадлежит к первому миру и как естественное существо он не свободен, поскольку находится во власти законов природы, где лежит источник зла. Но в то же время человек принадлежит и к миру свободы, являясь нравственным существом, обладателем практического разума (нравственности). Зло можно побороть через культуру, ядром которой является мораль.

Таким образом, с одной стороны человеческая жизнь полна зла и жестокости, но с другой стороны — человек, человеческая личность является высшей ценностью в мире. Открытие Кантом противоречивости (антиномичности) культуры было очень важно для дальнейшего развития теории культуры. Так от поколения к поколению человек совершенствует свои задатки. Это происходит в постоянной борьбе с самим собой, собственной ленью и прочими дурными наклонностями. Но главное противоречие культуры — это *противоречие* между стремлением к собственной свободе и границами, определяемыми для нее обществом. Умение определять эту границу является признаком культурного человека. Оно настолько важно для Канта, что он дал ему название *категорического императива* — человек должен относиться к другому человеку только как к цели и никогда как к средству для достижения собственных целей. Это очень суровое требование, поэтому культура не может иметь своей целью достижение счастья отдельным человеком, что невозможно. Культура должна сделать его достойным своего счастья, стать условием не счастливой, а достойной жизни.

В этой ситуации культура для Канта — это инструмент, подготовка человека к осуществлению его нравственного долга. И в этом

смысле культура становится путем из мира природной необходимости в царство нравственной свободы. Культура, по Канту, не может быть характеристикой объективного мира, она связана лишь с человеком, выражая его субъективную активность. Культура — это всегда внутреннее достояние человека, она имманентна ему, ибо дает ему цель жизни, исходя из его внутренних потребностей, выражая его гуманистическое предназначение.

Человек, как замечает Кант, должен еще соблюдать внешние приличия, но это признак цивилизованности, а не культуры. Цивилизованности, в отличие от культуры, можно легко обучить. Ведь это — достижения техники и технологии, механизмы удовлетворения массовых утилитарных потребностей — внешняя культура. Субъектами, овладевшими только внешней культурой, легко управлять. Общество и государство заинтересованы именно в такой культуре, которую правильней называть *цивилизацией*. Таким образом, Кант ввел и четко определил понятия внешней и внутренней культуры.

Собственно культурой является только *внутренняя культура* — совокупность нравственных идеалов и нравственных детерминантов общества. Она уникальна, не претендует на универсализм, а подчеркивает неповторимость личности.

Если функции внешней культуры являются воспитание, наказание за проступки и удовлетворение простейших потребностей, то внутренняя культура всегда связана с достижением внутренней свободы человека. Поэтому так важны для внутренней культуры образы, имеющие символическое содержание. Исходя из них, человек может строить свои потребности не под влиянием внешних причин, а исходя из собственного внутреннего мира.

Для обычного человека *внешняя культура* предпочтительнее, и большинство людей в ней и остаются. Но человеческое общество продуцирует два типа личностей, приобщающих человека к внутренней культуре, — талантов и гениев. *Таланты* передают культурное наследие, воспроизводят уже имеющееся семантическое поле культуры, раскрывая в нем новые значения, образы, интерпретации существующих культурных смыслов. *Гении* подвергают сомнению все установления в обществе, они не просто воспроизводят уже созданное, а создают что-то новое, благодаря чему идет движение общества вперед. Гении, вносящие в историю новые смыслы и значения, очень редки. Без них культура не смогла бы существовать, застыв в состоянии стагнации. Именно деятельность гениев является критерием прогресса в культуре — чем больше новых смыслов создается в культуре, тем она прогрессивнее. Прогресс в культуре никак не связан с внешней культурой,

он целиком ориентирован на личность, ее нравственное совершенство. Чем меньше общество детерминирует развитие личности, тем выше культура.

Культура как форма отчуждения абсолютного духа.
Гегель

Теоретическим завершением идеалистической концепции культуры стала философия *Георга Вильгельма Фридриха Гегеля* (1770—1831). Он изложил свою концепцию культуры в работах «Философия права» и «Философия истории».

В них Гегель анализирует историю самораскрытия мирового разума. По Гегелю, подлинной реальностью бытия является *абсолютная идея*. Она развивается сначала в логике, затем отчуждается в природу и возвращается к себе в форме *абсолютного духа*. Культура для Гегеля — это форма отчуждения абсолютного духа, способ самопознания абсолютного духа и самого человечества. Она воплощается в человечестве, в народах, в отдельных личностях, проявляется через их деятельность и познает себя, выражаясь в продуктах духовного творчества людей. В индивидах она выступает как субъективный дух, в обществе — как объективный дух, и, наконец, в духовной культуре — как абсолютный дух.

Важнейшим свойством культуры является *творчество* — создание нового, при котором оно не уничтожает старого, сохраняет его в себе как момент своей истории, как свою предпосылку.

Для теории культуры важным было положение Гегеля о связи культуры с человеческим трудом. Гегель исходил из тезиса, что человек является общественным существом, его отличие от животных — в обладании разумом, а также в многообразии потребностей, которые он способен удовлетворять с помощью средств, созданных трудом. Из потребностей человека на основе труда возникает культура. Вначале — это *практическая культура* как потребность и привычка вообще чем-либо заниматься, что развивает рассудок, внимание, память, привычку ограничивать себя, дисциплину. А затем появляется *теоретическая культура* — многообразие представлений и познаний, подвижность и быстрота этих представлений, схватывание всеобщих отношений — развитие разума.

Основополагающей силой исторического процесса Гегель считает *разум*, который не только познает мир, но и способен его преобразовывать, подчиняя внешний мир своим целям. Поэтому Гегель рассматривает всемирно-исторический процесс как ход развития разума. Он приходит к идее, что каждая историческая эпоха представляет собой определенную ступень в развитии человечества (и в самопознании абсолютного духа). Сущностью абсолютного духа является свобода, поэтому всемирная история есть прогресс в сознании свободы. В каждую эпоху носителем мирового духа, разу-

ма является определенный народ. Дух этих народов, которые Гегель называл всемирно-историческими, представляет собой ступени сознания свободы.

Воплощение духа, его развитие происходит независимо от желания людей, обнаруживая такую целостность и логику, которые не могут быть объяснены суммой усилий отдельных индивидов. Действия людей, по оценке Гегеля, вытекают из потребностей, страстей, интересов, ибо люди действуют только тогда, когда видят перед собой цель, интересующую лично их. Но это вовсе не значит, что история представляет собой простое сцепление действий и поступков людей, беспорядочное пересечение их интересов. Через эти, казалось бы, случайные поступки с железной необходимостью проявляется себя развивающаяся идея. Поэтому в истории получаются совсем иные результаты, чем те, к которым стремились люди. Люди действуют в истории во имя своих целей, но в итоге разум заставляет человеческие страсти реализовывать его собственные цели и интересы. Гегель называет это «*хитростью разума*». Культура также становится результатом этой жесткой необходимости.

Мировой разум проявляется и в людях. Первоначально — в виде языка и речи. Духовное развитие индивида воспроизводит стадии самопознания мирового разума, начиная с «детского лепета» и заканчивая «абсолютным знанием», то есть знанием тех форм и законов, которые управляют изнутри всем процессом духовного развития человечества. Таким образом, итогом развития культуры должно стать осознание человеком своего подлинного места в объективном мире, себя как средства абсолютной идеи и принятие этого знания.

Критерием прогресса является адекватность человеческого знания истинному положению дел. Степень совершенства знания дает возможность выделить разные типы культуры. Таким образом, развитие культуры становится процессом, движением от менее к более адекватным формам познания, от религии через искусство и мораль к науке и философии. Национальные культуры также рассматриваются с точки зрения их соответствия подлинному знанию, они находятся в интервале от восточных культур (далеких от знания истины) до романо-германской культуры, овладевшей подлинным знанием (в лице философии Гегеля).

Панлогизм гегелевской концепции истории и культуры явился высшей отметкой, кульминацией рационалистической тенденции Просвещения, идей исторического оптимизма и прогрессивного развития. Но жизнь, повседневный опыт постоянно опровергали

эти идеи, менялся сам мир, который уже невозможно было объяснить в рамках классической философии. Наступала новая эпоха, которая требовала новой философии, новых подходов к анализу культуры.

Литература

1. *Вико Д.* Основания новой науки об общей природе наций. М., 1994.
2. *Гегель Г.* Феноменология духа. М., 1992.
3. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
4. *Гулыга А.* Кант. М., 1981.
5. *Гулыга А.* Гегель. М., 1970.
6. *Дианова В.М.* Культурология: основные концепции. СПб., 2005.
7. *Иконникова С.Н.* История культурологических теорий. СПб., 2005.
8. *Самохвалова В.И.* Культурология. М., 2002.





Неклассический период развития культурологии

- 3.1. Культурологическая концепция эволюционизма. Г. Спенсер, Э. Тайлор
- 3.2. Теория локальных цивилизаций. Н.Я. Данилевский
- 3.3. Философия жизни о культуре. Ф. Ницше

3.1. Культурологическая концепция эволюционизма. Г. Спенсер, Э. Тайлор

В середине XIX столетия в европейской науке широко распространились идеи эволюционизма. Они охватили исследования в области биологии, этнографии, антропологии, истории культуры. Центральным понятием этого направления стало понятие «*эволюция*» (плавное накопления изменений, которые постепенно ведут к усложнению любой биологической или социальной организм).

Для культурологии идеи эволюционизма оказались весьма привлекательными, поскольку дали возможность показать зависимость современного состояния культуры от прошлого. Опираясь на многочисленные факты из жизни народов и применяя при анализе культуры сравнительно-исторический и историко-генетический методы, эволюционисты стремились выявить основные закономерности культурного процесса. Человеческая культура рассматривалась ими как совокупность процессов адаптации людей, организованных в сообщество, к их природному окружению.

Эволюционизм придал новый импульс развитию культурологии: появилось большое число исследователей культур разных народов, которые посвящали свои работы эволюции религии, семьи, собственности, морали, права. В рамках нового научного направления наибольшую известность приобрели исследования английских ученых *Герберта Спенсера* (1820—1903) и *Эдуарда Тайлора* (1832—1917).

Эволюционная теория культуры Г. Спенсера

Исследовав природу эволюции («Социальная статика», 1850), Спенсер пришел к выводу, что эволюция подчиняется закону сохранения силы и материи. На основе этого закона ученый объясняет многообразный мир культуры, который включает в себя разные науки, искусства, всевозможные знания и т.д. При этом он выводил возникновение тех или иных форм культуры из естественных потребностей людей, их органической природы и особенностей самой жизни. Далее Спенсер рассматривает стадии эволюции человеческого общества и культуры от «дикости» и «варварства» до высших ступеней цивилизации, от «архаичного» или «традиционного» общества к «современному». Он был убежден в однолинейном характере прогресса общества и культуры. В ходе однолинейной эволюции культура каждого общества приобретает более сложный и дифференцированный характер, которой сопровождается устранением стихийности, конфликтов, предрассудков и слепой веры. Это происходит потому, что сознание человека меняется под воздействием господства науки и техники. Сам по себе человек является продуктом поэтапного развития культуры.

Общие исходные аксиомы классического эволюционизма: психическое единство человека; направленность развития человеческой культуры от простого к сложному; закономерность культурного развития; эволюционная форма культурной динамики. При этом детерминанты социокультурной эволюции делились на два класса. К имманентным причинам относились «врожденные идеи», носителями которых считались индивиды и расы. В качестве внешних причин, обуславливающих эволюцию, рассматривались природные условия, необходимость жизнеобеспечения, экономические, социальные предпосылки, заимствования культурных образцов. Механизм, придающий динамике культуры закономерный характер, определялся как адаптация культуры или естественный отбор.

Культурологическая концепция Э. Тайлора

В своих работах «Исследования в области древней истории человечества» (1865) и «Первобытная культура» (1871) Эдуард Тайлор сформулировал основные принципы науки о культуре народов, находящихся на различных стадиях исторического развития. По его мнению, культура складывается из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев, усвоенных человеком как членом общества. Явления культуры существуют у каждого народа, что служит прямым доказательством наличия общих законов происхождения и развития народов.

Все эти явления культуры можно найти у каждого народа, и это единообразие свидетельствует об общих законах их происхождения и развития. Каждый факт культуры не произволен сам по себе, он связан со всеми предшествующими этапами. История человечества есть часть истории природы, в ней нет эпизодов, не связанных друг с другом. Все народы и культуры соединены в один непрерывно развивающийся процесс, и эволюция идет постепенно, когда один слой культуры накладывается на другой.

История культуры характеризуется неравномерностью развития, неодинаковым темпом изменений, возможностью регресса, упадка, кризисного состояния. Вообще в культуре измерить прогресс или упадок по какой-то общей шкале — задача необычайно сложная. Дикарь, принимающий что-то из чужой культуры, слишком часто утрачивает свои грубые добродетели, не приобретая взамен ничего равноценного. Остановка и упадок в развитии культуры — весьма частые случаи в жизни разных народов. Однако все они носят временный характер, так как несмотря на остановки и отклонения, развитие культуры напоминает речной поток, который движется на протяжении многих веков в заданном направлении.

Изучив огромный фактический материал, Тайлор сумел воссоздать культурную жизнь первобытного человека, показать ее в сравнении с современной культурой. Он сделал ряд важнейших выводов. Так, он проводил идеи о прогрессивном поступательном развитии человеческой культуры от первобытного состояния к современной цивилизации. В своих рассуждениях ученый основывался на одной из главных идей эволюционизма: человек — часть природы, развивающаяся в соответствии с ее общими закономерностями. Поэтому все люди одинаковы по своим психологическим и интеллектуальным задаткам, у них обнаруживаются одинаковые черты культуры, развитие которых идет схожим образом, поскольку определяется схожими причинами. Разнообразие же форм культуры Тайлор понимал как множественность стадий постепенного развития, из которых каждая была продуктом прошлого и, в свою очередь, играла детерминирующую в формировании будущего. Эти последовательные стадии развития соединяли между собой в один непрерывный ряд все народы и все человеческие культуры, от самых отсталых до наиболее цивилизованных.

Тайлор неизменно стоял на точке зрения имманентного развития явлений культуры и постоянного прогресса человеческой культуры в целом. Прогресс культуры он представлял как устойчивое совершенствование явлений культуры. В подтверждение своих взглядов Тайлор приводил огромное количество фактов, распола-

гавших культурные явления в виде эволюционных рядов — от простого к сложному.

Тайлор акцентировал внимание на общих чертах и универсальных закономерностях в области культуры. Он сумел создать стройную концепцию *единства* исторического процесса и прогрессивного развития культуры, которая стала первой бесспорно культурологической концепцией. Это довольно долго заслоняло те многочисленные недостатки, которые были свойственны эволюционизму. Поэтому у Тайлора появились многочисленные последователи (А. Бастиан в Германии, Г. Спенсер в Англии, Л.Г. Морган в Америке).

К концу XIX в. в эволюционизме были обнаружены определенные методологические недостатки, которые по мере развития науки становились все более заметными. Среди них — игнорирование региональных, национальных и других особенностей культур. Также эволюционизм не принимал во внимание свободу человеческого творчества в качестве созидательной силы культуры. Поскольку эволюционизм исходил только из количественных изменений в культуре, в его рамках не представлялось возможным объяснить самозарождение культуры и ее составных частей. Да и новые этнографические данные, полученные в многочисленных экспедициях, часто не согласовывались с эволюционистской установкой и требовали иного объяснения.

Это и привело к тому, что в конце XIX в. большинство антропологов отказалось от эволюционизма в пользу антиэволюционистской установки, отрицавшей единство культуры человечества. Теперь ученые исходили из идеи уникальности каждой культуры, которая теперь сравнивалась с живым организмом.

С момента возникновения эволюционизма культурология прошла долгий путь развития. На его протяжении отношение к идеям эволюционизма было разным — от восторга и всеобщего увлечения до пренебрежения и резкой критики. Однако, исходя из достоинств и недостатков эволюционизма, следует отметить, что эволюционизм внес огромный вклад в теоретическое обоснование науки о культуре. Благодаря ему история культуры человечества предстала в единстве и многообразии, что привело к возникновению сравнительной культурологии, к поиску общих и самобытных черт культур разных народов.

3.2. Теория локальных цивилизаций.

Н.Я. Данилевский

В конце XIX — начале XX в. на смену эволюционизму была выдвинута *теория исторической типологии культур*, которая подвергла

обоснованной критике идею эволюционизма об однолинейной направленности и стадиальной последовательности исторического развития культуры. Согласно новой теории, в мире существует бесконечное многообразие уникальных, непохожих друг на друга и неповторимых культур. Каждый народ имеет свой особенный облик, вносит свой вклад в развитие культуры всего человечества. Все культуры автономны, а единство человечества заключается в многообразии локальных цивилизаций.

Новый подход к исследованиям культуры оказался настолько популярным, что породил целую группу *концепций локальных цивилизаций*, основанных не на христианской концепции линейной истории и не на эволюционистской парадигме, рассматривающей развитие культуры как единый поступательный процесс чередования все более прогрессивных этапов развития, а на отрицании линейного движения во времени единой культуры. Теперь исследователи исходят из признания существования независимых друг от друга локальных культур, подобных живым организмам, вспыхивающих и угасающих в разных местах земного шара, не совпадающих друг с другом во времени и пространстве. Автором первой подобной культурологической концепции стал русский мыслитель *Николай Яковлевич Данилевский* (1822—1885).

Основные идеи своей концепции культуры Данилевский изложил в книге «Россия и Европа» (1869), где взамен «произвольных» систем общественного прогресса он предложил «естественную» систему группировки исторических событий, учитывающую многообразие человеческой истории, исходя из определенных типов ее развития, считая временную классификацию второстепенной.

Исходным пунктом его теории стал отказ от традиционного рассмотрения исторического процесса как охватывающего все страны и народы мира единого эволюционного потока. Не согласен он и с точкой зрения, считающей современную европейскую цивилизацию и культуру вершиной развития и оценивающей культуру других народов с точки зрения ее соответствия европейской культуре. Данилевский отвергает эту европоцентристскую точку зрения на мировую историю, согласно которой она делится на древнюю, среднюю и новую. Его аргументы достаточно убедительны. Так, европейские историки считают временем окончания древней истории 476 год н.э. — падение Рима. Но ведь это событие, столь важное для европейской истории, прошло совершенно незамеченным в Индии или Китае. Тем не менее, в традиционной исторической схеме падение Римской империи соединило в одну группу судьбы уже отживших свое время Древний Египет и Грецию с судьбами

Китая и Индии, продолжавших себе жить, как будто бы Рима на свете вовсе не было.

Также не согласен Данилевский с оценкой европейской цивилизации как прогрессивной, а азиатских цивилизаций как застойных. Опровержением этой точки зрения служит для него история таких высокоразвитых стран Азии, как Индия и Китай или африканского Египта. Поэтому прогресс не представляет собой что-то свойственное только Европе, как и застой не является характерной чертой Востока.

Культурно-исторический тип и прогресс Человечество, по мнению Данилевского, — отвлеченное понятие, реальными же носителями исторической жизни выступают «естественные» системы, обособленные «*культурно-исторические типы*». Главным критерием выделения типов является языковая близость составляющих его народов, а сам культурно-исторический тип понимается им как сочетание этнических, антропологических, социальных, территориальных и др. признаков. Отвергая идею единства человечества и отрицая единое направление прогресса, Данилевский утверждает, что нужно рассматривать отдельно историю каждого народа как самостоятельного культурно-исторического типа, отличающегося от других культурно-исторических типов, живущего собственной жизнью, имеющего свое лицо и свою судьбу. Только по отношению к конкретному культурно-историческому типу можно говорить о древней, средней или новой истории. Говорить же о всемирной истории или о мировой цивилизации бессмысленно, так как за этими понятиями нет реального содержания.

Каждый культурно-исторический тип представляет собой специфическую для данного народа совокупность элементов религиозного, социального, бытового, промышленного, политического, научного, художественного, исторического развития. В основе специфики культурно-исторического типа лежит идея, данная Богом, которую он должен развивать во всех сферах своего бытия. Полноценное развитие этой идеи и будет *прогрессом* для данного культурно-исторического типа. Чем больше будет развито таких идей разными культурно-историческими типами, чем больше будет исхожено поле исторической деятельности человечества, тем более многосторонним будет проявление человеческого духа. В этом для Данилевского заключается прогресс, его единственно возможное понимание.

Ход истории выражается в смене вытесняющих друг друга культурно-исторических типов. Данилевский выделяет двенадцать таких типов, полностью или частично прошедших весь цикл своего раз-

вития: (1) египетский, (2) китайский, (3) ассирийско-вавилоно-финикийский (халдейский, или древнесемитический), (4) индийский, (5) иранский, (6) еврейский, (7) греческий, (8) римский, (9) новосемитический (аравийский), (10) романо-германский (европейский), а также (11) мексиканский (ацтеки) и (12) перуанский (инки), погибшие насильственной смертью в результате открытия европейцами Нового Света.

Эти народы, создавшие цивилизации, Данилевский называет *положительными народами*. Лишь небольшая часть народов оказывается способной к культуротворчеству, выполняя свою роль в истории и способствуя многосторонности проявления человеческого духа.

История также знает и *отрицательные народы*, временно появляющиеся в истории: гунны, монголы, турки. Их роль заключается в разрушении остатков закончивших свой путь развития цивилизаций, после чего они также исчезают.

Остальным народам в истории не суждено ни созидать, ни разрушать. Они составляют лишь этнографический материал, который будет использоваться культурно-историческими типами, созданными положительными народами, увеличивая собой их богатство и разнообразие. В качестве примера Данилевский называл финские племена.

Итак, судьбой народа могут стать три пути: положительная деятельность самобытного культурно-исторического типа, разрушительная деятельность «бичей Божьих», предающих смерти дряхлые цивилизации, или служение чужим целям в качестве этнографического материала.

Законы развития культурно-исторических типов

Каждый культурно-исторический тип рождается, живет, расцветает и умирает совершенно самостоятельно. Его назначение состоит в максимальном развитии творческой самобытности народа. Но при этом развитие культурно-исторических типов подчиняется нескольким общим законам.

Первые два закона, выделенных Данилевским, говорят об условиях выделения культурно-исторических типов, являются признаками положительных народов. *Первый* закон требует наличия языка, объединяющего народ, или группы схожих языков, объединяющих семейство родственных народов. *Второй* закон подчеркивает обязательность политической независимости, наличия собственного государства у данного народа или группы этих народов.

Третий закон фиксирует самобытность культурно-исторических типов, невозможность передачи достижений одной цивилизации

другой. Любые попытки навязать свою цивилизацию другим народам, считает Данилевский, не имели успеха. Это не значит, что между ними невозможно никакое взаимодействие, ведь народы живут рядом и не отгорожены друг от друга каменной стеной. Но, хорошо изучив историю, Данилевский понимал, что культурные контакты имеют сложную, противоречивую природу, могут быть и благом, и злом, достижения разных культур могут как отторгаться, так и с пользой заимствоваться.

На ранних стадиях развития культурно-исторического типа, когда идет его формирование, представители разных народов встречаются лишь для торговых контактов или заключения браков, и по сути культурные контакты не выходят за рамки естественного, биологического порядка вещей. В период формирования государства борьба народов и государств может способствовать консолидации сил того или иного народа, росту его национального самосознания и государственности либо разрушению формирующегося государства и потере возможности создания собственного культурно-исторического типа.

Но особенно драматично складывается взаимодействие культур в том случае, если одна из них или обе находятся в стадии своего расцвета. Такие контакты, по мнению Данилевского, малопродуктивны и даже губительны. Каждый народ может творить и выражать себя только так, как это предусмотрено складом его характера. Творить по чужой мерке, воспроизводя образ жизни другого народа, — означает обречь себя на бесплодие, признать бессмысленность, ненужность своего исторического существования.

В зависимости от результатов Данилевский выделяет три типа культурных контактов.

Пересадка (колонизация) — первый тип контакта, который заключается в изгнании зрелой культурой другой культуры с занимаемой территории. Это простое распространение культурно-исторического типа на новой территории. Так было во времена создания древнегреческих колоний в Южной Италии и Сицилии, появления английских колоний в Северной Америке и Австралии.

Прививка — второй тип контакта, он возникает при взаимодействии зрелого культурно-исторического типа с отжившей культурой, уже не способной ни к какому творчеству. По сути отжившая культура используется как этнографический материал для более развитой культуры, переносящей свои ценности и основные достижения на новую почву и народ, живущий там. По мнению Данилевского, таков был процесс эллинизации Египта времен Александра Македонского.

Удобрение — третий тип контакта — самый плодотворный способ взаимодействия культур, при котором народы сохраняют свою самобытность, но берут лучшее из того, что есть у других, стимулируя развитие друг друга. При этом нужно помнить, что предметом заимствования могут быть только выводы и методы науки, технические приемы, усовершенствования промышленности. Духовные ценности и смыслы культурно-исторического типа заимствованию не подлежат. Примером такого взаимодействия было благотворное влияние Египта и Финикии на Древнюю Грецию, а Греции — на Рим.

Четвертый закон, сформулированный Данилевским, говорит, что культурно-исторический тип достигает вершины своего развития, когда все народы, его составляющие, пользуются наибольшей самостоятельностью. Таковы греческий и европейский культурно-исторические типы, подразделения которых развивались самостоятельно. Поэтому эти народы достигли таких впечатляющих успехов по сравнению с прочими цивилизациями. Правда, возникает вопрос, как согласуется этот закон с требованием политической и государственной независимости. Поэтому следует помнить, что этот закон относится только к тем культурно-историческим типам, которые создавались на базе нескольких родственных народов, говорящих на близких друг другу языках. Таким образом, Данилевский считал, что народы, говорящие на очень близких языках, должны образовать единое государство (русский, белорусский и украинский или разные наречия немецкого). Если же народы говорят на отдельных языках одной лингвистической семьи, которая станет основной культурно-исторического типа, им нужно предпочесть федерацию или даже политическую систему, связанную различными договорами (например, западноевропейская политическая система).

Пятый закон определяет время и периоды жизни культурно-исторического типа. По мнению Данилевского, жизнь любого культурно-исторического типа напоминает процесс развития однолетнего растения, цветущего лишь раз за все время его существования. Для культурно-исторического типа срок жизни равен полутора тысячам лет, он делится на четыре периода.

Первый период — *этнографический*, бессознательный период древней истории, начинающийся с выделения культурно-исторического типа из других племен. В это время, занимающее большую часть отмеренного срока жизни, собирается запас сил для будущей сознательной деятельности, закладываются особенности склада ума, чувств и воли, определяется линия, которая будет развиваться на поле общественного развития этим народом.

Второй период — *государственный*, он очень краток и служит переходным этапом, подготовкой к выполнению своей миссии в истории, для чего и появляется государство.

Третий период — *цивилизационный*, или *культурный*, это краткий период проявления духовной деятельности, выполнения народом его роли в истории, создания духовных ценностей, период подлинного культурного творчества. Этот период продолжается несколько сотен лет.

После цивилизационного периода неизбежно наступает период *дряхления, упадка*. Народы или успокаиваются на достигнутом, дряхлеют в состоянии апатии и самодовольства, как Китай, или сметаются с лица Земли отрицательными народами, обращаются снова в этнографическую форму бытия, которая может использоваться другими положительными народами, только начинающими свой путь.

Классификация культурно-исторических типов

Каждая цивилизация, считал Данилевский, развивает свою собственную идею на поле человеческой деятельности. Так, греческая цивилизация довела до совершенства идею красоты, европейская цивилизация — науку о природе, семитские племена — религиозные идеи и т.д. Разумеется, это не означает, что духовная жизнь каждого народа односторонняя. И в чужих областях каждый делал многое, расширяя и углубляя их. Так, известно, что в чистой области прекрасного, то есть в красоте формы, в гармонии формы и содержания народы Европы не произвели ничего подобного поэмам Гомера, статуям Фидия или трагедиям Софокла, но зато они пошли дальше в глубине психологического анализа, в выражении характеров и страстей, хотя и не без нарушения формы. Поэтому все народы стремятся к разносторонности, но все же главное для них — исполнение своего предназначения. На этом основании Данилевский предлагает свою классификацию культурно-исторических типов, построенную на основных направлениях культурной деятельности человечества. Таких направлений он выделяет четыре:

- (1) деятельность религиозная, охватывающая отношения человека и Бога;
- (2) деятельность культурная, охватывающая отношение человека к внешнему миру и разделяющаяся на три направления — научное, художественное и промышленное;
- (3) деятельность политическая, включающая отношения людей между собой как членов одного народного целого и отношение этого целого к другим народам;

(4) деятельность общественно-экономическая — отношения людей применительно к добыванию, обработке и пользованию предметами внешнего мира.

На этой основе Данилевский различал следующие виды культурно-исторических типов:

- *Первичные*, или *подготовительные* — их задача — выработка тех условий, при которых вообще становится возможной жизнь в организованном обществе. Все виды деятельности: религия, политика, художественная культура, общественно-экономическая организация — в них были смешаны. Это египетская, китайская, вавилонская, индийская и иранская цивилизации.
- *Одноосновные культуры* — они последовали за подготовительными цивилизациями и развили каждая только одну из сторон культурной деятельности. К таким культурам относятся: еврейская, развившая религиозную деятельность; греческая — искусство; римская — политику.
- *Двухосновные культуры* — к этому типу Данилевский относит романо-германскую цивилизацию, преуспевшую в науке и экономике.
- *Четырехосновные культуры* — этот тип еще не проявил себя во всей полноте, но это будет совершенно особая цивилизация, призванная реализовать в своем творчестве все четыре формы человеческой деятельности — религиозность, политическую справедливость и свободу, науку и искусство, а также создать гармоничный общественно-экономический строй, что не удалось всем предшествующим типам культур. Эту задачу должен будет выполнить, по мнению Данилевского, славянский культурно-исторический тип, который находится в стадии становления, основой которого должны стать русский народ и его культура.

В связи с этим Данилевский дает обзор всей русской истории и считает, что религия составляет самое существенное содержание древней русской жизни и современной жизни простых русских людей. О развитии политической деятельности свидетельствует создание русского государства еще в IX в., а также дальнейшее расширение его пределов. Оценивая общественно-экономический строй России, Данилевский видит в нем зародыш идеального общества, в основе которого будет лежать общинное землевладение.

Главную отличительную черту русского человека Данилевский видит в отсутствии насильственности, в приоритете общественного над индивидуальным. Русский народ в массе своей умеет пови-

новаться, отличается отсутствием властолюбия и корыстного практицизма. Он строит свою культуру, основываясь на близости к природе, на единстве чувств и разума, власти и народа, церкви и государства.

По мнению Данилевского, славяне (с русскими во главе) призваны обновить мир, найти для всего человечества решение исторических проблем. Рядом со славянским культурно-историческим типом смогут жить и развиваться другие типы.

Идеи Данилевского во многом спорны — его оценка культурных контактов, отрицание существования единой мировой культуры, перспективы развития России и призывы к панславизму. Но сама концепция культурно-исторических типов была очень плодотворной для культурологии, она привела к появлению целой плеяды исследователей, работавших в этом направлении как в России (К.Н. Леонтьев), так и на Западе (О. Шпенглер, А. Тойнби).

3.3. Философия жизни о культуре. Ф. Ницше

Стремясь открыть истоки культуры, определить ее сущность, выявить наиболее общие закономерности развития, многие представители европейской творческой элиты конца XIX в. стали создавать свои концепции общей теории культуры, расширяя тем самым предмет культурологического знания. Вследствие этого появились разнообразные школы с определенной научной направленностью, отражавшей специфический исследовательский интерес того или иного ученого. В русле данного процесса в Европе в это время сложилось новое, необычное направление в философии, решительно порывавшее с рациональными европейскими ценностями разума, науки и просвещения, а также с традиционной христианской моралью. Это направление получило название *философии жизни*.

Его представители ставили перед собой задачу построения целостного миропонимания, опираясь исключительно на понятие «жизнь». С помощью этого понятия создавалось представление о мире как о чем-то целом, о способах его постижения, о смысле человеческой жизни и тех ценностях, которые придают ей этот смысл. В рамках этого направления была выдвинута идея о том, что философия не должна опираться только на естественные науки при построении картины мироздания, что здесь следует отдать приоритет художественному видению мира, которое в большей степени способно запечатлеть изменчивость мира, движение самой жизни.

Наиболее крупным представителем, который заложил основы философии жизни и определил ее культурно-философскую ориентацию, стал немецкий мыслитель *Фридрих Ницше* (1844—1900).

Культура как способ адаптации к жизни

Центральным понятием философии Ницше является «жизнь», которая считается единственной подлинной реальностью. Все прочие явления, предметы, феномены человеческой деятельности интересны постольку, поскольку они связаны с главной целью — сохранением жизни. Человек, по мысли Ницше, изначально антикультурен, он — природное существо, а культура создана для подавления и порабощения человека. Только благодаря культурным запретам, созданным обществом, моральным правовым нормам и принципам искусства формируются социальные мифы и создаются иллюзорные мечты о гуманизме, свободе и справедливости. Разоблачая несостоятельность этих мифов и иллюзий, благодаря которым могут существовать слабые, больные, никчемные люди, Ницше сознательно провозглашает свою новую философию сверхчеловека. Для этого человека нравственность рассматривается как упадок, запрет на естественные поступки и желания человека, мораль — вмешательство разума, который ограничивает стихийные инстинкты человека, и из-за этого человек становится больным существом, отрицающим самого себя.

Культура для Ницше — это специфический способ адаптации человека к жизни, который, будучи «больным» существом, не способен самостоятельно выжить в потоке жизни. Поэтому человек и придумывает различные приспособления, защищающие его от потока жизни. Таким образом, культура для Ницше — это своеобразная стена, отгораживающая человека от подлинной реальности — жизни, или, как поэтически сказал философ — «тоненькая яблочная кожа над раскаленным хаосом жизни»¹.

В основании культуры, как считает Ницше, лежат *язык* и *символ*. Освоение мира он связывает с процессом построения логических конструкций и символизацией. Но оборотной стороной этого процесса становится стена, воздвигнутая языком и отчуждающая человека от непосредственного переживания, от реальности, что еще больше увеличивает слабость животного-человека. Таким образом, в основе культуры лежит отчуждение, особенно заметное в XIX в., завершающимся культурным кризисом. Можно сказать, что для Ницше язык — средство диверсии, разрушающее само бытие. Благодаря нему культура структурирует реальность, накладывает

¹ *Ницше Ф.* Сочинения. Т.1. М., 1990. С. 767

вая на нее схему-сетку норм и ценностей, предопределяя довольно жестко фиксированный образ мира. В этом — репрессивная роль культуры.

Вторым ключевым понятием философии Ницше является *воля* — как некий органичный центр силы. Ницше был атеистом и поэтому высшей ценностью считал биологическую жизнь, характерной чертой которой является присущая всему живому «воля к власти». «Воля к власти» является главной движущей силой истории, а христианская мораль подавляет ее, так как проповедует равенство, культ слабости, отказ от насилия, смирение и аскетизм. В ответ на это Ницше высшей ценностью провозгласил саму «жизнь». По его мнению, человечеству необходимо избавиться от ложных христианских ценностей и утвердить истинные ценности, которыми могут быть только культ силы, индивидуализм, элитарность, аристократизм. Поэтому Ницше признает лишь волю к власти — средство осознания человеком своей особенности, стремление управлять своей жизнью.

Лабиринтный человек, аристократ духа и сверхчеловек

Важное место в концепции Ницше занимает анализ разных типов личностей, связанных с культурой. В основе этого анализа — наличие у людей той или иной воли.

Большую часть человечества составляет нетворческое большинство, обладающее лишь *волей к вещам или к символам*. Это серая масса, потребляющая то, что создается другими. Ницше называет такой тип личности *лабиринтным человеком*. Для них культура — хаотический набор ценностей. Они испытывают постоянный страх, что сделают что-то не так и пытаются заглушить его, гонимаясь за материальной обеспеченностью (вещами) либо за новыми знаниями (символами и образами). Поэтому они постоянно отгорожены от потока жизни стеной культуры, не могут выжить самостоятельно, а значит, нуждаются в руководстве и сильной власти, которая заменяет отсутствующую у них волю к власти. Но нужда в сильной руке одновременно переплетается у них с ненавистью к своим руководителям, они рады их неудачам и готовы уничтожить их при малейшей возможности.

Эти люди пытаются вызвать сострадание к себе, но одновременно не желают, чтобы кто-то отличался от них. Для этого они пытаются те правила, нормы и ценности, по которым они живут, распространить и на других людей, заставить их жить так же, как и они. Этой цели лучше всего служат истины морали и религии (прежде всего, христианства), изобретенные лабиринтным человеком, чтобы оправдать свою слабость и серость. Эти люди пытаются навязать их и своим руководителям. Если это получается, творческая личность, лидер, погибает.

Воля к власти рождает людей-львов, аристократов духа, осознающих, что культура не должна строиться на принципах равенства, что в ее основе — различие людей. Эти люди безжалостны по отношению к другим и к себе, с ними связано изменение стиля жизни, появление новаций. Именно аристократическая культура является той «закваской», которая не дает успокоиться культуре и человеку. Но эти люди также не свободны полностью, ведь они могут погружаться в поток жизни лишь в моменты творчества.

Итогом, вершиной человеческого развития станет *сверхчеловек*, который развернет свою деятельность в будущем. Изредка такие люди встречаются в наши дни, это те, кто сделал особенно много для смены культурных ориентиров человечества — Цезарь, Александр Македонский, Платон, Сократ. С появлением сверхчеловека будет связано формирование совершенно новой культуры, с новым ощущением жизни, ведь сверхчеловек сможет включиться в ее поток непосредственно.

Для сверхчеловека характерна полная открытость миру, поэтому его прообразом становится ребенок, непосредственно радующийся жизни и всему, что она посылает.

Сверхчеловек изживет отношение к культуре как к игре, правила которой устанавливает природа. Он сам определяет эти правила и берет на себя ответственность за все, что происходит в этой жизни. Ведь придуманная лабиринтными людьми обычная мораль — чтобы никто не выделялся из серой массы — не для него. Понимая это, сверхчеловек становится имморален. В будущем он будет ориентироваться на этические детерминанты в своей деятельности — любовь, равенство, ответственность, но это будут не христианские ценности, созданные лабиринтным человеком. Сверхчеловек наполнит эти понятия новым смыслом, ибо равенство возможно только в ответственности — в мире нет богов, которые могли бы освободить нас от того, что мы сами должны делать. Поэтому Ницше говорит о «смерти Бога».

Сверхчеловек будет абсолютно свободен в культуротворчестве, определяя сам его законы. Его деятельность будет носить не символический характер, она станет непосредственным общением душ.

С характером человеческой личности связан и тип предпочтительных культурных ценностей, которые одновременно являются результатом культуры и ее причиной. Эти ценности бывают двух родов. Одни постоянно воспроизводят универсальный культурный опыт, являясь удачными игрушками, с которыми играет культура. Они становятся так называемыми «вечными ценностями», и культура с ними живет в круге вечных возвращений. Вторые — воспомина-

ния о будущем культуры, *предчувствие* того, что будет проявлено в качестве ценностей в будущих поколениях. С ними связано ощущение культуры не как круга, а как разомкнутой системы, что переживается как драма.

«Вечные ценности» нужны лабиринтному человеку. Сверхчеловек живет воспоминаниями о будущем, для него это нормы творения культуры, познающиеся им в результате мистического озарения.

Важна для Ницше и половая идентификация в культуре, в свое время впервые рассмотренная Руссо. Ницше выделял женскую форму усвоения культурных ценностей и женский стиль жизни — аморальный. Женщина для него — всегда человек толпы, она не сомневается, не думает, что низводит ее на второстепенное положение. Ради минутной прихоти она готова отвергнуть любые нравственные детерминанты. Она не подвержена аккультурации, в ней много звериного. У нее нет воли, но под видом слабого животного таится жесткая репрессия.

Выделяет Ницше также мужское поведение, связанное с ответственностью за род. Мужчина изобретателен, он вводит все культурные новации, изобретает новые формы культурного воздействия. У него есть воля, он быстро поддается аккультурации. Мужчина имморален. Он апофеоз культуры, является условием ее существования. Но в то же время он — жертва культуры, так как большая часть мужчин становится лабиринтными людьми, из которых можно сделать все, что угодно.

Огромное значение в культуре, по мнению Ницше, имеет искусство, которое он считал противоядием нигилизму. Искусство должно спасти сильных духом от упадка и жалости к обездоленным, дать им освобождение от моральных обязательств перед обиженными и угнетенными. С помощью искусства можно воспитать и тем самым усовершенствовать человечество. Искусство — это иллюзия, которая непосредственно связана с жизнью и наиболее полно отражает ее сущность.

Значительное место в концепции культуры Ницше занимает его анализ европейской культуры. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) он выявил два фундаментальных начала европейской культуры — *дионисийское* и *аполлонийское*. Эти начала являются двумя первичными стадиями существования культуры. Разные полюсы человеческой культуры он отождествляет с образами древнегреческих богов Диониса и Аполлона. Они олицетворяют два противоборствующих

Два начала европейской культуры и ее кризис

начала и одновременно выражают всю полноту жизни. Мир Диониса — это стихийный, неуправляемый, хаотичный мир эмоций. Он выражается через стихию звуков, обращается исключительно к слуху, и связан с первичным трагическим переживанием жизни. Поэтому дионисийское начало воплощается в трагедии и музыке. Мир Аполлона связан с гармонией, спокойствием, красотой и четкой формой. Аполлонийское начало связано с замещением трагического переживания жизни прекрасными формами в изобразительных, пластических искусствах.

Чтобы разъяснить природу двух борющихся начал, Ницше сравнил мир Аполлона с дивным сном, а мир Диониса назвал непосредственным и правдивым в самовыражении, как опьянение. Поэтому творения аполлонийской культуры представляют собой воплощение чувства меры, самоограничения, свободы от диких порывов. В дионисийской культуре человек вновь сливается с природой, поэтому именно дионисийское начало является ведущим. Хотя и дионисийская культура является иллюзией, защищающей человека от потока жизни, аполлонийский мир создает «иллюзию в иллюзии», еще больше отгораживая человека от реальности.

Противопоставление аполлонийского и дионисийского начал началось еще в античности, так как, по мнению Ницше, именно греки в полной мере ощутили трагичность бытия, а также скорбь и восторг, являющиеся первопричиной творчества. Соединяясь и растворяясь друг в друге, эти два начала должны восстановить давно разорванное единство природы и человека. Однажды этого удалось добиться в античной трагедии, в которой оба начала проявляют себя в равной степени. Вновь этого удастся добиться лишь после появления сверхчеловека, который сможет окончательно примирить эти два начала.

Оценивая состояние современной ему европейской культуры, Ницше отмечает, что она находится в состоянии кризиса. Показателями кризиса Ницше считает недостаточность питания, преждевременное эротическое развитие, которое является бичом молодежи, вступающей в жизнь уже развращенной и неспособной избавиться от позорных наклонностей, а также алкоголизм, который стал привычкой. Свидетельством кризисного состояния европейской культуры, с точки зрения Ницше, также является широкое распространение декадентского искусства, которое служит не духовному возвышению человека, а направлено на подавление его воли.

Причину кризиса европейской культуры Ницше видит в широком распространении нигилизма, возникшего как результат крушения христианской морали и десакрализации христианских ценно-

стей. Христианство, с его точки зрения, перестало выполнять роль консолидирующей и нормотворческой силы потому, что реальная практика христианства вступила в противоречие с принципами правдивости и справедливости, на которых базируется вся христианская догматика. Христианство навязало сострадание и милосердие к низшим слоям общества и этим утратило свою первоначальную роль.

С точки зрения философа, человеческая история свидетельствует: человек как род регрессирует и недалек тот день, когда он предстанет перед нами в своем истинном, не облагороженном виде. Приход «белокурой бестии», движимой исключительно только животными инстинктами и волей к власти, уже близок и этого не видят только европейские интеллектуалы, утратившие представление о реальности и свежесть чувств. Вместе с человеком регрессирует и европейская культура, которая давно прошла пик своего развития и движется к закату. Это особенно ясно видно при рассмотрении трех последних веков европейской истории. В перспективе европейскую культуру ожидает печальная судьба, но после того как она достигнет низшей точки в своем развитии, начнется новый подъем и цикл повторится.

Литература

1. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М., 1991.
2. *Дианова В.М.* Культурология: основные концепции. СПб., 2005.
3. *Иконникова С.Н.* История культурологических теорий. СПб., 2005.
4. *Культура и культурология.* Словарь. Сост. А.И. Кравченко. М., 2003.
5. *Культурология XX века.* Антология. М., 1995.
6. *Мареева Е.В.* Культурология. Теория культуры. М., 2002.
7. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Соч. в 2 т. Т.1. М., 1993.
8. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М., 1989.





Культурологические теории современности

- 4.1. Морфологическая концепция истории О. Шпенглера
- 4.2. Концепция цивилизаций А. Тойнби
- 4.3. Концепция циклического развития культуры П. Сорокина
- 4.4. Психосаналитическая концепция культуры З. Фрейда
- 4.5. Концепция коллективного бессознательного К. Юнга
- 4.6. Функциональная теория культуры Б. Малиновского
- 4.7. Игровая концепция культуры Й. Хейзинги
- 4.8. Пассионарная теория культуры Л. Гумилева

На протяжении XX в. интерес к культурологии продолжал постоянно возрастать, что закономерно привело к появлению множества новых теорий, школ, направлений, дававших свою оценку сущности культуры, ее динамики и вероятных перспектив ее будущего. Из всего многообразия культурологических теорий, школ и направлений XX в. наиболее известной является концепция мировой истории немецкого философа и культуролога О. Шпенглера.

4.1. Морфологическая концепция истории О. Шпенглера

В своей знаменитой книге «Закат Европы» (1918) *Освальд Шпенглер* (1880—1936) поставил себе целью проследить судьбу европейской культуры, воссоздать историческую картину развития, выяснить взаимосвязь культуры и истории и разработать типологию мировой культуры. Реализацию поставленной задачи Шпенглер начал с анализа традиционной схемы всемирной истории как эволюционного процесса восхождения от первобытного состояния через ряд промежуточных этапов (Древний мир, Средние века, Новое время) к современности. Мировую историю, по его мнению, составляет смена развивающихся и подобных по структуре организмов с индивидуальным обликом и ограниченным сроком жизни, которые

и называются культурами. Они подобны живым организмам, растениям, которые вырастают на определенной почве. Так же, как растения, культуры обособлены друг от друга и никак не связаны между собой. Они вырастают из лона породившей их земли, расцветают и погибают. Для Шпенглера нет и не может быть всемирной истории как единого поступательного процесса. Это спектакль множества мощных культур, расцветающих на определенном ландшафте, имеющих собственную форму, собственную идею, а также собственную смерть.

Каждая культура обладает *душой*, которая представляет собой нечто нематериальное, но фиксируемое через особенности живописи, музыки, архитектуры, поэзии, научного мышления. По этой причине в рамках каждой культуры существуют свои собственные представления о природе, числе, времени. У каждой из них, как отмечает Шпенглер, своя «собственная психология, собственный стиль знания людей и жизненного опыта»¹.

Ключом к пониманию каждой культуры является *символ*, который позволяет понять ее сущность и отличие от других культур. Для этого необходимо погрузиться в мир символов, рожденных данной культурой, и осознать смысл, заложенный в них. Если этого не происходит, то культура остается для нас закрытой и вопрос ее познания не возникает. В качестве символов могут выступать различные артефакты, в частности, механические часы, появившиеся в Средневековье и свидетельствующие об изменившемся понимании времени, дальнобойные орудия, китайская административная система, египетские пирамиды, которые могли быть воздвигнуты только людьми, обеспокоенными сохранением своего прошлого и др. Совокупность символов рождает образ эпохи, ее гештальт (вид, облик), от которого необходимо исходить при изучении любой культуры. Если понимается образ культуры, то значит понимается ее глубинная сущность.

Культура рождается в тот миг, когда пробуждается ее *душа*. Она расцветает на основе определенного ландшафта, к которому остается привязанной в течение всей жизни, и умирает, когда эта душа полностью реализует свои возможности, создав народы, языки, верования, искусства, государства, науки. Душа возникает по воле Всевышнего (или объективного Духа), чтобы развить определенную идею — задачу данной культуры. Душа, а вместе с ней и культура существуют, пока не будет выполнена эта задача.

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 483.

Душа каждой культуры, вырастая на определенном ландшафте, выбирает там свой *прасимвол*, порождающий все богатство культурных форм. Он кроется в нормах этики, в форме государства, в религиозных мифах и культах, в произведениях искусства. Но сам прасимвол неосуществим и непостижим, он не исчерпывается никаким множеством его конкретных проявлений.

В соответствии со своим прасимволом каждая культура чувствует и творит. Так, для греков прасимволом было отдельное тело, для арабов — пещера или арка, для египтянина — узкий, заранее предначертанный путь, для европейца — бесконечное пространство, а для русского — бесконечная холмообразная равнина.

Прасимвол египетской культуры — дорога, означающая движение по предначертанному жизненному пути. Дорога — символ движения не только в пространстве, но и во времени. Египетская культура проникнута идеей долговечности, в которой сосуществуют прошлое, настоящее и будущее. Прасимвол античной культуры — ограниченное материальное тело. Для грека реальны только тела: обозримые, осязаемые, существующие здесь и теперь. Родина для грека — это его небольшой полис, границы которого видны невооруженным глазом, наименьшее из возможных государств. Политика этого полиса — всегда политика близких расстояний, в которой непосредственное участие принимает каждый гражданин. Таков же и античный храм — наименьший из всех классических типов строений, дом близких и понятных богов. Красота для грека воплощается в прекрасном человеческом теле и его изображении в виде статуи. Прасимвол античной культуры проявляется в «апполоническом» художественном стиле. Поэтому Шпенглер называл греко-римскую культуру апполонической.

Прасимвол арабской культуры — это мир-пещера. Замкнутый внутренний мир «пещеры» представляется полным тайн и загадок, он возбуждает фантазию и мистические настроения. Время течет в этом мире циклично, как бы вращаясь внутри заданного круга. Отсюда убеждение в фатальности происходящего, в существовании мистических связей настоящего с прошлым и будущим. Шпенглер считал, что арабскую культуру следует называть магической.

Европейский мир основан на тяге к бесконечному, западное мироощущение выражается образом бесконечного пространства. Зримым воплощением его в математике становится понятие функции, ряда рациональных чисел, не представляемых в форме конкретных тел и наглядных величин. Так же появляются динамическая физика, машинная техника, незнакомые античному миру. Иначе воплощается и красота — в инструментальной музыке и масляной живописи, способных отразить идею бесконечности. Иначе

воспринимает европеец и понятие родины — это не конкретный участок земли, на котором стоит его дом. Для него это страна со своей природой, климатом, языком, обычаями, историей. И если античный человек всегда жил в настоящем, не будучи историческим человеком, европеец всегда осознает единство прошлого, настоящего и будущего.

Такие же специфические характеристики свойственны и всем остальным культурам, по-своему воплощающим свои прасимволы. Все они существуют обособленно, изолированно. Каждая культура является самодостаточной и ничего не может позаимствовать у других культур. Человек, принадлежащий к одной культуре, не только не может воспринять ничего из ценностей других культур, но и не в силах их понять. Араб или китаец смотрят на мир другими глазами, не так, как грек или европеец, они живут разными интересами, их волнуют другие заботы. Все формы духовной деятельности человека относятся только к данной культуре, имеют значение только для нее.

Типы культур и цивилизация

Далеко не каждый народ, по мнению Шпенглера, способен к созданию собственной культуры. За всю историю человечества сложилось лишь восемь достигших своего завершения типов культур: *вавилонская, египетская, китайская, индийская, античная (греко-римская), арабская, западноевропейская и культура народов майя*. В стадии зарождения находится русская культура.

Несмотря на всю несхожесть истории развития этих культур имеет общие черты. Она сводится к прохождению одинаковых стадий, которые в своем развитии переживает организм: детство, юность, зрелость, увядание. Закономерное наступление и чередование этих стадий делают периоды развития всех культур тождественными, длительность стадий и срок их существования самой культуры — отмеренными и нерушимыми.

Как считает Шпенглер, длительность жизни каждого культурного типа составляет около тысячи лет. Этот срок разбивается на три этапа. *Подготовительный* период, в котором идет накопление сил, рождение души культуры и определение ее задачи, выделение прасимвола — это детство культуры. Затем идет период *собственно культуры* — период выявления и осуществления идеи культуры во всех сферах, период интенсивного творчества, когда создаются все духовные ценности, величайшие шедевры искусства. Процесс развертывания культуры связан с отмиранием ее гибких органов, упрощением расчлененной структуры, переходом от разнородности к большей однородности и, вместе с тем, от органического единства многообразия к механическому единству, сопряженному с разрушительной борьбой. И, наконец, наступает период *упадка культуры*,

который Шпенглер называет *цивилизацией*. На этапе цивилизации духовная жизнь начинает замирать, религиозная вера падает, философские учения становятся плоскими, искусство вырождается. Сухой рационализм и материализм становятся основой мировоззрения. Достижения прежних периодов развития культуры некоторое время продолжают вызывать интерес, но постепенно забываются, люди возвращаются к неисторическому, чисто биологическому существованию. Этот период всегда связан с переоценкой ценностей, переходом от творчества к бесплодию. Цивилизация уже не порождает ничего нового, она лишь дает новые интерпретации тому, что было создано раньше.

Свое исследование Шпенглер завершает мыслью о том, что расцвет европейской культуры завершился. Она вступила в фазу цивилизации и не может дать ничего оригинального ни в области духа, ни в области искусства. Каждой культуре присущ свой особый способ духовного угасания. Для европейской культуры наступил век чисто экспансионистской деятельности, которая не имеет эвристической и художественной продуктивности. Но у этого этапа есть и общие для всех культур симптомы. Наиболее очевидные ее черты отчужденность, практицизм, бездушность, рационализм, отсутствие живой религиозности. Живое чувство жизни здесь сменяется попытками ее рационального объяснения, для чего создаются многочисленные теории. Во всех цивилизациях одушевленное бытие сменяется интеллектуализированным. Религия, которая составляет сущность каждой культуры, сменяется иррелигиозностью, космополитизм вытесняет любовь к родине, деньги становятся краеугольным камнем общественной жизни, культура становится эклектичной, художественные новшества принимают форму сенсации или скандала.

Такой представлялась Шпенглеру апокалиптическая картина заката Европы, потрясшая весь европейский мир и вызвавшая появление новых концепций в русле идей локальных цивилизаций. Среди них особое место занимает концепция А. Тойнби.

4.2. Концепция цивилизаций А. Тойнби

Имя английского историка и социолога *Арнольда Тойнби* (1889—1975) приобрело широкую известность благодаря труду «Исследование истории» (1939—1961), в котором он стремился осмыслить развитие человечества через процесс постоянно сменяющихся друг друга цивилизаций, употребляя этот термин в качестве синонима «культура». Тойнби трактует цивилизацию как социальную целост-

ность, в своем движении подчиняющуюся общим закономерностям общественного развития. В этом отношении он коренным образом расходится с Данилевским и Шпенглером, которые понимали цивилизации как живые организмы, последовательно проходящие стадии зарождения, расцвета, плодоношения или гибели.

Раскрывая свое понимание сути цивилизаций, Тойнби пишет, что каждая цивилизация представляет собой локальное образование, которой обладает только ему присущими чертами и характеристиками и никоим образом не напоминает по своим признакам другие цивилизации. Единой цивилизации человечества как таковой нет. Есть только множество цивилизаций, отличающихся по своим ценностям, типам культурно-творческой деятельности, направленности исторического развития и развитостью материально-технического базиса. Сочетание и значение этих различий в каждой цивилизации индивидуально, что находит свое выражение в изобразительном искусстве, литературе, музыке. Тойнби считает, что «каждая цивилизация создает свой индивидуальный художественный стиль»¹.

Он начинает свое исследование с утверждения, что истинной областью исторического анализа должны быть общества, имеющие как во времени, так и в пространстве протяженность большую, чем национальные государства. Эти общества были названы им *локальными цивилизациями*. Как Данилевский и Шпенглер, Тойнби не признает единства человеческой цивилизации, считая эту концепцию результатом европоцентризма. Тем не менее, Тойнби не рассматривает каждую локальную цивилизацию как обособленный и замкнутый организм. Он считает, что каждая цивилизация является одной из множества ступеней на пути реализации человеком своего божественного предназначения.

В основу цивилизаций Тойнби положил не язык, не этническую принадлежность, а *религию*. На этом основании исследователь выделил в начале своей работы 21, а позднее — 26 цивилизаций, как связанных, так и несвязанных друг с другом. Это западная, две православно-христианские (Россия и Византия), иранская, арабская, индуистская, две дальневосточные, греко-римская, сирийская (цивилизация семитских народов Ближнего Востока), индийская (цивилизация Хараппы), синическая (древнекитайская), минойская, шумерская, хеттская, вавилонская, андская, мексиканская, юкатанская, майя, египетская. Кроме того, Тойнби называет пять застывших цивилизаций — полинезийскую, эскимосскую, кочевую, оттоманскую, спартанскую. Говорит он также о мертворожденных цивилизациях — дальнезападной христианской (ирландской), дальне-

¹ Тойнби А. Постигание истории. М., 1990. С. 289

восточной христианской (несторианской в Средней Азии), скандинавской и сирийской.

В связи с этим Тойнби задается вопросом: почему некоторые общества оказываются неподвижными уже на ранних стадиях своего существования и не складываются в цивилизации, в то время как другие достигают этого уровня? Отвечая на этот вопрос, он говорит, что генезис цивилизаций нельзя объяснить ни расовыми факторами, ни географической средой. Каждая цивилизация возникает в результате специфической комбинации *двух условий*: (1) наличия в данном обществе творческого меньшинства и (2) среды, не слишком благоприятной, но и не слишком враждебной для человека. Общества, в которых перечисленные условия налично, складываются в цивилизации. Группы, не обладающие ими, остаются *на доцивилизационном уровне*.

Концепция вызова — ответа и рост цивилизаций — Генезис рождения цивилизаций Тойнби описал в своей *концепции вызова и ответа*. Умеренно неблагоприятная среда обитания бросает вызов обществу, на который общество отвечает через свое творческое меньшинство, находящее адекватный ответ. Так, первые вызовы, зафиксированные в человеческой истории, были сделаны дельтами рек — Нила, Иордана, Тигра и Евфрата, Инда. В нильской долине ответом стал генезис египетской цивилизации, в долине Тигра и Евфрата — шумерской, в долине Инда — индской (харалпской) культуры. Но далеко не все племена сумели дать адекватный ответ. Поэтому многие общины охотников и собирателей просто вымерли, другие превратились в пастухов, кочующих по степи. Народы, покинувшие ставшую неблагоприятной территорию, ушли либо на север, и там встретились с вызовом северного холода, либо на юг — и попали под усыпляющее влияние тропического климата. Лишь те общины, которые ответили на вызов засухи изменением родины и образа жизни породили древнеегипетскую и шумерскую цивилизации.

В соответствии с концепцией вызова — ответа, развитие цивилизаций есть бесконечный процесс «вызовов — ответов», предьявляемых им различными внешними силами. Если цивилизация не находит достойного ответа на вызовы, то она сходит с исторической сцены. Если же ответ найден, то общество, решая поставленную перед ним задачу, переводит себя в более высокое и совершенное состояние. Тойнби убежден в том, что отсутствие вызовов есть отсутствие стимулов к развитию цивилизаций. Он подчеркивает, что цивилизации существуют только благодаря постоянным усилиям субъекта исторического действия. Как только деятельность лю-

дей, направленная на создание условий для нормального существования, прекращается, цивилизации гибнут.

Концепция вызова — ответа имеет два слоя истории — сакральный (священный) и мирской. В *сакральном* слое каждый вызов есть стимул к осуществлению людьми абсолютно свободного выбора между Добром и Злом, который предоставлен им Богом. В *мирском* слое вызов — это проблема, с которой сталкивается цивилизация на пути исторического развития: ухудшение природных условий, необходимость преодоления моря и изменение человеческого окружения.

По мнению Тойнби, вызов может также приходиться и со стороны человеческого окружения. Таков *стимул ударов*, его классическим примером является греко-персидская война, за которой последовал небывалый расцвет греческой культуры. Называет Тойнби также и *стимул давлений* — длительное непрерывное воздействие какого-то фактора. По его мнению, примером ответа на подобный вызов может служить генезис русской цивилизации, которая, возникнув в результате принятия христианства, постоянно расширялась с помощью казаков, дававших ответ на вызов со стороны кочевников. Существует также *стимул ущемления* — развитие нового свойства в ответ на утрату с целью компенсации нанесенного ущерба. Именно так римские христиане, загнанные в подполье, создали римско-католическую церковь и западную цивилизацию.

Тем не менее, Тойнби отмечает, что вызов (особенно со стороны человеческого окружения) не должен быть слишком суровым. Превышение его оптимального уровня приводит к невозможности дальнейшего развития цивилизации. Это одна из причин появления застывших и мертворожденных цивилизаций. А мощный начальный рывок в ответ на вызов, как это было у застывших цивилизаций, вызывает лишь последующее прекращение всякого развития. Он недостаточен, чтобы за генезисом последовал рост. Поэтому оптимальным является вызов, стимулирующий успешный ответ и включающий при этом инерционную силу, способствующую движению вперед.

Рост цивилизации не представляет собой географического расширения общества. Природная экспансия ведет не к росту, а к задержке развития и разложению. Подобным же образом рост цивилизаций ограничивается техническим прогрессом и растущей властью общества над окружающей средой. Наоборот, Тойнби формулирует *закон этерификации* — прогрессирующего упрощения, при котором идет переход к использованию энергий все более тонких. Это фактически является не потерей, а приобретением. Рост цивилизаций также состоит в прогрессивном внутреннем самопре-

делении, проявляющемся в переходе от грубых форм религии к более возвышенным и сложным формам религиозного сознания и культуры.

Также процесс роста цивилизаций с точки зрения внутри общественных и межличностных отношений неразрывно связан с непрерывным «уходом-и-возвратом». При этом творческое меньшинство на некоторое время покидает историческую арену, чтобы позднее вернуться, найдя новый успешный ответ на новый вызов среды. Этот шаг может быть сделан как добровольно, так и по принуждению. Затем, в изоляции время поэтических и интеллектуальных находок сменяется здравомыслием и систематикой. После этого следует неизбежное возвращение, при этом сделанные открытия облекаются в форму, понятную нетворческому большинству. Так, в истории еврейства II в. до н.э. фарисеи отделили себя как от сторонников эллинизации, так и от ее противников. Спустя два века из их среды вышел Иисус, стерший грани между эллином и иудеем.

Нередко возвращение творческого меньшинства ведет к конфликтам, революции. Но даже если обращение нетворческого большинства происходит сразу, все равно покой сменяется бурей, мир — конфликтом. А момент примирения всегда краткосрочен, хотя какое-то время большинство стремится подражать меньшинству — возникает мимезис. Тем не менее, духовная пропасть между творческим меньшинством и большинством все равно сохраняется. Так возникает необходимость очередного «ухода-и-возврата». Поэтому рост цивилизации можно сравнить с последовательностью шагов, когда каждый шаг требует следующего, пока пешеход не преодолел всего расстояния от исходного пункта до конечной цели.

Упадок цивилизации и его природа

Рано или поздно любая цивилизация приходит к неизбежному концу. Тойнби отмечает, что из 26 цивилизаций не менее 16 уже мертвы, две из оставшихся (полинезийская и кочевая) находятся при последнем издыхании, семь из восьми оставшихся испытывают постоянное воздействие западной цивилизации, и шесть из них демонстрируют все признаки надлома и начавшегося разложения. Поэтому вопрос о причинах упадка цивилизаций является важнейшим для Тойнби.

Ученый подчеркивает, что упадок нельзя объяснить ни космической необходимостью, ни географическими факторами, ни расовым вырождением, ни нападением внешних врагов, ни упадком техники и технологии. Главное различие между ростом и разложением в том, что в фазе роста цивилизация успешно отвечает на новые вызовы, а в стадии разложения ей не удается найти на них адекватного ответа. Те ответы, которое дает творческое меньшинство,

оказываются неудачными, поэтому вызов остается без ответа. Таким образом, цивилизации сами губят себя.

Фаза упадка цивилизации распадается на три подфазы: *надлом цивилизации, ее разложение и исчезновение*.

Надлом цивилизаций Тойнби объясняет тремя причинами: упадком творческих сил меньшинства; ослаблением мимезиса (добровольного подражания) со стороны большинства; утратой социального единства в обществе как едином целом.

Между надломом и гибелью цивилизации нередко проходят века и тысячелетия. Так, надлом египетской цивилизации произошел в XVI в. до н.э., а погибла она только в V в. н.э. В течение двух тысяч лет она существовала в «окаменевшем» состоянии, «жизни в смерти». Но как бы долго не длилось подобное «окаменение», рано или поздно цивилизация должна исчезнуть навсегда. Западное общество, по Тойнби, также обнаруживает все признаки надлома и разложения, и мы можем лишь молиться об отсрочке его конечной гибели.

Такова общая природа упадка цивилизаций. В своем труде Тойнби дает подробный анализ его фаз, а также называет ряд симптомов упадка. Начинается все с того, что творческое меньшинство, опыненное победой, начинает «почивать на лаврах», считать относительные ценности абсолютными. Оно теряет свою харизму, из-за чего большинство отказывается подражать или следовать ему. Поэтому ему все чаще приходится использовать силу, чтобы контролировать внутренний и внешний пролетариат. *Внутренним пролетариатом* Тойнби называет людей, нещадно эксплуатируемых, ставших изгоями в собственном обществе. *Внешний пролетариат* — это представители примитивных обществ, окружающих гибнущую цивилизацию. Пролетариат возникает в результате надлома цивилизации, когда новое правящее меньшинство пытается узурпировать не принадлежащее ему наследство. Вследствие этого происходит нравственное отчуждение большинства населения как внутри страны, так и в окружающих примитивных обществах — возникает пролетариат.

Как правило, в этот период меньшинство рождает универсальное (вселенское) государство, подобное Римской империи, созданной эллинистическим господствующим меньшинством для сохранения себя и своей цивилизации. Творческое меньшинство становится рабом косных установок, и само ведет себя и свою цивилизацию к гибели.

В этот момент внутренний пролетариат отделяется от меньшинства и часто создает универсальную (вселенскую) церковь. Когда универсальное государство господствующего меньшинства будет

разрушено, эта церковь станет мостом и основанием для новой цивилизации. Именно такую роль сыграли буддизм и христианство.

Падение цивилизации обычно связано с тем, что внешний пролетариат организуется и начинает нападать на разрушающуюся цивилизацию. Это приводит к распрям и войнам. Также падение цивилизации связано с расколом в душах людей — в этот период возникает несколько основных типов личностей:

- архаисты и футуристы — стремятся уйти от настоящего, от современных ценностей, в прошлое или будущее, часто осуществляемое насильственно;
- отшельники и аскеты — выбирают пассивный путь ухода от мира;
- гедонисты — стремятся наслаждаться моментом;
- мученики — пытаются ценой своей жизнью посеять семена нового.

Суммируя сказанное, Тойнби констатирует, что никакие усилия уже не смогут остановить это разложение. Единственный плодотворный путь — преобразование, перенос цели и ценностей в сверхчувственное царство Божие. Это не остановит разложения цивилизации, но станет шагом вперед к созданию новой дочерней цивилизации, а также в процессе возвышения человека к сверхчеловеку, от града земного к граду Божьему. Такова для Тойнби цель истории.

4.3. Концепция циклического развития культуры П. Сорокина

Развитие культурологической мысли в начале XX в. было направлено также на рассмотрение причин кризисного состояния общества и его ценностных систем. Ученые обратилась к изучению различных аспектов культуры и религии. Это в свою очередь стало основанием для появления аксиологического подхода в анализе общества и культуры. Для культурологической мысли это был принципиально важный момент, поскольку привел к появлению новой концепции культуры и возникновению социологической школы в культурологии, которая объединила тех исследователей культуры, кто искал истоки и объяснение ее в общественной природе человека и в общественной организации человечества.

Свое наивысшее развитие идеи социологической школы получили в работах выдающегося американского социолога русского происхождения *Питирима Александровича Сорокина* (1889—1968).

Человечество
как социокультурная
суперсистема

В своем четырехтомном труде «Социальная и культурная динамика» (1937—1941) Сорокин предпринял попытку понять особенность современной культуры и современного общества. Он рассмотрел человечество как смену целостных социокультурных суперсистем, объединенных определенным единством ценностей и значений. Исторический процесс представлялся ему не как прямое поступательное движение, а как «циклическая флуктуация», т.е. идущая законченными циклами смена переходящих друг в друга типов культуры, каждый из которых имеет в своей основе собственное отношение к действительности.

По Сорокину, культура в самом широком смысле этого слова, есть совокупность всего сотворенного данным обществом на определенной стадии его развития. Это самое широкое определение культуры, связывающее ее с деятельностью человека и общества. В культуре следует различать два аспекта: *внутренний* — смысл, ценность, духовное содержание культурных феноменов, и *внешний* — материальное воплощение смыслов и ценностей в вещах и явлениях. По его мнению, все предметы культуры являются знаками и символами, этим они отличаются от природных объектов. В то время как культура представляет собой явление особого рода, гораздо более сложное и совершенное, чем растительный или животный организм. Она не детерминируется экономикой, а выступает как *система значений-ценностей*, с помощью которых общество интегрирует энергию, поддерживает взаимосвязь своих культурных институтов.

Главными системообразующими элементами культуры являются *значимые, смыслообразующие связи*, а не пространственная близость или функциональная взаимозависимость. Примерами таких связей могут служить математические уравнения, логические силлогизмы, юридические и этические нормы. Они и лежат в основе подсистем культуры — математики, логики, физики, этики, права, философии и т.д. Каждая из подсистем характеризуется особым типом смысловых связей. Наряду с этими основными подсистемами существуют также производные подсистемы в виде технологий, экономики, политики. В совокупности они образуют культурную суперсистему, которую нужно отличать от культурного комплекса, состоящего из множества элементов, не связанных друг с другом смыслообразующими связями. Примером подобного комплекса Сорокин считал быт крестьян Вологодской губернии, включающий валенки, русскую печь, водку, лыжи, молодежные посиделки. По его мнению, эти элементы связаны лишь внешним фактором — климатическими условиями, но не внутренним смысловым единством.

Основой интегрирования суперсистемы является *система ценностей*, представленная в виде верований, норм, понятий о должном и священном. Взятые в своей совокупности, они представляют собой социум, общество, состоящее из социальных групп, институтов и индивидов. Только так можно обеспечить согласованность индивидуальных ориентаций, надежность и предсказуемость поведения, значимость для индивида социальных отношений.

Если люди высоко ставят материальные ценности, то они общаются и трудятся для того, чтобы их получить. Если интересы людей ориентированы на духовные ценности, то религиозные верования скрепляют общество. Значения и ценности определяют место тех или иных вещей, явлений природы, человеческих действий, психологических состояний в системе культуры. Поэтому культура не может быть уподоблена ни механизму, ни организму. Она скорее напоминает симфонию, в которой отдельные звуки образуют гармонию с помощью символов и ценностей.

Но не следует думать, что культура всегда интегрирована в суперсистему. Сорокин считает, что наряду с суперсистемой обязательно существуют и *культурные комплексы*, и различные *феномены*, не согласующиеся с ней. Так, в России начала XIX в. господствовала культура, базировавшаяся на идеях православия, самодержавия и народности, но в ней существовали ростки атеизма и вера в демократическое переустройство общества. Таким образом, Сорокин предостерегал от крайностей в изучении культуры — его не устраивал ни культурный атомизм, рассматривающий культуру как сумму отдельных взятых феноменов, ни культурный интеграл, считающий культуру полностью сформированной суперсистемой.

Два основных типа культуры — идеациональная и чувственная

Теория Сорокина появилась на основе объединения представлений о культуре как системе ценностей с социологическим подходом, подчеркивающим взаимосвязь социальных институтов в рамках сложных систем и подсистем.

В зависимости от того, какие ценности господствуют в обществе, Сорокин выделяет два основных типа культуры — идеациональную и чувственную культуры.

Идеациональная культура характеризуется наличием носителей культуры, которые основывают свои ценности на господствующих идеях, даже если эти идеи весьма примитивны. В этой культуре преобладают сверхчувственные ценности, поклонение некоему Абсолюту, Богу, который считается подлинной реальностью, а материальный мир — лишь сотворенное Богом бытие. Этот мир — лишь временное пристанище человеческой души, которая лишь после смерти окажется в божественном вечном мире.

В этом мире наука и философия полностью подчинены религии и теологии. Вера господствовала над разумом. Искусство также полностью подчинялось задачам религии, знаки этого искусства, воплощенные в конкретных образах, на самом деле символы ценностей невидимого божественного мира. Герои произведений искусства — боги, ангелы и святые. Считалось, что шедевры рождаются по Божьей воле, а художники — лишь инструменты в руках Его.

Образцом идеациональной культуры служит европейское Средневековье, в котором господствующее место занимала религия. Идеальный образец этой культуры — аскет-отшельник, умерщвляющий плоть и в мистическом экстазе приближающийся к Богу. От человека требовалось благочестие и послушание, добивались этого очень жесткими законами, которые строже всего карали богохульство, святотатство и ересь. Наказывали тело, чтобы спасти душу.

Идеациональное общество обычно иерархично, для него характерно преобладание отношений семейственного типа, в которых монарх — отец своих подданных, требующий от них верности. Часто встречается религиозное государство, в котором обязательно есть государственная религия. Могут быть и теократические формы правления, когда власть прямо находится в руках церкви. Такое общество не способствует развитию экономики и техники.

Чувственная (сенситивная) культура является по своей сути эмпирической, светской, поскольку основана на доминировании чувственного восприятия и оценке действительности преимущественно с утилитарной и гедонистической точки зрения. Она во всем противоположна идеациональной культуре. Реальным и значимым здесь признается лишь то, что воспринимается глазами, ушами, языком, осязается пальцами, представляется верным рассудку. Истина чувства ценится выше истины веры. Человек в этой культуре считает веру предрассудком, домыслом или игрой воображения. Поэтому для этой культуры типичны материализм, релятивизм и скептицизм, а наука является ее важнейшим компонентом. Все, что противоречит научным истинам, отвергается.

В этом типе культуры человек ориентирован на удовлетворение чувственных потребностей. Аскеза кажется ему противоестественной и чуждой. Его идеал — личное счастье. Социальные институты — государство, семья, экономика и даже церковь — ищут для себя земного, естественного обоснования, апеллируют к «природе человека», его естественным потребностям. Поэтому для сенситивной культуры, которая начинает развиваться в Европе с эпохи Возрождения, характерны теории естественного права, общественного договора, разумного эгоизма и утилитаризма. Естественно, что нрав-

ственность людей менее строга, более эгоистична, чем в идеациональной культуре.

Идеалистический
тип культуры

Между этими двумя типами культуры существует промежуточный третий тип культуры — *идеалистический*, соединяющий в себе черты двух основных типов. В нем чувство уравнивается интеллектом, вера — наукой, опытное познание — интуицией. Наиболее отчетливо эта позиция выражена в философии Аристотеля. Значимая, истинная действительность представляется в этой культуре в виде особо отмеченных фрагментов действительности. Мысли человека не устремлены к потустороннему миру, но и не сосредоточены на сиюминутных благах. Они обращены к идеальному, разумному миропорядку, который возможен и существует в виде отдельных фрагментов здесь, на земле. В такой культуре допускается, что реальность лишь частично является чувственной, материальной, а частично — сверхчувственной, духовной. Поэтому человек стремится удовлетворить как духовные, так и материальные потребности, хотя духовные ценности рассматриваются как более высокие, чем материальные. Поэтому в мировоззрении безраздельно господствуют идеалистические взгляды.

Искусство также насыщается как церковным, так и светским содержанием. Его задача — изображение разумного и прекрасного в мире, оставаясь при этом возвышенным и серьезным. В художественных произведениях преобладают аллегорические и идеализированные образы. Персонажами произведений становятся благородные, героические личности. Даже негативные стороны жизни приукрашиваются и показываются, чтобы в контрасте с ними ярче высветить позитивные идеалы. В идеалистической культуре достигается гармония чувственного и духовного, красоты и смысла. Автор своими произведениями обращается к аудитории, вступая с ней в диалог, поэтому читатель и зритель становится не объектом, как в идеациональной и чувственной культурах, а субъектом, партнером автора.

Своеобразие каждого из названных типов культуры воплощается в праве, искусстве, философии, науке, религии, структуре общественных отношений. Подробно анализируя историю европейской культуры, Сорокин относил к периодам расцвета чувственной культуры эпоху палеолита, культуру скифов и Ассирии, греко-римскую цивилизацию с III в. до н.э. и до IV в. н.э., т.е. период ее разложения и упадка, а также всю западную культуру последних пяти веков — с эпохи Возрождения и до нашего времени. К идеациональному типу относилась раннесредневековая культура христианского Запада V—XII вв., культура брахманской Индии, буддийская и лаоист-

ская культура Китая, а также греческая культура VIII—VI в. до н.э. К идеалистическому типу Сорокин относил культуру раннего Возрождения (XIII—XIV вв.) и культуру классической Греции V—IV вв. до н.э.

Тип культуры и тип личности Также каждая из названных культур формирует определенный тип личности. По его мнению, таких типов также существует три — идеациональная, сенситивная и смешанная личности.

Основной характеристикой *идеациональной личности* является ее религиозность. Ее мало волнуют вопросы повседневного быта, политика, экономика, мирская суета. Для нее характерна насыщенная внутренняя духовная жизнь, строгое следование нравственным заповедям, исполнение своего долга перед богом и людьми. Есть два подтипа идеациональной личности — аскетический и активный. Аскетическая личность уходит от мира, подавляя телесное начало ради спасения души. Аскетами были буддийские монахи в хинаяне, римские стоики, христианские пустынножители. Активная личность посвящает себя борьбе со злом и духовному спасению других людей. Поэтому активными идеационалистами были буддисты махаяны, христианские миссионеры, основатели религиозных движений.

Сенситивная личность целиком погружена в мирские заботы, стремится к успехам, земным радостям и чувственным наслаждениям. Она обычно эгоистична и не отличается строгой нравственностью. Среди них также можно выделить несколько типов личностей. Так, активные личности стремятся подчинить себе обстоятельства и других людей, пассивные — приспосабливаются к обстоятельствам, циничные — безнравственны и аморальны, часто надевают на себя маску, скрывающую их подлинный облик. Примером сенситивных личностей являются Александр Македонский, Петр I, Рокфеллер, Ленин.

Смешанные личности делятся на два типа. Есть *идеалистические личности*. Им свойственно в решении всех проблем руководствоваться разумом. У них богатая духовная жизнь, высокие идеалы, они стремятся к духовным радостям, хотя не пренебрегают житейскими благами. Это Конфуций, Фома Аквинский, Петрарка. Второй тип — *псевдоидеалистические личности* — у них слабо развита внутренняя духовная жизнь, они пассивны, не способны сопротивляться, потребности их невысоки. Они живут, «как Бог велит», тупо, апатично, терпеливо и бесцельно. Это жизнь рабов, узников, поданных тоталитарных режимов.

Не следует думать, что тип культуры должен однозначно определять тип личности. Поскольку с доминирующей культурной суперсистемой всегда соседствуют другие типы культуры, так рядом с доминирующим типом сосуществуют и другие типы лично-

стей. Между ними всегда возникают разногласия, ведь их ментальности несовместимы. Наиболее универсальной является смешанная личность, поэтому нужно стремиться воспитывать именно этот тип.

Циклическое развитие культуры: смерть старой и рождение новой культуры

Будучи социологом, Сорокин обращал особое внимание на разработку объективных методов оценки культуры. Поэтому он проводил количественный анализ культурных феноменов. Так, привлеченные им искусствоведы рассмотрели более 100 тысяч произведений изобразительного искусства и определили, какое число произведений, свойственных определенному типу культуры, было создано в разные периоды истории. Процентное соотношение между количеством произведений с разными типологическими особенностями использовалось как индикатор доминирующего типа культуры.

Так же была проанализирована история музыки и литературы. А крупнейшие философы составили список европейских мыслителей, определив их взгляды, убеждения и т.д. Были изучены все известные исторические деятели, определен их тип личности, на основании чего был сделан вывод о доминирующих типах личности в разные периоды. Кроме того, Сорокин изучил все правовые системы европейских государств, определяя, что считалось преступлением в разные эпохи, рассмотрел все войны и народные волнения. Так что все свои выводы Сорокин строил на огромном фактическом материале.

Главный вывод ученого — *в истории все три типа культуры чередуются с неотвратимостью природных процессов*. Идет волнообразное изменение культур: от идеационального типа к идеалистическому, и от него — к чувственному. Это движение культур имманентно, не зависит от действия посторонних факторов. Культуры изменяются в силу их природы — носители культуры стремятся исчерпать заложенные в ней силы и довести их до предела. И в начальной стадии развития культуры она экспансивна, энергична, глубока. Но постепенно культура теряет запас своих сил, становится бесплодной, поверхностной и, в конце концов, останавливается, переходит в кризисное состояние и разлагается. После этого приходится обращаться к другим принципам и двигаться к иному типу культуры.

По сути в теории суперсистем Сорокина действуют *два начала культуры — идеальное и чувственное*, которые им онтологизируются, переводятся в пласт объективного бытия. Преобладание одного из них определяет тип культуры и соответствующий ему тип мировоззрения. Надо помнить, что ни один тип культуры не бывает пред-

ставлен в чистом виде. В любую эпоху фактически сосуществуют все три типа культуры, но лишь один из них резко доминирует. Затем его удельный вес постепенно убывает и доминирующим становится другой тип, основанный на ином начале. Кроме того, по Сорокину, культуры не замкнуты ни во времени, ни в пространстве. Поэтому они постоянно используют достижения как прошлых культур и цивилизаций, так и соседних культур, с которыми они контактируют.

Как и другие философы и культурологи XX в., Сорокин подробно анализирует современную культуру, также отмечая ее кризисное состояние. Он считает, что чувственная (сенситивная) культура, господствующая сейчас, стремится освободиться от религии и морали, концентрируя свои ценности вокруг повседневной жизни. Не случайно ее героями являются фермеры, рабочие, домохозяйки и даже преступники и сумасшедшие. Но такая культура лишена абсолютных идеалов, стремление к чувственному наслаждению и потребительству доведено в ней до предела. Шесть столетий господствует она в западном мире, но сейчас ее время истекает.

Кризис культуры проявляется в том, что искусство становится товаром, приложением к рекламе, оно не возвышает личность, а снижает ее до уровня толпы. Размывается и теряет определенность система истины, исчезает граница между истиной и заблуждением. Наука никак не связывается с моралью, религией, искусством. Целостное мировоззрение подменяется смешением псевдонаучных, псевдофилософских, псевдорелигиозных воззрений и предрассудков. Мораль и право деградируют, оправдывая любое поведение, поэтому они перестают объединять людей. Семья перестает быть нерушимым союзом, превращаясь в случайное временное сожителство. Под прикрытием демократии воцаряется анархия. Свобода становится мифом для большинства и вседозволенностью для меньшинства. Грубая сила все чаще доминирует в отношениях между людьми. Симптомом кризиса стали сталинский социализм и гитлеризм.

Суть кризиса, по мнению Сорокина, заключается в распаде основополагающих форм западной культуры — философии, религии, науки, права, морали, образа жизни, брака, семьи. Это кризис нашей жизни, образа мыслей и поведения. Поэтому гибель европейской сенситивной культуры неизбежна, но никакой трагедии в этом Сорокин не видел. Наоборот, нынешний кризис есть не только смерть старой культуры, но и рождение в муках новой культуры. По его мнению, это будет идеациональная культура с ее абсолютными религиозными идеалами альтруистической любви и этикой солидарности.

4.4. Психоаналитическая концепция культуры З. Фрейда

Инициатива применения психологической науки для объяснения явлений культуры принадлежала австрийскому психиатру и психологу *Зигмунду Фрейду* (1856—1939). Его идеи распространились на многие сферы научного знания — социологию, педагогику, теорию искусства, культурологию и т.д. Хотя в его теории психоанализа нет системного изложения теории культуры, однако в ходе рассмотрения различных вопросов психики человека Фрейд вынужден был обратиться к анализу проблем, связанных с природой художественного творчества, сущности и функций искусства и культуры. Поэтому его принято считать автором психоаналитической теории культуры, первым применившим психологические факторы для объяснения явлений культуры и процессов творчества.

Гипотеза
о трехуровневом
строении человеческой
психики инстинкта

Исходным пунктом своей концепции Фрейд делает гипотезу о трехуровневом строении человеческой психики:

- (1) бессознательное ОНО, которое имеет природное происхождение, включающее в себя слепые инстинкты, безотчетные влечения, первичные желания, стремящиеся к немедленному удовлетворению;
- (2) сознательное Я, выступающее посредником между бессознательным и внешним миром, которое воспринимает информацию об окружающем мире и регулирует действия индивида в интересах самосохранения;
- (3) сверх-Я, объединяющее в себе запреты, нормы социального поведения, совесть человека, усвоенные личностью первоначально бессознательно в процессе воспитания.

Придавая большое значение инстинктам, Фрейд выделяет в качестве основного из них инстинкт продолжения рода, который обладает самой большой энергией (*либидо*) для своего проявления. Эта энергия требует выхода, разрядки, что может быть сделано любовными действиями, вытеснением ее в сферу бессознательного или перераспределением (*сублимацией*) этой энергии на культурную и социальную деятельность. Таким образом, культура в психоанализе рассматривается как проявление индивидуальной психики в общественной жизни.

По мнению Фрейда, эротические желания (*либидо*) заложены в человеке с самого детства, проходя ряд стадий в своем развитии. Вначале они направлены на собственное тело ребенка, а когда ре-

бенок подрастает, его либидо в связи с полом раздваивается, поэтому у мальчиков оно направлено на мать, а у девочек — на отца. Интересно, что при этом дети испытывают враждебные чувства к отцу и к матери соответственно.

Подобные взаимоотношения детей и родителей Фрейд назвал *комплексом Эдипа* (для мальчиков), *комплексом Электры* (для девочек). Название позаимствовано из трагедии древнегреческого автора Софокла «Царь Эдип». Герой трагедии по воле богов убивает своего отца и женится на собственной матери. Эдипов комплекс — универсальное явление для всех культур, это фундамент индивидуального развития человека с детства до взрослого состояния.

Важнейшим выводом Фрейда и исходным пунктом психоанализа стала гипотеза о существовании бессознательного как особого уровня человеческой психики, имеющей сложное строение. Первым уровнем человеческой психики и является *бессознательное Оно* — *не зависящее от сознания безличное начало человеческой души, первооснова всех наших желаний и поступков*. Это мир заложенных в человеческой психике инстинктов, неконтролируемых и неосознаваемых желаний, которые влияют на человеческую деятельность. Бессознательное активно вмешивается в нашу жизнь, а представление, что нашими поступками руководит наше Я — сознание, является лишь иллюзией.

В бессознательном, имеющем чисто природное происхождение, сосредоточены все стихийные первичные влечения человека. Именно они — движущие силы поведения людей. К ним относится *либидо* — половой инстинкт, стремление к продолжению рода, стремление к жизни, а также *мортидо* — агрессивный инстинкт, стремление к разрушению и смерти. Поэтому под тонкой пленкой сознания с его приглаженными образами и рафинированной логикой клокочет темная бурлящая бездна.

Сознание (Я) — второй уровень психики человека, который человек может контролировать. Я обеспечивает выживание человека в мире природы и общества, поэтому оно руководствуется принципом реальности, приспособляясь к объективным условиям. Но наше сознание постоянно сталкивается с силой бессознательного, руководствующегося принципом удовольствия. Поэтому очень часто Оно одерживает верх, маскируя свои влечения под сознательные решения Я.

Прямое столкновение Я и Оно неизбежно приведет к победе бессознательного, так как именно в нем сосредоточена вся психическая энергия человека. Но человек в обществе может выжить, лишь подчинив Оно своим важнейшим целям. Так возникает третий слой психики — *Сверх-Я*. Это сфера долженствования, мо-

ральная цензура, выступающая от имени родительского авторитета. Сверх-Я — это своеобразная проекция мира культуры в человеческую психику, которая тоже проявляется в форме бессознательного. Это нормы и ценности культуры, проникающие в сферу бессознательного, чтобы овладеть энергией Оно. Таким образом, по Фрейду, в бессознательном взаимодействуют два противостоящих начала — инстинктивно природное и социокультурное.

Истоки культуры. Именно Сверх-Я заставляет человека преодолевать инстинктивные влечения, результатом становится появление человеческой культуры.

Механизм сублимации

Разыскивая истоки культуры, Фрейд обращается к анализу докультурного состояния человечества и связывает

появление культуры с «убийством первобытного отца». Он рисует далекую от идиллии картину: первобытное стадо, в котором отец-деспот обладает всеми женщинами и не дает сыновьям приблизиться к ним, изгоняя их, как только они подрастут. Те живут поодаль, пока самый сильный не сменяет своего одряхлевшего отца. Но однажды неудовлетворенное влечение сыновей заставляет их объединиться, убить своего отца и съесть его. По мнению Фрейда, следы этого сохранились в ритуальных тотемических трапезах-жертвоприношениях у многих первобытных народов. Тотемическое животное, которое торжественно убивалось и съедалось первобытным кланом, заменяло некогда убитого и съеденного отца.

Но после отцеубийства сыновья испытали огромное чувство вины за сделанное и установили запрет на отцеубийство и на инцест — кровосмешение внутри рода. Так что тотемические ритуалы, сохранившиеся у некоторых народов, напоминают нам о первородной вине человека. А эти первые запреты образовали Эдипов комплекс, который передается по наследству и является базой культуры.

Итак, бессознательное, как утверждают психоаналитики, является основой человеческой психики, ее древнейшим ядром, тогда как разум и сознание составляют лишь его внешнюю оболочку, результат позднего развития психики в условиях цивилизации. Бессознательное *отделяется* от сознания в момент возникновения культуры — в этот момент агрессивные и сексуальные влечения человека, которые раньше удовлетворялись свободно, начинают подавляться нормами морали и обычаями общества.

С тех пор культура стала не чем иным, как системой норм и запретов, где присутствует психологический конфликт — бессознательные силы стремятся нарушить все запреты и пойти на агрессивные действия и кровосмесительную любовь, а сознательные (рассудок) и усвоенные с детства нравственные нормы сдерживают их. По мере развития общества и культуры норм и запретов стано-

вится все больше и больше. Поэтому чем выше стадия развития культуры, чем несчастнее чувствует себя человек из-за большого количества норм и запретов, оставляющих неудовлетворенными человеческие влечения. Как правило, человек не осознает причину своего несчастья, так как культура связана с механизмом *репрессии* (вытеснения) — защитным механизмом психики, состоящем в активном забывании, удалении из сферы сознания в бессознательное неприятных для Я влечений и импульсов.

Но либидо и мортидо лишь заблокированы культурными нормами. Накапливаясь, неудовлетворенные влечения превращают психику человеку в «бурлящий котел». Поэтому они должны периодически «разряжаться», причем наиболее безопасным для общества способом. Так появляется механизм *сублимации*, который преобразует энергию либидо и мортидо в различные виды деятельности, переводя ее на цели общественного и культурного творчества. Спорт, наука, искусство, одухотворенная любовь — все это, по мнению Фрейда, продукты сублимации первичных инстинктов. Важнейшими элементами культуры, служащими для разрядки психических напряжений, являются религия и искусство. Поэтому они с течением времени приобретают все большее значение в культуре.

Концепция Фрейда оказала огромное влияние на развитие науки и общественной мысли XX в. Разумеется, в ней много недостатков — пансексуализм, биологизация бессознательного, несоответствие ряда положений концепции фактам антропологических исследований. Но несомненным достижением этой концепции стал анализ раннего периода детства, снов, эмоциональной сферы личности, а также изучение компенсаторной функции культуры — феноменов, до сих пор остававшихся без внимания ученых.

4.5. Концепция коллективного бессознательного К. Юнга

Абсолютизация Фрейдом биологических сторон жизни человека вызвала критику не только со стороны ученых, отрицательно относившихся к психоанализу в целом, но и его ближайших последователей. К их числу относился и *Карл Густав Юнг* (1876—1961), который свои идеи изложил в широко известной работе «Архетип и символ».

Коллективное бессознательное и архетип Юнг существенно расходился с Фрейдом в понимании культуры. Прежде всего, он отрицал пансексуализм Фрейда и эротическую интерпретацию всех явлений культуры. Также Юнг предлагал иную структуру личности. Изучая состояния транса медиумов, галлюцинации и помрачения рассудка, он сделал вывод о

том, что у пророков, поэтов, основателей религиозных движений (как и у больных людей) проявляется какой-то голос, идущий из глубин подсознания. Большинство из них в силу своего образования и биографии не могли знать сложные культурные символы, которые являлись им во время транса. На основании этого вывода Юнг приходит к заключению о существовании в психике человека не столько индивидуального, сколько *коллективного бессознательного*. Бессознательное, по его мнению, представляет собой необозримый резервуар нашего Я, который связывает сознание человека со сферой инстинктивной жизни. В нем проявляются некие праформы — типичные образы, символы, проходящие через всю историю мировой культуры. В них выражается причастность человека к таинственной, мистической стороне жизни. Когда бессознательное вступает в область сознания, то воспринимается им как нечто неизвестное и непонятное, а потому пугающее.

Так было сделано величайшее открытие Юнга — существование коллективного бессознательного — родовой памяти человечества, формы существования древнего психического опыта человечества, состоящей из ассоциаций и образов и являющейся отражением опыта предыдущих поколений. Таким образом, наряду с индивидуальным бессознательным Фрейд Юнг признавал существование коллективного бессознательного, которое присуще всем людям, передается по наследству и является основой индивидуальной психики. Под влиянием врожденных программ и универсальных образцов поведения находятся не только элементарные поведенческие реакции (безусловные рефлексy), но и восприятие, мышление, воображение.

Коллективное бессознательное не приобретает в прижизненном опыте, оно существует уже в душе при рождении, но при этом не является чисто природной силой, хотя и передается по наследству биологическим путем. Основными элементами, структурами коллективного бессознательного являются *архетипы* — накопленный за долгое время существования культуры человечества коллективный психический опыт, под влиянием которого формируются образы, мысли и чувства живших и живущих людей, выраженные в мифах и символических изображениях. Примерами архетипов являются представления о матери-земле, мудром старце, демонах и т.п. Это не образы, а фундаментальные переживания, психические первосмыслы, под воздействием которых мы воспринимаем и оцениваем окружающий мир. Интересно, что архетипы действуют лишь до тех пор, пока мы не осознаем их наличия. Как только происходит их осознание, они из сферы бессознательного попадают

в сферу сознания и превращаются их архетипов в сознательные установки. После этого они выводятся из подсознания.

Иначе, чем Фрейд, Юнг определяет и культуру. Если у Фрейда она включена в Сверх-Я и стоит в оппозиции к Оно, то у Юнга сознательное и бессознательное дополняют друг друга. Оба они являются источниками культуры.

Иными видит он и взаимоотношения человека с культурой. По Фрейду, жизнь каждого человека представляет неразрешимое противоречие, так как культурные нормы жестко ограничивают проявление подсознательных влечений. Для Юнга бессознательная основа человеческой личности, хотя и имеет архаическое происхождение, все же может жить в мире с культурой. Он считал, что проявления бессознательного можно сделать относительно безопасными и даже поставить их на службу культуре.

Для этого нужно не игнорировать бессознательные силы, а найти для них адекватное культурно-символическое выражение. Ведь именно бессознательное дает нам ощущение полноты жизни, в архетипах берет начало творчество и вдохновение. А от «темных сторон» нашей души нас защищают многочисленные символы, в создании которых особенно преуспела религия. Например, верующий всегда может помолиться и призвать на помощь Бога. По Юнгу, Бог, как и бесы, искушающие человека, есть не что иное, как архетипы, символически выраженные в соответствующих культурных образах. Обращение к ним помогает человеку справиться с ситуацией. Таким образом, культура ведет не борьбу, а диалог с бессознательным. Так обеспечивается целостность человеческой души.

Юнг много внимания уделял анализу мышления и его связи с культурой. По его мнению, есть два типа мышления — *логическое и интуитивное*. Западное мышление — логическое, оно развилось в рамках средневековой культурной традиции на базе схоластики. В восточной культурной традиции большее развитие имеет интуитивное мышление, которое идет не в словесных рассуждениях (как в Европе), а в виде потока образов.

Названные типы мышления напрямую связаны с соответствующими типами личности — *экстравертами и интровертами*. Западная культура больше рождает экстравертов — людей, ориентированных на внешний мир. Восток с его интуитивным мышлением дает интровертов — людей, ориентированных на свой внутренний мир, на приспособление к коллективному бессознательному.

Человеку более соответствует интровертное мышление, так как оно устанавливает баланс между сознанием и коллективным бессознательным. Поэтому в таких культурах высоко ценят опыт сно-

видений, видений, галлюцинаций. Оно незаменимо для творчества, мифологии и религии. Но, к сожалению, такое мышление и такие личности не подходят для развития современной индустриальной культуры с ее преобладанием экстравертов.

У экстравертов нарушается баланс сознания и бессознательного. В результате архетипы в самых примитивных формах могут вторгнуться в сознание народов. Примером такого вторжения могут служить факельные шествия, массовый экстаз, пламенные речи коммунистических и фашистских вождей, символика свастики и красной звезды. По мнению Юнга, именно такое вторжение стало причиной кризиса европейской культуры XX века — с одной стороны, технический прогресс и господство над миром, с другой — упадок символического знания, «расколдовывание» мира. Результат — индивидуальные и массовые психозы, всевозможные лжепророчества, массовые беспорядки и войны.

Чтобы выйти из кризиса, европейская культура должна измениться, восстановить утраченное единство человеческой души. Для этого нужно проникнуть в бессознательное и сделать его достоянием сознания, но не оставаться в нем, иначе произойдет полное погружение и отождествление себя с бессознательным. Мы должны быть во власти бессознательного в той же степени, как оно — во власти нашего сознания.

4.6. Функциональная теория культуры Б. Малиновского

Логическим продолжением и дальнейшим развитием социологической школы в культурологии стал *функционализм*, который стал рассматривать культуру как целостное образование, состоящее из элементов и частей. При этом каждый отдельный элемент не просто выполняет присущую ему роль, а представляет собой звено, без которого культура не может существовать.

Крупнейшим представителем функционализма является английский ученый польского происхождения *Бронислав Каспар Малиновский* (1884—1942). Прежде чем обратиться к вопросам истории культуры, Малиновский приобрел широкую известность своими полевыми исследованиями обитателей Океании, отраженными в многочисленных работах 1920-х годов. Но лишь в поздних своих работах он подвел итог культурологическим исследованиям, изложив свои взгляды на природу культур и методы их познания. Особое значение среди его работ имеет «Научная теория культуры» (1944), опубликованная уже после смерти ученого.

Культура как интегрированное целое

Малиновский рассматривал культуру как интегрированное целое, как совокупность самых разных проявлений человеческой деятельности в области материального и духовного производства. В соответствии с таким подходом в основе культуры лежат различного рода биологические потребности. Культура, по мнению Малиновского, зарождается как реакция на элементарные биологические потребности человека — в пище, одежде, жилище, продолжении рода. Удовлетворяя их, человек добывает себе пищу, топливо, строит дома, изготавливает одежду и т.д. Тем самым он преобразует окружающий мир и создает культуру. Общество для него — это биологический организм особого рода, естественная адаптивная система, в которой согласуются условия существования самого общества и потребности его членов. Различия между культурами — это различия в способах удовлетворения элементарных человеческих потребностей. Таким образом, культура для Малиновского — это вещественная и духовная система, с помощью которой человек обеспечивает свое существование и решает стоящие перед ним задачи.

Помимо основных (первичных) потребностей Малиновский выделял еще производные (вторичные) потребности, порожденные уже не природой, а культурной средой. Он называет такие потребности *социальными императивами*. Это потребности в экономическом обмене, социальном контроле, системе образования и т.п. Результат удовлетворения этих потребностей также является частью культуры.

Средство удовлетворения как основных, так и производных потребностей — культура — представляет собой системное целое, состоящее из единиц, названных Малиновским *институтами*. Каждый институт представляет собой совокупность средств и способов удовлетворения той или иной потребности. Вместе взятые, институты образуют *структуру культуры*. Таким образом, современная цивилизация предстает у Малиновского в виде сложной органической системы социальных институтов, т.е. исторически сложившихся форм организации и регулирования общественной жизни, каждая из которых выполняет определенную функцию по удовлетворению как первичных, так и вторичных потребностей людей. Одна из главных задач культуры — закрепление, развитие и передача потомкам вторичных потребностей, составляющих в совокупности социальный опыт.

Самоценность каждой культуры

Все явления культуры проходят проверку временем, лишь постепенно утверждаясь в жизни, завоевывая место под солнцем. Конкурируя с другими выполняющими сходную функцию предметами и явлениями культуры, они доказывают свою эффективность. Процесс этот

осложнен тем, что разные люди и разные социальные группы могут по-разному оценивать полезность, правильность одних и тех же элементов. В этом соперничестве выживают и удерживаются наиболее эффективные, дешевые, удобные и универсальные ее элементы. Поэтому в культуре нет и не может быть пережитков, устаревших или ненужных элементов. Более того, уничтожение даже одного незначительного или вредного, с точки зрения стороннего наблюдателя, элемента может привести к гибели всей культуры, а значит, и к гибели целого народа.

Исходя из этого, Малиновский резко осуждал грубое вмешательство чиновников в жизнь коренных народов, даже если они исходили из самых лучших побуждений. Он считал, что уничтожение культурной традиции лишает социальный организм его защиты и неизбежно обрекает на смерть.

Для иллюстрации этого утверждения Малиновский приводит ряд примеров нарушения функционального равновесия из-за непродуманных действий чиновников. Так, на одном из островов Тихого океана важнейшим элементом обряда инициации (обряда взросления) был обычай «охоты за головами». Колониальные чиновники запретили его как антигуманный. Но вскоре выяснилось, что процветавшее до этого общество аборигенов находится на грани вымирания из-за наступившей дезорганизации — утраты авторитета старейшинами, отказа от обработки рисовых полей и т.п. Приглашенные антропологи выяснили, что «охота за головами» была пусковым механизмом в целой серии обрядов, необходимых для выживания племени. Когда этот обряд совершать перестали, не смогла происходить инициация, а значит, нарушилась нормальная смена поколений. Кроме того, частью обрядов инициации было совместное рисосеяние. Дело в том, что большую часть времени на острове можно было прожить за счет рыболовства и сбора фруктов. Но иногда случались неурожай и периоды отсутствия рыбы. На этот случай и существовали резервные запасы риса, которые производились в совместных работах. Таким образом, «охота за головами» была началом целой цепочки событий, без которых племя просто не могло выжить. Поэтому, когда случился очередной неурожай, племя с ослабленной внутренней структурой и с отсутствием необходимых запасов риса, просто не смогло адекватно отреагировать на эту ситуацию.

Один из важнейших выводов функционализма — признание самценности каждой культуры. Важнейшая задача культуры — закрепление, развитие и передача потомкам органической системы социальных институтов, исторически сложившихся форм организации и регулирования общественной жизни. Ведь каждая из этих

форм выполняет определенную функцию по удовлетворению как основных (первичных), так и вторичных потребностей людей. Первичные потребности одинаковы у всех людей, но их удовлетворение у разных народов происходит по-разному. Еще больше это относится к удовлетворению вторичных потребностей, что порождает различия между культурами. Каждая культура — оптимальна для конкретных условий обитания народа. Поэтому целостность культурной системы нарушать нельзя. Даже варварские (с нашей точки зрения) обычаи местных народов нельзя уничтожить просто так. Вначале необходимо выяснить все функции, которые они выполняют, и подобрать им полноценную замену.

4.7. Игровая концепция культуры Й. Хейзинги

Значительное место в современной культурологии занимают игровые концепции культуры. Еще Платон говорил об игровом космосе, И. Кант — о теории эстетического состояния игры, Ф. Шиллер — об игре как о заместителе культуры. Такое внимание к игре не случайно, ведь игра наряду с трудом и учебой относится к основным видам человеческой деятельности, благодаря которой индивид удовлетворяет свои человеческие потребности. В детстве игра стоит на первом месте, но и взрослые продолжают играть — в карты, в шахматы, в лотерею, в футбол, на бирже, в театре и кино и т.д. Поэтому игра — это культурная деятельность человека, в которой он преобразовывает природу и социальный мир, формирует себя как личность.

«Человек играющий» Наиболее яркий представитель игровой концепции культуры — голландский культуролог *Йохан Хейзинга* (1872—1945), посвятивший игре свою книгу «*Homo Ludens*» — «Человек играющий» (1938). Основным лейтмотивом его работы стало утверждение, что игра старше культуры, игра предшествует культуре, игра творит культуру. В подтверждение данной идеи он анализирует самые глубокие пласты истории и культуры — игровые. Игра у него выступает не только в качестве культурообразующего фактора, но и критерием состояния общества. По мнению ученого, при анализе любой человеческой деятельности она покажется не более чем игрой. Все культурное творчество есть игра: и поэзия, и музыка, и человеческая мысль, и мораль, и все возможные формы культуры. Поэтому Хейзинга не просто отождествляет игру и культуру на ранних стадиях развития человеческого общества, а выводит культуру из игры, которая старше культуры и творит ее.

Анализируя разные формы и виды игры, Хейзинга выделяет ряд специфических для игры признаков:

- игра всегда является свободной деятельностью, никто не принуждает человека играть. Поэтому она не может быть необходимостью или долгом;
- игра не утилитарна, лишена корысти, не может удовлетворить какие-то жизненные потребности или материальные интересы. Она доставляет радость, а не является продуктивной деятельностью. Цель игры — в ней самой, в удовольствии от выигрыша, в сознании своего успеха;
- игра всегда является выходом за рамки действительного, настоящего в область воображаемого, придуманного. Но это обычно не мешает участникам полностью отдаваться игре;
- игра обособлена от повседневной жизни, всегда имеет фиксированные пространственно-временные границы. Поэтому ее всегда можно повторить;
- в игре всегда есть определенные правила, поэтому игра упорядочена, представляет своеобразный «островок» совершенства;
- игра представляет собой соревнование, соперничество с другими игроками, в ходе которого приходится бороться с трудностями, преодолевать препятствия. Для этого игроку приходится прилагать определенные усилия, хотя результат игры заранее не известен. Поэтому в игре всегда есть некоторая неуверенность, игрок всегда рискует. Это напряжение придает игре остроту и зрелищность;
- развитая игра порождает стремление к объединению игроков в группу, содружество, которые продолжают функционировать и за пределами игры.

Игра старше культуры, поскольку все основные черты игры были сформированы еще до возникновения человеческого общества и присутствуют в игровом поведении животных. Ведь их игра свободна и доставляет им радость сама по себе. Они соблюдают при этом какое-то подобие ритуалов — принимают определенные позы, притворяются злыми и свирепыми, обращаются с какими-то предметами как с игрушками. Так что уже у животных игра выходит за рамки простого удовлетворения инстинктов.

Возникновение человеческой культуры изначально происходит в форме игры, которая первоначально «разыгрывается». Все виды деятельности человека в архаическом обществе предпочитали игровую форму. Именно в играх общество выражало свое понимание жизни и мира. Очевидно, в древности вообще не проводилось границы между игрой и «серьезной» жизнью. Игра просто не воспринималась как особый вид деятельности.

Все современные формы культуры также родились в игре. Так, культ вырастал из священной игры, музыка и танец были игрой, мудрость и знание находили свое выражение в священных состязаниях, право выделилось из обычаев социальной игры, на игровых формах базировалось улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Да и мы все время «играем» свои социальные роли.

Разумеется, человеческие игры много сложнее игр животных. Игры животных — не более чем зародыш человеческих игр. Ведь человеческая игра развивается под влиянием общественных условий и выходит далеко за рамки удовлетворения физиологических потребностей организма.

Культуроформирующие свойства игры

Культуроформирующие свойства игры проявляются в нескольких аспектах.

- (1) Прежде всего, игра, представляющая непринужденное, не ориентированное на получение пользы поведение, предоставляет человеку свободу действий, стимулирует воображение и вносит в жизнь смыслы, не связанные с повседневными материальными нуждами. Это приводит к возникновению духовной культуры.
- (2) Также игра предполагает соблюдение определенных правил, которые предлагаются самим человеком, а не диктуются объективными условиями. Это рождает представление о необходимости ограничения существующей свободы ради жизни среди других людей, что невозможно без определенного порядка.
- (3) Результатом становится появление морали, а также других норм, регулирующих жизнь человека.
- (4) Также это способствует развитию общества и разнообразных форм общения между людьми.
- (5) Игра обычно связана с соревнованием. Поэтому она ориентирует человека на достижение лучшего результата, заставляет его стремиться к совершенному, прекрасному. Это, в свою очередь, стимулирует творчество во всех областях культуры.
- (6) Для изменения окружающей действительности посредством любой материальной деятельности человек должен был совершить предварительно аналогичную работу в своем воображении, то есть «проиграть» деятельностный процесс.

- (7) Очень часто именно игра дает обществу социальные идеалы, исполняя роль драматургической основы в их реализации. Да и сами эти идеалы содержат много игрового, так как они связаны с областью мечты, фантазии, утопических представлений. Целые эпохи могут «играть» в воплощение идеалов, как, например, культура Ренессанса, стремившаяся к возрождению идеалов и ценностей античности.

Но роль игры в истории культуры не всегда была одинакова велика. По мере культурного развития игровой момент отступает на второй план, растворяется в сакральной сфере, кристаллизуется в учености и поэзии, в правовых отношениях, в формах политической деятельности. Но игровой инстинкт, по мнению Хейзинги, может проявиться в любой момент, вовлекая в процесс игры как отдельного человека, так и человеческие массы.

Вытеснение игры началось в XVIII в., когда духом общества начало завладевать трезвое, практическое понятие пользы. Это привело к заблуждению, что экономические силы и экономический интерес определяют ход истории. Труд и производство становятся идеалом, а вскоре и идолом. Такая ситуация, достигшая в XX в. своего полного выражения, говорит о кризисе европейской культуры. Практицизм, деловитость, трезвость суждений берут верх над «игривостью», необходимость и целесообразность — над непрактичным и бесполезным стремлением к «игре по правилам». Благородство и бескорыстие игрового поведения вступили в противоречие с безнравственностью и жестокостью поведения современного человека. Свидетельство тому — мировые войны, которые стали настоящей бойней, в них ничего не осталось от благородной воинской игры прошлого.

Даже игра, традиционный культуросозидающий фактор, превратилась сегодня в суррогат игровой деятельности — в спорт, научно-технически организованный азарт. Из единства духовного и физического игра сохраняет лишь измененную физическую оболочку. Потеряла игра и свой общественный и общедоступный характер, ведь чем больше в ней участников и чем меньше зрителей, тем плодотворнее она для личности. Сегодня же игра имеет намного больше зрителей, чем участников. Духовное напряжение культурной игры, по мнению Хейзинги, утратило даже искусство. Масса людей потребляет его продукты, но не имеет его необходимой частью своей жизни и тем более не творит его сама.

Путь выхода из культурного кризиса Хейзинга видит в распространении нового общественного духа, в возрождении в широком культурном сознании первозданной игровой природы.

4.8. Пассионарная теория культуры

Л.Н. Гумилева

Сравнительное исследование культурологических теорий и концепций XX в. показывает, что культурологическая характеристика современного мира отличалась крайней мозаичностью и неоднородностью. Наряду с рассмотренными выше теориями и концепциями в ее содержание вошли также *биосферные* концепции культуры, которые представляли собой попытку объяснить вопросы возникновения и развития культуры через естествознание. Эти концепции считают культуру закономерным этапом развития биосферы Земли и Вселенной в целом.

Идеи о связи космоса, человека и биосферы легли в основу популярной сегодня гипотезы *Льва Николаевича Гумилева* (1913—1992) о пассионарном толчке, рождающем к жизни новые этносы.

Пассионарность и этногенез

Рассматривая проблемы происхождения этносов, Гумилев определяет их как биофизическое явление, что делает их природными феноменами. Для него этнос — замкнутая система дискретного типа, которая в момент своего образования получает заряд энергии, который и расходует в ходе дальнейшего процесса этногенеза. Эта энергия есть не что иное, как биогеохимическая энергия живого вещества биосферы, открытая Вернадским, поток солнечной и космической энергии, преобразованной живым веществом.

Наличие особой составляющей в энергетическом потоке (особый вид космического излучения, через который Земля проходит несколько раз за тысячелетие) приводит к особой мутации в регионах, затронутых им. Появляются люди, способные воспринимать энергии из окружающей среды больше, чем необходимо для нормальной жизнедеятельности. Этот эффект выражается в особом свойстве людей, которое Гумилев назвал *пассионарностью* — повышенным стремлением (активностью) к действию. Если такие пассионарные толчки проходят по территории, где граничат разные ландшафты и живут разные народы, становится возможным зарождение нового этноса, который будет отличаться от других особым, присущим только ему, стереотипом поведения и специфическим самосознанием.

Таким образом, этногенез — процесс энергетический, связанный с расходом энергии, полученной в момент пассионарного толчка и продолжающийся примерно 1500 лет. При этом этнос проходит ряд стадий в своем развитии. Они связаны с определенными уровнями пассионарного напряжения, что внешне

выражается в специфических для каждой фазы стереотипах поведения.

После пассионарного толчка наступает *фаза подъема*, которая продолжается 200—300 лет. Она связана с экспансией нового этноса, который создают пассионарии, ставящие перед собой задачу создания нового сильного государства и идущие для этого на любые жертвы. Окружающие народы воспринимают новый этнос как общность крайне активных людей, появившуюся как бы вдруг, на месте нескольких незначительных племен, и активно отстаивающих свои интересы, часто за счет соседей.

Затем наступает *акматическая фаза*, в которой пассионарное напряжение достигает высочайшего уровня за счет большого количества пассионариев, которые думают уже не столько об общих целях, сколько о своих личных интересах. Рост индивидуализма в сочетании с избытком пассионарности часто вводит этнос в состояние пассионарного перегрева, когда избыточная энергия, тратившаяся в фазе подъема на бурный рост и экспансию, уходит на внутренние конфликты. Эта фаза, продолжающаяся следующие триста лет, одна из самых тяжелых в жизни этноса — это период гражданских войн и культурных потерь.

В конце концов, большая часть пассионариев истребляет друг друга, что вызывает резкое падение уровня пассионарного напряжения в этносе. Наступает фаза *надлома* — кризисная фаза, продолжающаяся двести лет.

После пережитых потрясений люди хотят не успеха, а покоя. Это говорит, что этнос перешел в следующую фазу — *инерционную*. В ней идет некоторое повышение, а затем плавное снижение уровня пассионарного напряжения. Идет укрепление государственной власти, социальных институтов, интенсивное накопление материальных и духовных ценностей, активное преобразование окружающей среды. В этносе доминирует тип «золотой посредственности» — законопослушного, работоспособного человека. Культура и порядок в это время бывают столь совершенны, что кажутся современникам непреходящими. Но уровень пассионарного напряжения неуклонно снижается, что влечет неизбежный упадок, скрытый в начале за маской процветания, которая сбрасывается после последнего фазового перехода.

Наступает фаза *обскурации* — старости этноса. Это происходит, когда возраст этноса составляет 1100 лет. В это время пассионарное напряжение падает до отрицательных величин. Это делает невозможным любую конструктивную деятельность, этнос существует за счет прежних запасов. В результате общественный организм начинает разлагаться: фактически узаконивается коррупция, рас-

пространяется преступность, армия теряет боеспособность, к власти приходят циничные авантюристы, играющие на настроениях толпы. Численность этноса и его территория значительно сокращаются, он может легко стать добычей более пассионарных соседей.

Фаза обскурации предшествует гибели этнической системы или переходу в состояние гомеостаза, которого может достичь лишь незначительная здоровая часть этноса.

Иногда бывает возможна *фаза регенерации* — временное восстановление этнической системы после обскурации за счет сохранившейся на окраинах ареала обитания этноса пассионарности. Но в любом случае — это короткий всплеск активности накануне завершения процесса этногенеза, которым является *мемориальная фаза*. В этой фазе этническая система уже утратила пассионарность, и лишь отдельные ее члены продолжают сохранять культурную традицию прошлого. Память о героических деяниях предков живет в фольклоре, легендах.

Переход от мемориальной фазы к *законченной* форме этнического гомеостаза имеет очень плавный характер и выглядит как постепенное забвение традиций прошлого. Жизненный цикл повторяется из поколения в поколение, система сохраняет равновесие с ландшафтом, не проявляя каких-либо форм целенаправленной активности. Этнос в это время состоит почти целиком из гармоничных людей — достаточно трудолюбивых, чтобы обеспечить всем себя и свое потомство, но лишенных потребности и способности что-либо менять в жизни.

В таком состоянии этнос может существовать неограниченно долго, если только не станет жертвой агрессии, стихийного бедствия или не будет ассимилирован. В таком состоянии живут аборигены Австралии, народы Крайнего Севера, пигмеи Центральной Африки.

Новый цикл развития может быть вызван лишь очередным пассионарным толчком, при котором возникает новая пассионарная популяция. Но это не реконструирует старый этнос, а создает новый, давая начало очередному витку этногенеза — процессу, благодаря которому Человечество не исчезает с лица Земли.

Пассионарность и культура этноса

Таким образом, этногенез — процесс природный, а культура есть результат органического взаимодействия природной среды, этноса и мутационных космических влияний, вызывающих состояние пассионарности. Энергия пассионарности кристаллизуется в культуре, специфичной у каждого этноса. В ней отражается оригинальный

тип мышления и особый стереотип поведения, свойственный этносу. Но при этом прослеживаются генетические связи с прежними культурами, народы-носители которых стали основой формирования нового этноса.

Существующее разнообразие культур на планете вызвано неравенством энергетических потенциалов этих народов, оно же объясняет и специфику взаимодействия этих культур, которое зависит от частоты колебаний энергетических полей, образующихся вокруг этносов.

Концепция пассионарности позволяет соединить космические, солнечные, геологические и социокультурные процессы, понять возникновение и развитие народов как движение в направлении, обеспечивающем существование и адаптацию к среде обитания с минимальными затратами биогеохимической энергии.

Литература

1. *Белик А.А.* Культурология. Антропологические теории культур. М., 1998.
2. *Гумилев Л.Н.* Конец и вновь начало. М., 1994.
3. *Гуревич П.С.* Культурология. М., 2005.
4. *Дианова В.М.* Культурология: основные концепции. СПб., 2005.
5. *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
6. *Тойнби А.* Постигание истории. М., 1990.
7. *Фрейд З.* Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.
8. *Хейзинга Й.* Человек играющий. М., 1992.
9. *Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993.
10. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991.





Культура как предмет изучения

- 5.1. Понятие «культура»
- 5.2. Основные теории культурогенеза
- 5.3. Культура и цивилизация

Наряду с изучением вопроса становления культурологии как науки систематическое ее изложение предполагает обращение к различным вопросам теории культуры. И это следует начинать с определения основных понятий и категорий культурологии, среди которых главным понятием является понятие «культура», и которое в отечественной и зарубежной научной литературе трактуется неоднозначно. Чтобы разобраться во множестве его смысловых оттенков и определений, а также понять, что же все-таки представляет собой культура, необходимо рассмотреть возможные варианты использования этого понятия в истории.

5.1. Понятие «культура»

Это понятие используется многими науками. Различные стороны культуры являются предметом изучения археологии, этнографии, истории, философии, социологии, искусствоведения и других гуманитарных дисциплин. В каждой из них культура истолковывается по-разному. Поэтому и существует огромное многообразие определений культуры. Более того, существующие определения очень часто противоречат друг другу или не вполне согласуются между собой. Разброс определений понятия «культура» вызван многими причинами, из которых главными являются следующие: (1) специфические интересы каждой конкретной науки; (2) разнообразие мировоззренческих позиций различных ученых и групп исследователей внутри каждой отдельной науки; (3) сложность и многоуровневый характер самого феномена культуры.

Обращение к этимологии термина «культура» позволяет сделать вывод, что это понятие прошло длительный путь исторического развития, на протяжении которого смысл и содержание его существенно менялись. Разумеется, перечислить все значения и интерпре-

тации культуры невозможно, да и не нужно, однако можно классифицировать существующие определения, выделив несколько важнейших групп.

Три подхода
в определении
культуры

В современной отечественной культурологии принято выделять три подхода в определении культуры — антропологический, социологический и философский.

Суть *антропологического* подхода — в признании самоценности культуры каждого народа, которая лежит в основе образа жизни как отдельного человека, так и целых обществ. Это означает, что культура представляет собой способ существования человечества в виде многочисленных локальных культур. Данный подход ставит знак равенства между культурой и историей всего общества.

Социологический подход рассматривает культуру как фактор образования и организации жизни общества. Организующим началом считается система ценностей каждого общества. Культурные ценности создаются самим обществом, но они же затем и определяют развитие этого общества. Над человеком начинает господствовать то, что создано им самим.

Философский подход стремится выявить определенные закономерности в жизни общества, установить причины зарождения и особенности развития культуры. В рамках этого подхода не просто дается описание или перечисление явлений культуры, но идет проникновение в их сущность. Как правило, сущность культуры видят в сознательной человеческой деятельности по преобразованию окружающего мира для удовлетворения потребностей.

Классификация
Крёбера
и Клакхона

Но выделение всего трех подходов к определению культуры не представляется удачным, так как каждый из этих подходов, в свою очередь, дает самые разные варианты определений. Поэтому была разработана более развернутая классификация, в основе которой лежит самый первый анализ определений культуры, проделанный *А. Крёбером* и *К. Клакхоном*. Они разделили все определения культуры на шесть основных типов, причем некоторые из них в свою очередь разделялись на подгруппы¹.

В первую группу они включили *описательные* определения, которые делали упор на перечисление всего того, что охватывает понятие культуры. Родоначальник такого типа определений — Э. Тайлор утверждал, что культура представляет собой совокупность знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества.

¹ Данная классификация дается по книге: *Ионин Л.Г.* Социология культуры. М., 1996.

Вторую группу составили *исторические* определения, акцентирующие процессы социального наследования и традиции. Они подчеркивают, что культура является продуктом истории общества и развивается путем передачи приобретенного опыта от поколения к поколению. Данные определения исходят из представлений о стабильности и неизменности социального опыта, упуская из виду постоянное появление новаций. Примером подобных определений может служить определение, данное лингвистом Э. Сепиром, для которого культура — это социально унаследованный комплекс способов деятельности и убеждений, составляющих ткань нашей жизни.

В третью группу были объединены *нормативные* определения, утверждающие, что содержание культуры составляют нормы и правила, регламентирующие жизнь общества.

В четвертую группу вошли *психологические* определения, делающие упор на связь культуры с психологией поведения людей и видящие в ней социально обусловленные особенности человеческой психики.

Пятую группу составили *структурные* определения культуры, делающие акцент на структурной организации культуры. Таково определение антрополога Р. Линтона: культура — это организованные повторяющиеся реакции членов общества; сочетание наученного поведения и поведенческих результатов, компоненты которых разделяются и передаются по наследству членами данного общества.

В последнюю, шестую группу входят *генетические* определения, рассматривающие культуру с точки зрения ее происхождения. В соответствии с этим определением культура — это продукты человеческой деятельности, мир искусственных вещей и явлений, противостоящий естественному миру природы.

Со времени классификации Крёбера и Клакхона прошло полвека. С тех пор культурология ушла далеко вперед. Но работа, выполненная этими учеными, до сих пор не утратила своего значения. Поэтому современные авторы, классифицирующие определения культуры, как правило, лишь расширяют их список. Учитывая современные исследования, в него можно добавить еще две группы определений.

Социологические
и функциональные
определения
культуры

Можно выделить *социологические* определения культуры, которые понимают ее как фактор организации общественной жизни, как совокупность идей, принципов и социальных институтов, обеспечивающих коллективную деятельность людей. Такой тип определений акцентирует внимание не на итогах культуры, а на *процессе*, в ходе которого человек и общество удовлетворяют свои потребности. Такие определения очень

популярны в нашей стране. Они приводятся в рамках деятельностного подхода. Эти определения можно разделить на две группы, первая из которых делает упор на общественную деятельность людей, а вторая — на развитие и самосовершенствование человека. Примером первого подхода могут служить определения *Э.С. Маркаряна, М.С. Кагана, В.Е. Давидовича, Ю.А. Жданова*, согласно которым культура понимается как система внебиологически выработанных (то есть не передающихся по наследству и не заложенных в генетическом механизме наследственности) средств осуществления человеческой деятельности, благодаря которой происходит функционирование и развитие общественной жизни людей. Это определение фиксирует необходимость воспитания и образования человека, а также его жизнь в обществе, в рамках которого он только и может существовать и удовлетворять свои потребности, как часть общественных потребностей.

Второй подход связан с работами *В.М. Межуева* и *Н.С. Злобина*. Они определяют культуру как исторически активную творческую деятельность человека, развитие самого человека в качестве субъекта деятельности, превращение богатства человеческой истории во внутреннее богатство человека, производство самого человека во всем многообразии и многосторонности его общественных связей.

Выделяют также *функциональные* определения культуры, характеризующие ее через функции, которые она выполняет в обществе, а также рассматривают единство и взаимосвязь этих функций в ней. Например, среди специалистов по межкультурной коммуникации очень популярно короткое, но емкое определение *Э. Холла*: культура — это коммуникация, коммуникация — это культура. Подобные определения есть и у российских культурологов. Среди них следует назвать одного из крупнейших отечественных философов *М.М. Бахтина*, автора диалоговой концепции культуры. Он исходил из основополагающей идеи, что культура никогда не существует сама по себе, а проявляется только во взаимодействии с другими культурами. Любая культура имеет зрителя или исследователя, который не является каким-то абстрактным субъектом, наблюдающим за культурой с позиций бесстрастного автомата, фиксирующего любые ее проявления. Он сам является частью какой-то культуры и, исследуя другую культуру, постоянно соотносит ее язык с символами и смыслами своей культуры. Поэтому даже внутри собственной культуры мы находимся в постоянном диалоге с ней.

Таким образом, во всех рассмотренных определениях есть свое рациональное зерно, каждое из них указывает на какие-то более или менее существенные черты культуры. В то же время можно указать и на недостатки каждого определения, на его принципиаль-

ную неполноту. Как правило, эти определения не являются взаимоисключающими, но простое суммирование их не даст никакого позитивного результата.

Тем не менее, можно выделить ряд важнейших характеристик культуры, с которыми, очевидно, согласились бы все авторы. Без сомнения, *культура* — это сущностная характеристика человека, то, что отличает его от животных, приспособляющихся к окружающей среде, а не целенаправленно меняющих ее, как человек. Не вызывает сомнения также, что в результате этого преобразования образуется искусственный мир, существенной частью которого являются идеи, ценности и символы. Он противостоит миру природы. И, наконец, культура не наследуется биологически, а приобретается только в результате воспитания и образования, проходящего в обществе, среди других людей.

Это самые общие представления о культуре, хотя любое из перечисленных определений может быть использовано исследователями для решения поставленных ими задач при изучении какой-то стороны или сферы культуры.

5.2. Основные теории культурогенеза

Вопрос о происхождении культуры — один из самых дискуссионных в культурологии. Исследователи истории культуры единодушны только в том, что единственным субъектом культуры, создающим для себя особую жизненную среду и формирующимся под ее воздействием, бесспорно, является *человек*. Это значит, что становление мира культуры является результатом длительного процесса взаимодействия биологической и социальной эволюции. Отсюда истоки культуры следует искать там и тогда, где и когда появляется человек, как мыслящее, разумное существо.

С этим утверждением согласны абсолютно все ученые. Но, размышляя о скачке, в ходе которого произошел переход от животного к культурному образу жизни, они выдвигают самые разные гипотезы о его причинах, создавая самые разные версии культурогенеза.

Самые первые попытки ответить на вопрос о причинах возникновения культуры мы находим в древних мифах, а также в религии. С точки зрения *креационистской* концепции, человек был создан Богом (или богами), и все человеческие качества, в том числе и умение создавать культуру, были получены им свыше. Поэтому в мифологии многих народов мы находим часто образ бога-просветителя, обучающего людей речи, различным умениям и навыкам, а также правилам поведения и организации совместной

жизни. Такова была деятельность широко известного из греческой мифологии титана Прометея. Библия же говорит о том, что первые люди были созданы Богом уже взрослыми, владевшими даром речи. Нарушив запрет, вкусив от древа познания добра и зла, они были изгнаны из рая, и должны были начать трудиться, чтобы выжить на земле.

Этой концепции близки *трансцендентальные* теории культурогенеза, созданные рядом религиозных философов. Для них возникновение культуры также предопределено свыше (или извне), так как оно связано не с естественным развитием человека, а с импульсом или замыслом, с которым в человеческое общество привносится идея культуры. Так, об устремленности человека к высшему началу писал крупнейший русский философ *В.С. Соловьев* (1853—1900). Он говорил, что человеку следует жить лишь для идеи высшей правды, для стремления человеческого духа к его родному, вечному началу. Поэтому культура возникает как жажда бессмертного духа, а ее целью становится обожествление человечества через приближение к Христу.

Своеобразным вариантом трансцендентальной теории является *гуманистически-демиургическая* концепция культурогенеза, ярким представителем которой был *Н.А. Бердяев* (1874—1948). Бог — это Творец, создавший мир и человека всего за семь дней. После этого человек, созданный по Его образу и подобию, продолжил дело творения на земле, создавая свой, человеческий мир. Таким образом, создание человеком культуры можно назвать восьмым днем творения.

Выносили источник возникновения культуры вовне и представители *космологических* теорий культурогенеза. К ним относятся большинство сторонников космизма — *В.И. Вернадский, П.А. Флоренский, П. Тейяр де Шарден, Л.Н. Гумилев* и др. Они находили причину развития культуры в действии особых космических сил и факторов, благодаря которым на Земле сложились благоприятные условия для развития человека, для появления его особых качеств, без которых не могла бы возникнуть культура. Мы уже говорили, что автор пассионарной концепции этногенеза *Л.Н. Гумилев* связывал развитие человечества (этносов) и культуры с пассионарными толчками, происходящими под действием особого вида космических излучений. Полученная при этом пассионарная энергия расходуется на зарождение и развитие нового этноса, уникальность которого определяется его культурой, представляющей собой кристаллизованную энергию пассионарности.

Иной подход демонстрируют *натуралистические* концепции происхождения культуры, считающие ее возникновение следствием

саморазвития человеческого рода, естественным результатом его эволюции. При этом обнаруживается сходство культурогенеза с процессами эволюции в животном мире, а истоки культуры находят в жизни высших животных. Подобных взглядов придерживаются многие ученые-естествоиспытатели — Ч. Дарвин, Г. Спенсер. К числу сторонников этой концепции относятся и представители этологических концепций культуры. Так, известный биолог и этиолог, лауреат Нобелевской премии (1973) К. Лоренц (1903—1989) утверждал, что многочисленные ритуалы, а также нормы и правила поведения, регулирующие жизнь человека в обществе, в зародыше содержатся в поведении животных. Ведь природа предусмотрела механизмы, тормозящие проявления инстинктивных форм поведения (прежде всего, агрессии) с помощью специальных механизмов — долгой подготовки к схватке, поз покорности и т.п. Это позволяет говорить о некоторой ритуализации поведения высших животных, и может считаться зародышем культуры.

Своеобразным вариантом этого подхода являются уже рассмотренные нами *игровые* концепции культурогенеза. Среди их сторонников — Й. Хейзинга, считающий, что культура возникла из игры, известной еще животным. Поэтому вначале была игра как специфическая организация, а позже из нее возникли спорт, философия, искусство, религия и другие сферы культуры, бывшие вначале игрой. Ведь игра всегда служила тренировкой разных человеческих качеств и навыков, в ней прорабатывались сценарии будущих действий человека. Состязательность, присущая игре, стимулировала раскрытие способностей человека, что влияло на его место в социальной иерархии.

Другой ракурс проблемы мы видим в *психоаналитической* теории культурогенеза, созданной З. Фрейдом. По его мнению, культура появляется при подавлении первичных влечений и инстинктов (либидо и мортидо) с помощью норм и запретов. Так происходит ограничение агрессивных, разрушительных форм поведения, доставшихся пралюдям от их обезьянних предков. Таким образом, культура возникает как способ обуздания животных инстинктов, толкающих на кровосмешение, насилие и убийство. Сублимация энергии неудовлетворенных влечений рождает все существующие сегодня культурные формы — искусство, религию, философию, науку и т.д., а также все материальные и духовные ценности.

Широко известна *орудийно-трудовая* теория происхождения культуры, изложенная в работе Фридриха Энгельса «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека». В ней утверждается, что мышление, речь, знания — все это появляется в процессе коллективной трудовой деятельности и совершенствования орудий тру-

да. Широко известно знаменитое заявление Энгельса о том, что «труд создал человека». Это связано с тем, что в процессе трудовой деятельности, в связи с необходимостью организовать совместные усилия и согласовать их, возникла потребность в средствах общения. Язык и сознание, развившиеся параллельно, привели к переходу наших обезьяноподобных предков в качественно новое состояние — человека. Таким образом, труд породил культуру.

Затем развитие трудовых навыков, появившееся разделение труда и рост его производительности позволили освободить некоторое время для занятий, не имевших непосредственного отношения к проблеме выживания человека. Появившийся досуг стал расходоваться на удовлетворение других человеческих потребностей, среди которых — потребность в прекрасном. Постепенно выделился целый ряд «творческих» профессий — художников, скульпторов, музыкантов, писателей. С развитием человеческого общества и его культуры таких людей, создателей духовных ценностей, становилось все больше — появились философы, ученые и т.д.

Данную теорию дополняет близкая ей *социальная* концепция культурогенеза. Один из ее авторов Б. Малиновский. Теория подчеркивает не ценность труда самого по себе, а необходимость объединения людей в коллектив в процессе труда для выполнения возникавших перед ними проблем — совместной охоты, обработки земли, строительства жилища и т.п. Таким образом, на первый план выступают социальные отношения, связывающие людей, а также необходимость регулирования этих отношений.

Под иным углом зрения рассматривает социальные отношения и проблему культурогенеза *магическая* теория. Ее сторонниками являются Дж. Фрезер, Л. Леви-Брюль и другие известные ученые и философы. Они считают, что первобытное мышление и поведение, а также социальные отношения были пронизаны магическими представлениями и ритуалами. Они занимали господствующее место из-за неразвитости логического мышления и недостаточности знаний людей о мире, которые возмещались фантазией и воображением. Желая воздействовать на предметы и явления для получения нужного практического результата, первобытные люди создавали заклинания, совершали ряд других символических действий. При этом они не различали реальную действительность и мир магических ритуалов, исходя из принципа единства мира. Поэтому при совершении необходимых действий они были уверены в нужном исходе. Так появляются первичные религиозные представления и переживания, а значит, рождается культура.

Рассмотренные концепции культурогенеза позволяют сделать вывод, что многие из них пересекаются, дополняют друг друга. По-

этому многие философы и культурологи одновременно являются представителями разных концепций. Это говорит как о сложности проблемы происхождения культуры, так и о том, что причины ее возникновения носят комплексный характер.

5.3. Культура и цивилизация

Современный этап развития человечества со всей очевидностью обнаружил тот факт, что для человека нет привилегированного положения на планете, что он должен рационально и взвешено строить свои отношения с природой, соизмеряя собственные желания с ее возможностями. Всю свою многотысячелетнюю историю человечество практически только тем и занималось, что создавало рукотворную природу, утверждая себя в качестве силы, стоящей над природой. Оно достигло того, чего хотело, создав антропогенную среду, не менее значительную, чем природная, обеспечив себе благодаря ей безопасные и удобные условия жизни. Однако рукотворный мир не стал менее враждебен человеку, чем дикая природа. Построенный на потребительских принципах, он привел к возникновению оппозиции «человек — мир», что на практике выразилось в утрате человеком своей экологической ниши в системе природы. С самого начала человеческой истории у человека не было и нет своей биологической ниши, поэтому он вынужден был сам ее создавать и продолжает делать это до сих пор. Возникновение культуры означало противопоставление человека и мира, и в этом противостоянии человек создал свой способ выживания — *цивилизацию*.

В самом общем виде цивилизация представляет собой способ выживания человека в мире при помощи изменения мира. Она берет свое начало с создания орудий труда и охоты, завоевания власти над огнем и приручения животных, ограничения влияния природных инстинктов. Радикальный скачок от животного к человеку изменил принципиально весь мир для человека. Привычные физические предметы и явления в новом качестве обрели совершенно новый смысл и значение. Так, например, огонь как стихийный пожар и огонь, зажженный у входа в пещеру, — совершенно разные сущности, палка, которая валяется на земле, и палка, которой можно выкапывать корни, — также различные сущности. Приспособление к этому миру новых сущностей человек осуществил с помощью цивилизации, т.е. «подогнав», переделав мир под себя. Цивилизация, таким образом, обеспечила человеку физическое выживание в мире.

Понятие «цивилизация» и его значения

Понятие «*цивилизация*», также как и «культура», имеет довольно большое число значений. Общепринятой его трактовки до сих пор нет ни в отечественной, ни в зарубежной литературе. Понятие цивилизации также имеет латинские корни. Древние римляне называли гражданином (*civis*) жителя крепости или полиса, имевшего гражданские (*civilis*) обязанности перед другими людьми и соблюдавшего общепринятые правила поведения, совместной жизни и нормы вежливости. За пределами крепости жили варвары — нецивилизованные, примитивные дикари.

До XVIII в. мы находим данное понятие только как причастие «цивилизованный» или глагол «цивиловать». Само же понятие «цивилизация» появилось, по утверждению французского историка *Люсьена Февра* (1878—1956), лишь в 1766 г. в работах философско-энциклопедистов в рамках созданной ими теории прогресса. Поэтому оно несло в себе отпечаток идей французского Просвещения и понималось как процесс совершенствования общества и государства.

Также в работах французских просветителей цивилизация стала пониматься как идеал прогресса — общество, основанное на идеалах разума и справедливости. А в работах *Вольтера* (1694—1778) цивилизация стала отождествляться с хорошим поведением, хорошими манерами человека — появилось выражение «цивилизованный человек».

Но в рамках французского Просвещения мы встречаем и иное отношение к цивилизации. В работах Ж.-Ж. Руссо мы встречаем критику современной ему цивилизации, которая оценивается как этап упадка и деградации, находим призыв отказаться от цивилизации и вернуться назад, к жизни в единстве с природой.

Схожая позиция у немецких просветителей и философов, которые различают понятия внешней и внутренней культуры. При этом под внутренней (подлинной культурой) они понимают духовные нормы и ценности, на которые ориентируются люди в своей жизни, а к внешней культуре они относят мир материальных предметов и явлений, среди которых живет человек. Этот мир и есть цивилизация.

В конце XVIII в. начинаются тесные контакты европейцев с иными народами, открывшие многообразие нравов и обычаев, отличных от европейских. Обнаружены следы великих цивилизаций древности. С одной стороны, это привело к выводу о существовании множества локальных цивилизаций, а с другой — к мысли о возможной гибели цивилизации как локального исторического образования. Подобный вывод поддерживался и разочарованием в революционных идеалах. Тем не менее, *Франсуа Гизо* (1787—1874) в начале XIX в. попытался снять противоречие между идеей прогресса человеческого рода и многообразием обнаруженных цивилизаций. Он предположил, что, с одной стороны, существуют локальные цивилизации, а с другой — есть

еще и Цивилизация как прогресс человечества в целом. Цивилизация состоит из двух элементов: *социального*, внешнего по отношению к человеку, и внутреннего, *интеллектуального*, определяющего его личную природу. Взаимодействие этих двух начал — социального и интеллектуального — есть основа развития цивилизации.

В XIX в., благодаря работам американского антрополога *Льюиса Моргана* (1818—1881), значение термина «цивилизация» было расширено. Он стал применяться для обозначения одной из стадий исторического развития человечества. Цивилизацией была названа противоположная варварству стадия всемирно-исторического процесса, который представлялся последовательной сменой состояний дикости, варварства и цивилизации. Состояния дикости и варварства предполагали незначительный контроль человека над своим и чужим поведением, низкий уровень развития материального производства. Цивилизация, напротив, означала полный социальный контроль и самоконтроль человека над своей жизнью и поведением, а также достаточно высокий уровень развития производства. Символом этого состояния и стал город, крепость, освободивший человека от власти природы и установивший новый порядок его жизни. Этот шаг был сделан только после появления государства, которое является главным признаком цивилизованности общества.

Современный американский исследователь *С. Хантингтон* определяет цивилизацию как культурную общность высшего ранга. На уровне цивилизаций, по его мнению, выделяются самые широкие культурные единства людей и самые общие социально-культурные различия между ними. Это внеэтническое понятие, так как особенности цивилизаций определяются характером социокультурного устройства общества. Хантингтон выделяет восемь современных цивилизаций — западную, конфуцианскую, японскую, исламскую, индуистскую, православно-славянскую, латиноамериканскую и африканскую. От их взаимодействия, по его мнению, будет зависеть дальнейший ход человеческой истории. На карте мира Хантингтон выделяет «*линии разломов*», которые исторически образовались на границах цивилизаций. Вдоль таких «разломов» между цивилизациями возникают конфликты — борьба за землю и власть, соперничество за влияние в военной и экономической сферах, за контроль над рынками и международными организациями. Особенно чреваты конфликтами отношения западной и незападных цивилизаций, а также исламского мира с другими цивилизациями. Поэтому в обозримом будущем не возникнет единой универсальной цивилизации. Мир будет состоять из непохожих друг на друга цивилизаций, которым придется учиться сосуществовать со своими соседями.

Таким образом, можно выделить несколько значений понятия «цивилизация»:

- (1) стадия всемирно-исторического процесса, наступающая вслед за состояниями дикости и варварства и характеризующаяся достаточно высоким уровнем развития материального производства, высокой степенью контроля и самоконтроля над жизнью человека;
- (2) материальная, утилитарно-технологическая сторона общества, противостоящая культуре как сфере духовных ценностей;
- (3) идеал общественного развития, под которым понимается общество, основанное на принципах разума и справедливости;
- (4) прогресс человечества и общества в целом, формирующий единую мировую цивилизацию;
- (5) синоним культуры определенного народа в конкретный период времени (локальные цивилизации);
- (6) наиболее широкая социокультурная общность, представляющая собой высший уровень культурной идентичности людей;
- (7) период деградации и упадка человеческого общества.

Проблема типологии цивилизаций

Если мы рассматриваем цивилизации как различные типы обществ, неизбежно встает проблема типологии цивилизаций. Здесь наряду с классификацией Хантингтона существуют и другие основания, по которым можно выделять цивилизации — экономический строй общества, организация политической власти, господство определенной религии в общественном сознании, языковая общность, сходство природных условий и т.п.

Так, используя в качестве основания для классификации *экономический строй общества*, цивилизациями будут выступать рассмотренные выше общественно-экономические формации, выделенные *К. Марксом* — рабовладельческая, феодальная, капиталистическая и социалистическая цивилизации.

Можно встретить деление на аграрные и индустриальные цивилизации. В аграрной цивилизации господствует культура патриархального, традиционного типа. Ее характерными чертами являются: близость к природе, консерватизм, прочность традиций и обычаев, большая роль семейных и клановых связей, слабость межкультурных контактов. Разновидности аграрных цивилизаций: земледельческая цивилизация (с оседлым образом жизни) и скотоводческая цивилизация кочевых народов. Индустриальная цивилизация отличается приоритетом городской культуры, ускоренными темпами жизни, большей свободой нравов и выбора жизненных ценностей, быстрым ростом образования, развитыми средствами коммуникации и информации, высокой мобильностью населения.

По характеру политической власти различают деспотические и демократические цивилизации. В первую группу входят цивилизации стран Востока, Древнего мира, во вторую — древнегреческие демократии, Новгородская боярская республика, современные демократические государства.

Можно выделять цивилизации по признаку языковой общности, которая обуславливает близость многих других сторон жизни людей. Так, выделяют испанскую, или португальскую, цивилизацию, которые соответственно включают в себя помимо Испании и Португалии ряд стран Латинской Америки.

Природно-географический фактор также может служить основанием для выделения цивилизаций. Примером служат цивилизации горных народов, жителей Крайнего Севера и т.п.

И, наконец, основа выделения цивилизаций — религиозная принадлежность народов, так как именно религиозная общность скрепляет разные народы лучше всего. Так выделяются буддийская, христианская, исламская цивилизации.

Но какое бы основание деления на цивилизации мы не взяли, различия между ними относятся к самым глубоким различиям между обществами. Взаимопонимание людей, принадлежащих к разным цивилизациям, достигается с большим трудом, контакты легко перерастают в конфликты. Но зато результатом контактов при благоприятном исходе становится множество новаций, придающих динамичность этим цивилизациям.

Соотношение понятий «культура» и «цивилизация».

В научной литературе существует три позиции по этому вопросу: *отождествление, противопоставление и взаимообусловленность.*

Первоначально эти понятия использовались как синонимы, никакого противопоставления не предполагалось. Еще философы Просвещения настаивали на том, что только высокая культура рождает цивилизацию, а цивилизация соответственно является показателем культурной развитости и состоятельности. Тот же подход мы видим в работах А. Гумбольдта и Э. Тайлора, которые пользовались словом «культура» наряду со словом «цивилизация», часто заменяя одно другим. А Фрейд настаивал, что именно культура и цивилизация отличают человека от животных. Такая позиция имеет под собой основания, так как культура и цивилизация схожи между собой по множеству параметров. Так, культура, как и цивилизация, имеют социальную природу, существуют только в результате человеческой деятельности, образуют «вторую природу», искусственную среду обитания человека, противостоящую природному миру.

С конца XVIII в. в Германии возникает традиция противопоставления культуры и цивилизации. Немецкие философы и просве-

тители, среди которых особое место занимает И. Кант, понимали культуру как совокупность духовных ценностей. Цивилизация же становилась синонимом материальной культуры, достаточно высокой ступенью овладения силами природы. Впервые было отмечено, что техника, материальное изобилие сами по себе не означают культурного, духовного развития. Сама по себе техника нейтральна, к ней неприменимы нравственные категории. Все зависит от того, как она используется и в чьих руках находится. Таким образом, культура является внутренним достоянием человека, его духовным развитием, мерой его свободы. Цивилизация же понимается как преобразованный человеком мир внеположных ему вещей, а также степень их доступности в данном обществе для различных социальных групп. Культура ориентирована на формирование совершенной личности, человека-творца. Цивилизация направлена на воспитание идеального законопослушного гражданина, так как она связана со стандартизацией мышления, ориентацией на абсолютную верность общепринятым истинам. Так понятие «цивилизация» становится синонимом урбанизации, скученности, тирании машин, понимается как источник дегуманизации мира.

В этом духе построены знаменитые культурологические теории О. Шпенглера, Н. Бердяева, Г. Маркузе и др. Так, у Шпенглера, как вы помните, культуры сравниваются с живыми организмами. В силу этого в своем развитии они проходят ряд стадий — рождение, расцвет и смерть. Последнюю, заключительную фазу развития культуры — ее упадок и гибель — Шпенглер называет цивилизацией. Поэтому характерными чертами цивилизации для него являются: упадок религиозной веры, вырождение искусства, распространение сухого рационализма и материализма, переход от творчества к бесплодию, бездуховный техницизм.

Бердяев в своих работах также подчеркивает особенные черты в культуре и в цивилизации, хотя он считает, что они развиваются синхронно. По его мнению, в культуре развиваются начала духовности, индивидуальности, аристократизма. Также для культуры характерны качественность, выразительность, эстетичность, стремление к стабильности и консерватизму. Цивилизация же связана с развитием материального, социально-коллективного, демократического начала. В силу этого цивилизация стремится к тиражированию, общедоступности, утилитарности, она ориентирована на прогресс. Поэтому, как отмечает Бердяев, происхождение цивилизации мирское, она родилась в борьбе человека с природой вне храмов и культа. Если культура имеет душу, то цивилизация — лишь методы и орудия.

Еще резче о соотношении культуры и цивилизации выразился философ и социолог *Г. Маркузе* (1898—1979), для которого цивили-

зация — это жестокая, холодная, повседневная реальность, а культура — вечный праздник. Он противопоставлял духовный труд культуры материальному труду цивилизации, как будний день противостоит празднику, царство необходимости — царству свободы, природа — духу.

Но, даже противопоставляя культуру и цивилизацию друг другу, философы и культурологи все же понимали, что они связаны между собой, обуславливают друг друга. Так возникает более трезвый и взвешенный взгляд на данную проблему, сторонники которого не закрывают глаза на разницу культуры и цивилизации, но изучают их как взаимодействующие и взаимопроникающие.

Такое понимание проблемы мы находим у Л. Моргана, который делил человеческую историю на три стадии — дикости, варварства и цивилизации. Эту точку зрения разделяли и основоположники марксизма. При таком подходе понятие «культура» шире понятия «цивилизация», так как культура существует столько же, сколько и само человечество, а цивилизация появляется лишь на определенном этапе развития культуры — вместе с первыми городами-государствами около шести тысяч лет назад.

Существует также точка зрения, сторонники которой различают культуру и цивилизацию не с качественной стороны, а с точки зрения этнологии. В этом случае цивилизация рассматривается как совокупность культур регионального уровня. При этом культуры могут отличаться друг от друга, но принадлежать одному этносу. Таким образом, цивилизация определяется единством носителя культур, которые могут быть различными по времени и даже по содержанию. Данный подход отражает взгляд на цивилизацию как на процесс эволюции культур в направлении к более сложным состояниям.

При этом культура считается своеобразным кодом, механизмом наследственности цивилизации, в котором записаны все главные моменты ее жизни, передающиеся из поколения в поколение. Иными словами, цивилизация представляет собой материальное тело и социальную организацию жизни людей, а культура дает ценностные ориентации для жизни в мире. Кроме того, культура хранит и передает специфическое, своеобразное, присущее определенному обществу. Оно закрепляется в своеобразной системе ценностей, составляющей ядро культуры. Культура обеспечивает устойчивость социального организма, а также адаптацию и динамику цивилизации. Таким образом, культура и цивилизация могут существовать только в единстве.

Тем не менее, понимание того, что важнее — культура или цивилизация — определяет парадигму ценностей общества. Если цивилизация служит культуре и способствует ее дальнейшему разви-

тию, то в обществе наблюдается гармония между материальными и духовными ценностями, что обеспечивает действительный прогресс данного общества. Оно является подлинно гуманистичным, обращено к проблемам человека, решению которых подчинено развитие производства и экономики.

Если культура подчиняется цивилизации и обслуживает ее нужды, то преобладают материальные потребности и ценности, господствуют прагматизм и утилитаризм, можно говорить о духовном оскудении. К сожалению, в последнее время цивилизация с ее прагматизмом нередко обедняет и унифицирует культуру, что приводит ее к кризису, который часто отмечался философами и культурологами XX в.

Итак, между цивилизацией и культурой нет ни абсолютной гармонии, ни полной несовместимости. Реальные связи между ними существуют в *трех* основных формах. Первая из них — генетическая, так как именно культура создает цивилизацию, объективируется в ней. Генетический код культуры воплощается в материальном теле цивилизации. Вторая форма связи — структурно-функциональная, так как культура и цивилизация воплощают в себе разные стороны человеческой деятельности, духовную и материальную, которые немыслимы друг без друга. И, наконец, третья, дисфункциональная связь, когда цивилизация стремится подчинить себе культуру. При этом происходит забвение ценностей культуры и утрачивается ее душа. Это означает, что должны появиться новые ценности, которые лягут в фундамент новой культуры, должна будет появиться новая цивилизация, в которой объективируются эти ценности.

Литература

1. *Гуревич П.С.* Философия культуры. М., 1994.
2. *Ерасов Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность. М., 2002.
3. *История и культурология* / Под ред. Н.В. Шишовой. М., 2004.
4. *Кармин А.С.* Культурология. СПб., 2003.
5. *Кононенко Б.И.* Культура и цивилизация. М., 1997.
6. *Культурология: Теория и история культуры* / Под ред. И.Е. Ширшова. Минск, 2004.
7. *Оганов А.А., Хангельдиева И.Г.* Теория культуры. М., 2001.
8. *Самохвалова А.И.* Культурология. М., 2002.
9. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. М., 2003.





Структура и функции культуры

- 6.1. Артефакт, культурная форма и культурная система
- 6.2. Материальная и духовная формы культуры
- 6.3. Мировая культура и национальная (этническая) культура
- 6.4. Массовая культура и элитарная культура
- 6.5. Контркультура и субкультуры
- 6.6. Функции культуры

Как уже было отмечено ранее, культура возникла для того, чтобы помочь человеку выжить в окружающем мире. С помощью культуры человек делает свою жизнь все более удобной и безопасной. Приспосабливаясь к среде своего существования с помощью культуры, он утверждает себя в мире, в природе, в обществе.

Из первого культурного поступка через жизнедеятельность более чем тысячи двухсот поколений человеческого рода формировалось современное человеческое общество, состоящее сегодня из взаимосвязанных, но одновременно и самостоятельных сфер — экономической, политической, духовной. Каждая из них, равно как и общество в целом, имеет свои особенности, структуру, функции, институты. В этой сложной и многоуровневой системе функционируют культура и ее продукты, которые также связаны и структурированы между собой.

6.1. Артефакт, культурная форма и культурная система

Практическим выражением культуры являются различного рода предметы, действия и события, которые принято называть *артефактами*. Ими могут быть конкретный материальный продукт, поведенческий акт, социальная структура, информационное сообщение или оценочное суждение. Это своего рода мельчайшая и неделимая единица культуры. Даже сам человек является артефактом, ведь он является существом не только биологическим, но и культурным существом.

Любой артефакт может быть охарактеризован с точки зрения материальной формы и духовного содержания. Материальная форма (материал) артефакта определяется его утилитарными (практически полезными) качествами, возможностями человека и общества. Духовное содержание (значение, смысл) обуславливается потребностями выражения различных идей, эстетических вкусов, обозначением социального статуса и т.п.

Артефакты образуют определенную целостность, систему, в которой они соотносятся иерархическим образом соответственно своей значимости: одни из них занимают центральное и фундаментальное место в той или иной культуре, другие — второстепенное и производное, какие-то из них имеют глобальное значение, а какие-то локальное. Значимость артефактов — величина не постоянная, их оценки могут со временем меняться, поскольку в культуре постоянно идут процессы отмирания одних и появления других элементов. Какие-то культурные достижения теряют свое значение, сокращается их употребление, а интерес к другим повышается и возрастает.

Артефакты являются воплощением какой-либо *культурной формы* — образца решения задачи по удовлетворению какой-то групповой или индивидуальной потребности (интереса) людей. Культурная форма представляет собой комплекс отличительных признаков объекта, в которых воплощаются его утилитарные и символические функции, на основании которых проводится его идентификация (опознание). Таким образом, одну и ту же культурную форму могут воспроизводить множество артефактов. Так, культурная форма человеческого жилища может воплощаться в самых разных артефактах — избе русского крестьянина, юрте скотовода-кочевника, плавучем жилище некоторых африканских и азиатских народов и т.д. А культурная форма свадебного обряда будет реализовываться в свадьбах разных народов, проходящих по разным правилам.

Необходимо отметить, что каждая культурная форма включает в себя не только описание культурного продукта, но и технологию его получения. Возникнув для удовлетворения какой-то человеческой потребности, культурные формы начинают воспроизводиться в многочисленных артефактах, постепенно изменяясь с течением времени. Отдельные культурные формы становятся частью исторической традиции данного общества, другие — эксплуатируются сравнительно недолго и быстро выходят из употребления. Можно сказать, что жизнь всякой культурной формы продолжается до тех пор, пока воспроизводятся, описываются, оцениваются и интерпретируются ее артефакты.

Если считать культурную форму отдельной фразой, законченной мыслью, то культурная система будет целостным текстом. *Культурная система* — это совокупность культурных форм, исторически сложившихся в практике и сознании определенной человеческой общности. По сути дела, культурная система представляет собой конкретно-историческую культуру какого-либо народа, сословия, конфессии и т.п. Культурные системы являются не просто суммой случайных культурных форм, они высоко упорядочены, организационно и информационно взаимосвязаны между собой.

6.2. Материальная и духовная формы культуры

Любая культура многогранна и многолика, ее содержание облечено в разные формы. Чаще всего в социально-гуманитарных науках это многообразие структурируется на основе главных видов человеческой деятельности, которые иногда еще называются сферами культурного творчества. Дело в том, что жизнедеятельность человека выходит далеко за границы его биологического вида, она существует в бесконечно многообразных формах, поскольку основана на идеальном, мысленном творческом целеполагании. В отличие от животных человек может ставить себе цели, не обусловленные существующей на данный момент обстановкой и предпринимать усилия, чтобы достичь их в отдаленном будущем. Человек постоянно создает для себя все новые и новые цели деятельности, выходя при этом далеко за пределы своих биологических потребностей, но оставаясь при этом биологическим существом. Таким образом, цели его жизнедеятельности носят как биологический, так и внебиологический характер. В науке данные два вида целей принято разделять на материальные и духовные. Соответственно этим целям человек создает также материальные и духовные виды культурных ценностей, образующих в итоге материальную и духовную сферу культуры.

Обычно к материальной культуре относят всю область материально-производственной деятельности человека и ее результаты — орудия труда, жилища, предметы повседневного обихода, одежду, транспортные средства, способы практической деятельности по созданию средств производства и потребления и т.п. Духовная культура включает сферу духовного производства (производство идей, знаний, духовных ценностей) и его результаты, воплощенные в науке, философии, искусстве религии, морали и т.д.

Основой существования материальной культуры являются *вещи* — результат материально-созидательной деятельности человека. Любая вещь имеет двойственный характер, поскольку одновременно принадлежит двум мирам — природному и культурному. Как правило, вещи про-

изводятся из природных материалов, а частью культуры становятся после их обработки человеком. Именно так когда-то действовали наши далекие предки, превращая камень в рубило, палку — в копье, шкуру убитого зверя — в одежду. При этом вещь приобретает очень важное качество — способность удовлетворять определенные человеческие потребности, быть полезной человеку.

Можно сказать, что *полезная вещь* — начальная форма бытия вещи в культуре. Но нельзя забывать, что помимо утилитарной полезности вещи с самого начала были еще и носителями социально значимой информации, знаками и символами, которые связывали человеческий мир с миром духов. Вещи были текстами, хранящими информацию, необходимую для выживания коллектива. Особенно это было характерно для первобытной культуры с ее синкретизмом — целостностью, нерасчлененностью всех элементов. Поэтому наряду с практической полезностью существовала еще и символическая полезность, позволявшая использовать вещи в магических обрядах и ритуалах, а также придавать им дополнительные эстетические свойства. Тогда же, в древности, появляется еще одна форма вещи — игрушка, которая предназначена для детей, чтобы те овладевали необходимым опытом культуры, готовились к будущей взрослой жизни. Чаще всего они были миниатюрными моделями реальных вещей, иногда имея дополнительную эстетическую ценность.

Постепенно, в течение тысячелетий разнообразные ценностные свойства вещей стали обособляться, что привело к образованию двух классов вещей — утилитарных, чисто материальных, и вещей-знаков, используемых в ритуальных целях. Среди них флаги, гербы государств, ордена и т.д. Тем не менее, непреодолимой преграды между данными классами не было никогда, вещи можно было использовать не только по их прямому назначению. Так, в церкви для обряда крещения используют специальные купели, но в случае необходимости ее можно заменить любым подходящим по размеру сосудом. Таким образом, любая вещь сохраняет свою знаковую функцию, будучи культурным текстом.

С течением времени все большее значение стала приобретать *эстетическая* ценность вещей, поэтому красота долго считалась одной из важнейших их характеристик. Но в индустриальном обществе красота и польза стали отделяться друг от друга. Поэтому появляется множество полезных, но некрасивых вещей¹, с одной

¹ Для выхода из данной ситуации в начале XX в. появился *дизайн*, художественное проектирование, призванное органично связать технологические, экономические, эргономические и эстетические качества вещей — продуктов современного производства.

стороны, и красивые дорогие безделушки, подчеркивающие богатство их владельца, с другой. Таким образом, материальная вещь становится носителем духовного смысла, так как в ней закрепляется образ человека определенной эпохи, культуры, социального положения и т.п.

Вещи в своей совокупности создают сложную и разветвленную структуру материальной культуры. В ней можно выделить несколько важнейших областей. Первая — это сельское хозяйство, включающее в себя выведенные в результате селекции сорта растений и породы животных, а также культивированные почвы. С этими областями материальной культуры напрямую связано выживание человека, так как они дают продукты питания, а также сырье для промышленного производства. Поэтому человек постоянно заботится о выведении и сохранении новых, более продуктивных видов растений и животных. Но особенно важна правильная обработка почвы, поддерживающая ее плодородие на высоком уровне — механическая обработка, удобрение органическими и химическими удобрениями, мелиорация, и конечно, севооборот (последовательность культивирования разных растений на одном участке земли).

Следующей областью материальной культуры являются здания — места обитания людей со всем разнообразием их занятий и форм бытия, а также сооружения — результаты строительства, меняющие условия хозяйства и быта. К зданиям относятся жилье, помещения для управленческой деятельности, развлечений, учебной деятельности. Сооружения — это помещения для производства, мосты, плотины и т.п. Как здания, так и сооружения являются результатами строительства. Человек должен постоянно заботиться о поддержании их в порядке, чтобы они могли успешно выполнять свои функции.

Еще одна область материальной культуры — инструменты, приспособления и оборудование, предназначенные для обеспечения всех видов физического и умственного труда человека. Инструменты прямо воздействуют на обрабатываемый материал, приспособления служат добавлением к инструментам, оборудование представляет собой комплекс инструментов и приспособлений, расположенных в одном месте и служащих для одной цели. Они различаются в зависимости от того, какой род деятельности они обслуживают — сельское хозяйство, промышленность, связь, транспорт и т.д. В истории человечества легко прослеживается постоянное совершенствование этой области материальной культуры от простейшего рубила и палки-копалки до современных сложнейших машин и механизмов, обеспечивающих производство всех предметов, необходимых для жизни человека.

Транспорт и пути сообщения также являются частью материальной культуры. Это специально оборудованные пути сообщения —

дороги, мосты, насыпи, взлетные полосы аэропортов; здания и сооружения, необходимые для нормальной работы транспорта — железнодорожные станции, аэропорты, порты, гавани, бензоколонки и т.п.; все виды транспорта — гужевого, автомобильного, железнодорожного, воздушного, водного, трубопроводного.

Эта область материальной культуры обеспечивает обмен людьми и грузами между разными областями и населенными пунктами, способствуя их развитию.

С транспортом тесно связана следующая область материальной культуры — связь, включающая почту, телеграф, телефон, радио, а также компьютерные сети. Она, как и транспорт, связывает людей, позволяя им обмениваться информацией между собой.

И, наконец, обязательным элементом материальной культуры являются технологии — знания и навыки во всех перечисленных областях деятельности. Важнейшей задачей является не только дальнейшее совершенствование технологий, но и их сохранение и передача следующим поколениям, что возможно только через развитую систему образования. А это опять свидетельствует о тесной связи материальной и духовной культуры.

Духовная культура и знания Знания представляют собой продукты познавательной деятельности человека, фиксирующие полученную человеком информацию об окружающем мире и самом человеке, его взгляды на жизнь и поведение. Можно сказать, что уровень культуры как отдельного человека, так и общества в целом определяется объемом и глубиной знаний. Сегодня знания приобретаются человеком во всех сферах культуры, но своими истоками они уходят в три вида познавательной деятельности, присущие еще первобытному человеку — практическое, мифологическое и игровое познание.

Практическое знание всегда имело и имеет конкретный характер, связанный с непосредственной жизнью человека в природе и в обществе, органично вплетенный в его трудовую деятельность и повседневную жизнь. Это знание добывается каждым человеком самостоятельно. Для него характерны такие черты, как непосредственность, интуитивность, зависимость от опыта, неформализованный характер. Человек, в полной мере овладевший практическими знаниями, становится мудрецом, способным понять и сопереживать другому человеку, а главное — знающим самого себя. Как правило, мудрость приобретается с возрастом и жизненным опытом.

Мифологическое знание, хотя и выросло из практического, рано отделилось от него. В нем воплощаются обобщенные представления человека о мире, выраженные в фантастической форме мифа. Таким образом, в нем преодолевались раздробленность, фрагментар-

ность и случайность практического знания, достигалась высокая степень обобщения. Поэтому в мифе мир был представлен как упорядоченное целое — космос, единый с человеком — микрокосмосом. При этом сам миф являлся синкретическим образованием, в котором понятийное и художественно-образное мышление сосуществовали одновременно. Это стало причиной того, что в мифе в зародыше содержались все позднее выделившиеся сферы культуры со своими специфическими способами познания и его результатами — знаниями. Среди них — рационально ориентированное научное познание и иррациональные формы знания — религия и искусство.

Игровое знание также появилось на самых ранних этапах человеческой истории. В игре ребенок получал необходимые знания о «взрослой» жизни — как о способах деятельности, так и о человеческих взаимоотношениях.

Практическое и игровое знание и сегодня продолжают оставаться тем, чем они были тысячи лет назад. Но потребность в обобщенных знаниях об окружающем мире стала возрастать на более поздних этапах развития человечества, с появлением цивилизации. В результате, в античности возникла *наука* — специальная сфера духовного производства, полностью ориентированная на получение объективных знаний об окружающем мире. Другие сферы культуры, также выделившиеся из мифа — искусство, религия, — создают и свои собственные знания о мире.

Знания составляют основу духовной культуры, которая включает в себя помимо названных результатов духовной деятельности и саму духовную деятельность по производству духовных продуктов. Они, так же как и продукты материальной культуры, удовлетворяют определенные человеческие потребности. Прежде всего, они связаны с необходимостью обеспечения жизни людей в обществе. Для этого человек приобретает необходимые знания о мире, обществе и себе самом, для этого же создаются разные системы ценностей, позволяющие человеку осознать, выбрать или создать одобряемые обществом формы поведения. Именно так формируются существующие сегодня разновидности духовной культуры — нравственность, политика, право, искусство, религия, наука, философия. Тем самым духовная культура представляет собой многослойное образование.

Взаимосвязь материальной и духовной сфер культуры
В условиях современного процесса разделения труда и развития узкой специализации происходит обособление материальной и духовной сфер культуры, отделение одной от другой, противопоставления их друг другу. При этом духовная культура всегда остается неразрывно связанной с материальной, они всегда взаимосвязанны, поскольку не могут существовать в

полном отрыве одна от другой. Дело в том, что материальная культура всегда является воплощением определенной части духовной культуры. Но и духовная культура может существовать, только будучи овеществленной, опредмеченной, получившей то или иное материальное воплощение. Особенно хорошо это видно на примере произведений искусства, которые являются частью духовной культуры. Ведь любая книга, картина, музыкальная композиция, как и прочие произведения искусства, нуждаются в материальном носителе — бумаге, холсте, красках, музыкальных инструментах и т.д.

Более того, часто бывает очень сложно понять, к какому виду культуры — материальной или духовной — относится тот или иной предмет или явление. Так, любой предмет мебели мы, скорее всего, отнесем к материальной культуре. Но если речь пойдет о комодe трехсотлетней давности, выставленном в музее, можно будет говорить о нем как о предмете духовной культуры. А книга, бесспорный предмет духовной культуры, может быть использована для растопки печи вместо дров. Таким образом, предметы культуры могут менять свое назначение. Следовательно, должны быть введены какие-то критерии для различения предметов материальной и духовной культуры. В этом качестве можно использовать оценку смысла и назначения предмета — если предмет или явление удовлетворяет первичные (биологические) потребности человека, его относят к материальной культуре, если же он удовлетворяет вторичные потребности, связанные с развитием человеческих способностей, он относится к духовной культуре.

Кроме того, между материальной и духовной культурой существуют переходные формы. Речь идет о *знаках*, представляющих нечто отличное от того, чем они сами являются, хотя это содержание не относится к духовной культуре. Самой известной формой знака являются деньги, а также разнообразные талоны, жетоны, квитанции и пр., применяемые людьми для обозначения всевозможных услуг. Так, деньги — всеобщий рыночный эквивалент — мы можем потратить на покупку продуктов питания или одежду (материальная культура), а можем на них купить билет в театр или музей (духовная культура). Иными словами, деньги являются универсальным посредником между предметами материальной и духовной культуры в современном обществе. Но в этом таится серьезная опасность, так как они уравнивают между собой эти предметы, обезличивая при этом предметы духовной культуры.

6.3. Мировая культура и национальная (этническая) культура

Мировая культура В основе данного подхода к рассмотрению вопроса о структуре культуры лежит ее деление по признаку носителя культуры, в соответствии с которым культура подразделяется на мировую и национальную (этническую). *Мировая культура* представляет собой совокупность лучших достижений национальных культур всех народов, созданных на протяжении всей человеческой истории и получивших распространение во всех регионах нашей планеты (после признания западным миром — Европой и США). Основой современной мировой культуры является европейская культура городского типа, достижения других народов входят в нее как отдельные составные части. Исходя из этого, к мировой культуре относят художественную культуру различных регионов, продукцию массовой культуры, формы бытовой культуры (пища, одежда, утварь, жилища), формы досуга (туризм, спорт, развлечения), типы социального поведения.

Важным компонентом мировой культуры является *наука* как система знаний о мире и как мировоззрение. Она провозглашается сегодня всеобщим достижением, основой для коммуникации, взаимного обогащения и взаимодействия. Модернизация производства сегодня невозможна без обращения к современным наукоемким технологиям. Но поскольку наука является типично западным культурным феноменом, развивающиеся страны, не имеющие собственных традиций развития науки, подпадают в зависимость от Запада.

Национальная (этническая) культура *Национальная (этническая) культура*, в свою очередь, является совокупностью продуктов культурной деятельности различных социальных групп и слоев соответствующего общества. Обязательными признаками любой этнической культуры, составляющими ее своеобразие, являются неповторимость и оригинальность. Это своеобразие (менталитет) этнической культуры проявляется в языке, религии, искусстве, ведении хозяйства, традициях и обычаях. Однако главным фактором этнической культуры является чувство *этнической идентичности*, общей истории и культуры какого-либо народа или этнической группы. Этнической является культура, носители которой прежде всего связаны единством происхождения, четко осознают свою принадлежность к родной культуре, имеют самоназвание, обладают особым психическим складом и групповым менталитетом.

Исходной точкой и основным признаком формирования этнической культуры является возникновение у группы людей общих интересов, которые осознаются ими как потребности, принуждающие их жить и действовать коллективно. В то же время эта группа людей живет в конкретном природно-историческом окружении, обстоятельствах места и времени, адаптация к которым обязательное условие ее выживания. Этот процесс непрерывной адаптации и работы по удовлетворению коллективных потребностей позволяет членам данного сообщества накопить специфический культурный опыт. Он выражается в особых формах деятельности и взаимодействия, которые отличаются от такого же рода опыта других сообществ. Ведь потребности у всех людей сравнительно единообразны, но условия и способы их удовлетворения всегда более или менее различаются. В итоге это ведет к формированию уникальных культурных комплексов, специфичность которых не просто сохраняется во времени, но и повышается от поколения к поколению за счет накопления культурных различий. Так формируется специфический для каждого народа (этноса) искусственный мир культурных предметов и явлений.

Основой уникальности этнических культур является характерная для каждой культуры *система ценностей* — *идеалов*, к достижению которых стремятся представители данной культуры. Они закрепляются в системе норм и правил поведения, позволяющих воплотить ценности культуры в жизнь. Особенно важны *стереотипы* — наиболее типичные, устойчивые, стандартные формы поведения и восприятия окружающего мира и других людей. Как правило, мы не отдаем отчета в существовании стереотипов, но реальное поведение любого человека всегда основывается на них. Так, вряд ли кто из людей задумывается над тем, как он поздоровается со своими друзьями при встрече. Но в Европе при этом пожмут руку, а в Японии поклонятся друг другу, плотно прижав руки к бокам. Именно в устойчивых поведенческих установках проявляется специфика этнических культур. Стереотипы восприятия формируют не менее устойчивую культурную картину мира, через которую мы воспринимаем окружающий мир.

Таким образом, любую этническую культуру можно представить в виде «культурного айсберга», в основании которого лежат ценности, в середине — нормы и правила поведения, а вершиной айсберга является реальное поведение людей. И, как в любом айсберге, вершина составляет не более десятой части всего айсберга, а основная масса скрыта водой.

На формирование этнической культуры оказывают влияние природные условия, язык, религия, а также психический склад эт-

носа. Признаком сформировавшейся этнической культуры является появление *этнонима* — самоназвания этноса.

Непременным условием формирования этнической культуры является *природная (географическая)* среда. Так, климат во многом определяет особенности одежда и жилища, виды возделываемых сельскохозяйственных культур, средства транспорта. Так, не случайно индейские цивилизации Мезоамерики развивались менее динамично, чем европейская цивилизация. Одной из причин этого было отсутствие в Америке животных, которые могли бы после одомашнивания стать рабочим скотом.

Характерные особенности географической среды оказывают также определенное влияние на формирование духовной культуры этноса и его психический склад, что выражается в формирующихся стереотипах поведения, привычках, обычаях и обрядах. Так, народам тропического пояса, например, незнакомы многие обряды, характерные для жителей умеренного пояса и связанные с сезонными циклами земледельческих работ.

Важнейшим фактором формирования этнической культуры является *язык*, способствующий формированию чувства групповой идентичности — осознания принадлежности к определенной группе и чувств, связанных с этим. В языке находят отражение общие знания людей о традициях, сложившихся в данной культуре, в нем опосредованно материализуется историческая память. Каждый народ создает свою картину мира на основе своего языка.

Очень важна в формировании этнической культуры роль *религии*. Так, сербы и хорваты, говорящие на одном языке и представляющие один антропологический тип, тем не менее, являются разными народами. Причина в том, что хорваты — католики, а сербы — православные. Отсюда разные культуры, отсюда ориентация хорватов на Западную Европу, а сербов — на Россию, отсюда давняя вражда между сербами и хорватами.

Как мы отметили выше, свое завершение процесс формирования этнической культуры находит в появлении самоназвания — этнонима. Ведь имя становится нужным этносу, когда он уже прошел определенный путь, а члены его осознали свое единство, почувствовали свое отличие от других народов.

Сегодня в мире почти не осталось чистых этнических культур, поэтому любая культура складывается из этнически нейтральных (общемировых) и этнически окрашенных черт культуры, так как народы не могут обходиться только этнически специфическими способами жизнедеятельности, сложившимися в условиях натурального жизнеобеспечения. Поэтому наряду с понятием «этническая культура», обозначающим этноспецифические элементы культуры этно-

са, используют понятие «культура этноса» для обозначения всех элементов культуры данного этноса, как этноспецифических, так и этнически нейтральных.

Сочетание этнических и общемировых черт культуры неодинаково не только у разных народов, но и внутри культуры одного этноса, так как его различные социальные группы и слои ориентированы на собственную иерархию культурных ценностей. Сочетание общемировых и этноспецифических черт различается также в зависимости от сферы культуры. Так, этническая специфика хорошо заметна в сельском хозяйстве и ремесленном производстве, но падает до минимума на современных промышленных предприятиях, где может проявиться лишь в организации его бытовых сторон. Намного больше этнических элементов в художественной культуре, религии, морали, меньше — в науке, праве, экономике. Часто наблюдается преобладание общемировых элементов на работе, в деловой жизни, а этнических — дома, на отдыхе. При этом этнические элементы могут выражаться даже не характером своих основных элементов (покрой одежды, планировка квартир, мебелировка — в них все больше проявляются элементы мировой культуры), а избирательным подходом к ним. Это проявляется в выборе излюбленных цветов, материалов, комбинации одежды, организации жилого пространства.

Разница в сочетании этнических и общемировых элементов культуры заметна в деревне и в городе, на разных континентах, в разных странах. Например, в Латинской Америке этническая культура в основном сохраняется средним классом и в деревне, Африка вообще слабо затронута общемировой культурой, в Азии (кроме Японии, где наблюдается явление бикультурализма) носителями мировой культуры являются городское население и верхушка общества.

6.4. Массовая культура и элитарная культура

В культурологии принято считать, что одним из главных признаков современной культуры является ее неоднородность и богатство проявлений, основанных на этнической дифференциации. Однако в условиях процесса глобализации в последние несколько десятилетий интенсивно развивается тенденция унификации и однообразия этнических культур, которая свое практическое выражение получила в форме массовой культуры.

Массовая культура *Массовой культурой* называют совокупность общемировых потребительских элементов культуры, производимых в больших объемах промышленным способом. Это культура повседневной жизни, предоставленная большей части общества по самым разным каналам, включая средства

массовой информации и коммуникации, с которыми она тесно связана. Поэтому содержание массовой культуры составляет продукция современного промышленного производства, кино, телевидение, книги, газеты и журналы, спорт, туризм и т.д. Потребление этой продукции — это массовое потребление, ибо аудитория, которая воспринимает данную культуру, это массовая аудитория больших залов, стадионов, миллионов зрителей теле- и киноэкранов.

Становление массовой культуры связано с формированием индустриального общества. Научно-технический прогресс способствовал высвобождению большого количества времени у значительной части населения западного мира и возникновению потребности в досуге у самых широких слоев общества. Заполнение этого досуга стало прерогативой массовой культуры, которая поставила практику развлечений на самую широкую ногу. Соединение культуры с развлечением определило главные особенности предметов массовой культуры. Они должны быть занимательными по содержанию и эффективными по форме, иметь всегда четкий сюжет с интригой и принадлежать конкретному жанру. Исходя из этого, основными признаками массовой культуры являются:

- серийный характер предметов ее потребления;
- примитивные стандарты жизни и отношений между людьми;
- развлекательность, забавность, сентиментальность;
- натуралистическое изображение определенных сцен в произведениях художественной культуры;
- культ сильной личности, культ жизненного успеха.

В произведении массовой культуры потребителя волнует прежде всего сюжет, рассказ, в котором он ищет иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. Такой сюжет позволяет радоваться вместе с героями, сострадать их жизненными невзгодам. Жажда сопереживания настолько велика, что зритель или читатель идентифицирует себя с героями художественного произведения. В основе подобной идентификации лежит стремление к идеалу, который воплощает в себе несбывшиеся мечты. Массовая культура выступает в качестве иллюзорной компенсации за несправедливость жизни — отсутствие денег, успеха, признания и т.д. Ее потребитель получает возможность на время отвлечься от своих проблем, отождествить себя с благополучным героем, разнообразить свое эмоционально бедное существование.

Утверждение массовой культуры произошло в середине XX в., когда средства массовой информации проникли в большинство стран мира и стали доступны представителям всех социальных слоев. Средства массовой информации не только сделали доступной любую информацию достоянием всех людей, но они одновременно

формировали общие стандарты потребления, объединяли людей, стирали различия между ними.

В силу этого массовая культура неразрывно связана со средствами массовой коммуникации. Вначале она использовала технические возможности полиграфической промышленности — дешевые популярные газеты и журналы, а также дешевые книжки — беллетристику (любовные и детективные романы) и комиксы. В конце XIX в. был изобретен кинематограф, до сих пор остающийся важнейшим средством массового искусства. Он доступен всем, без различия пола, возраста, не требует даже элементарной грамотности для своего восприятия. Тогда же появился граммофон, породивший легкую музыку — еще один раздел массовой культуры. К 1960-м годам технические возможности массовой культуры многократно возросли — началось массовое использование телевидения, спутниковой связи, появились десятки миллионов пластинок, кассет, компакт-дисков. В последнее время к этому добавились возможности персональных компьютеров, сети Интернет.

Появление массовой культуры означало не просто появление еще одного типа культуры, наряду с уже сложившимися, это было изменение способа функционирования всей культуры. Постепенно уходили старые формы социальности, патриархальные связи между людьми, жившими в маленьких мирках (небольших поселках и деревнях) с привычными ориентациями и традиционными ценностями. Началась активная миграция из деревни в город, из Старого Света в Новый Свет. Стали появляться крупные города, жизнь которых сильно отличалась от привычной, порождая большую психическую и интеллектуальную нагрузку. Это происходило параллельно с увеличением времени для отдыха — как за счет сокращения рабочего времени, так и за счет развития техники, освобождавшей человека от многих необходимых ранее трудовых операций, особенно в домашнем хозяйстве. Результатом стало появление новых способов отдыха и психической разрядки. При этом возможности массовой культуры оказались незаменимыми.

Сегодня большинство людей, особенно молодежь, получают от массовой культуры представления о необходимом стиле поведения, образе жизни, карьере, отношениях между людьми. Пища, одежда, жилище, бытовая техника, предметы обихода, образование — все это также поступает к человеку через механизмы массовой культуры. Сегодня какой-либо продукт становится престижным и ценным тогда, когда он становится предметом массового спроса. Таким образом, массовая культура становится средством стимуляции потребления, для чего активно используется реклама, на которую сегодня тратятся огромные средства. При этом стираются и

устраняются национальные границы, массовая культура становится фундаментом мировой культуры.

Произведения массовой культуры базируются на универсальных психологических (психофизиологических) характеристиках и механизмах восприятия, которые работают независимо от уровня образования и степени подготовленности аудитории. Более того, излишнее образование для нее даже вредно, поскольку мешает непосредственному эмоциональному восприятию, на которое нацелена массовая культура.

Негативные стороны массовой культуры привели к тому, что долгое время, оценивая массовую культуру, критики говорили лишь об отрицательных ее сторонах, подчеркивали низкопробность, пошлость ее продукции, создаваемой на потребу невзыскательной и неразвитой публике. Подчеркивается также ориентация массовой культуры на формирование духовного стандарта, «оболванивание» человека, воспитание у него невысоких потребностей в сфере искусства, ориентация его на потребление, а не на творчество. К числу основных отрицательных качеств массовой культуры исследователи относят следующие признаки:

- она носит преимущественно развлекательный характер;
- небольшое количество ее произведений затрагивает вопрос о цели и смысле жизни, ее ценностях;
- многие произведения массовой культуры выполнены на низком профессиональном уровне и не обладают эстетической ценностью;
- она формирует массовое мировоззрение с некритическими убеждениями и взглядами.

Определенная доля истины в этих утверждениях есть. Но нельзя забывать и о том положительном, что несет с собой массовая культура. Ее главным достижением является распространение всеобщей грамотности населения, доступность культурных ценностей большому числу людей. Конечно, при этом создается довольно много низкопробной продукции, но тиражируются и бесспорные шедевры, которые от этого хуже не становятся, но могут подтолкнуть человека к более глубокому изучению этих и других произведений. Нельзя забывать и о роли массовой культуры в современном рекреационном механизме снятия стрессов и напряжений. Не следует также противопоставлять массовую культуру высокой культуре прошлых эпох. Ведь там были и средняя, и низовая культуры, которые до нас практически не дошли. Кроме того, в последнее время массовая культура стала все больше ориентироваться на так называемый «мидкульт» — культуру среднего уровня, в рамках которой экранизируются многие классические литератур-

ные произведения, вводится мода на образцы подлинно художественного творчества, популярную науку, классическую музыку. Поэтому общий уровень современной массовой культуры все время возрастает. Это хорошо заметно, если сравнить те произведения, которые были созданы в начале XX в. и в его конце. Можно заметить и тенденцию к *этизации* массовой культуры, что ведет к некоторому подъему ее морального уровня.

Среди основных проявлений и направлений массовой культуры нашего времени можно выделить следующие:

- индустрия детства — производство товаров и игрушек для детей, детские клубы и лагеря, коллективное воспитание детей;
- массовая общеобразовательная школа — приобщает детей к основам научных знаний, формирует картину мира, основанную на ценностных ориентациях данного общества, воспитывая у всех детей одни и те же стереотипы поведения;
- средства массовой информации — сообщают широким слоям населения текущую информацию, дают ее оценку, формируя общественное мнение и манипулируя сознанием людей;
- система национальной (государственной) идеологии и пропаганды — формирует политическую благонадежность основной массы населения;
- массовые политические движения и партии — используются представителями политической и государственной элиты для достижения их целей за счет нагнетания политического, националистического или религиозного психоза;
- мировая социальная мифология — квазирелигиозные течения и секты, лженаучные учения, сотворение кумиров, формирование сплетен и слухов, что дает простые объяснения всем современным проблемам. Именно так появились мифы о мировом заговоре тайной организации, инопланетянах и пр.;
- индустрия развлекательного досуга — массовая художественная культура (все виды литературы и искусства), развлекательные представления, профессиональный спорт как зрелище, клубы, дискотеки и т.д., что способствует психической разрядке;
- индустрия оздоровительного досуга — курорты, спортивный туризм, массовая физкультура, косметические фирмы и услуги;
- индустрия интеллектуального и эстетического досуга — культурный туризм, художественная самодеятельность, коллекционирование, кружки и общества по интересам, научно-просветительские учреждения, что продолжает сохранившуюся с XVIII в. просветительскую тенденцию;

- система рекламы, моды — формирует в общественном сознании стандарты престижного образа жизни, стимулирует и управляет потребительским спросом на вещи, услуги, идеи;
- различные игровые комплексы — развивают быстроту реакции, приучая человека к современному темпу и ритму жизни;
- словари, справочники, энциклопедии, электронные банки информации, библиотеки, рассчитанные на массового потребителя и популяризирующие современные знания.

Таким образом, массовая культура представляет собой новую, более развитую форму культурной компетентности современного человека, новые механизмы инкультурации и социализации, новую систему управления и манипулирования его сознанием, интересами и потребностями. Это способ существования современной культуры.

Элитарная культура Оппозицией массовой культуре выступает элитарная культура, которая создается и потребляется привилегированной частью общества (элитой). Наиболее яркое выражение она находит в изобразительном искусстве, серьезной музыке и литературе.

Пласт элитарной культуры рассматривается как антипод массовой культуры, который зарождается в ответ на потребности «верхушки» общества — родовой аристократии, политических лидеров, крупных бизнесменов. Как правило, эти люди могут позволить себе предметы и продукты самого лучшего качества, уникальные и высокоценные. Это относится к предметам их быта, одежде, украшениям, жилищам, машинам, произведениям искусства. Кроме того, сегодня к элите (от франц. elite — лучшее) относят и творческую часть деятелей искусства и науки, создающих новые ценности культуры. Применительно к художественной культуре элитарными становятся новые направления в искусстве, непонятные широкому потребителю, рассчитанные на высокообразованного человека. Таким образом, элитарная культура связана с частью общества, наиболее способной к духовной деятельности или обладающей властными возможностями в силу своего положения. Именно эта часть общества обеспечивает общественный прогресс и развитие культуры.

Элитарная культура включает произведения, опережающие уровень культуры современников на десятилетия. Круг ее потребителей составляет высокообразованная часть общества, она, как правило, выступает в форме художественного модернизма, новаторства в искусстве, а ее восприятие требует специальной подготовки. Она функционирует в среде интеллектуальной элиты, профессиональной духовной интеллигенции. Элитарная культура ха-

рактируется эстетической свободой, коммерческой независимостью творчества, философским проникновением в сущность явлений и души человека, сложностью и разнообразием форм художественного освоения мира.

Долгое время особенности элитарной культуры рассматривались с точки зрения ее противоположности массовой культуре. Унифицированности и тривиальности массовой элитарная культура противопоставляет оригинальность и индивидуальность в поисках новых художественных решений; простоте и доступности — закрытость и зашифрованность культурных символов; минимуму изобразительных средств — самый широкий спектр средств выразительности и т.д. Но главное отличие элитарной культуры от массовой состоит в том, что истинно творческой является именно элитарная культура: только ею создаются новые культурные формы и определяются пути развития культуры.

6.5. Контркультура и субкультуры

Контркультура. Неотъемлемой частью культуры являются также ее элементы, которые находятся в оппозиции к господствующим образцам или полностью отрицают их. Такие социокультурные установки, противостоящие фундаментальным принципам, лежащим в основе той или иной культуры, получили название *контркультуры*. Для нее характерен отказ от сложившихся социальных ценностей, моральных норм и идеалов, стандартов и стереотипов массовой культуры.

Этот термин появился в западной литературе в 1960 г. Он был введен американским социологом *Теодором Роззаком*, который попытался объединить различные духовные влияния, направленные против господствующей культуры, в относительно целостный феномен. Теория контркультуры ставила своей целью ниспровержение современной культуры, которая представлялась организованным насилием над личностью. Этот протест принимал различные формы: от пассивных до экстремистских. Наиболее значимой в жизни современного человечества стала *молодежная контркультура*, направленная первоначально против технократизма индустриального общества. Собственность, семья, личная ответственность и другие фундаментальные ценности современной цивилизации были провозглашены ненужными предрассудками, а их защитники рассматривались как ретрограды.

Самым известным примером контркультуры стали молодежные движения 1960—1970-х годов — битники и хиппи, сконцентрировавшие в себе антибуржуазные идеи, выступившие против западного образа жизни и буржуазной морали. Все началось еще в середине

1940-х годов, когда основоположники битничества Джек Керуак, Уильям Берроуз и Аллен Гинзберг встретились друг с другом и стали экспериментировать с понятиями дружбы, нового видения и нового сознания. А в 1950-е годы появятся их книги, в которых они попытаются обосновать новое миропонимание, связанное с поэтизацией мужского начала, мужественности и бунтарства, отказом от пуританства и ханжества буржуазной морали и традиций общества потребления. Эти же поиски привели их на Восток, привив последующим поколениям интерес к буддизму, психоделическим практикам, которыми особенно увлекались хиппи.

К 1960-м годам спектр различных молодежных течений в контркультуре стал шире. При этом в качестве их создателей все чаще выступали тинэйджеры — подростки от 13 до 19 лет. Так появились рокеры — одетые в кожу мотоциклисты, наводящие ужас на обывателей. Они культивируют «мужской дух», жестокость и прямоту межличностных отношений, полагаясь в них только на физическую силу. Они агрессивны, грубы, шумны и уверены в себе. Воплощением из образа жизни стала рок-музыка, тяжелый и простой ритм которой хорошо вписывается в их жизнь.

Затем появились панки. Это слово переводится как «испорченный», «никчемный». Движение панков стало особенно популярным в 1970—1980-е годы. Панки шокировали добропорядочных людей своими нарядами — старой школьной формой, мусорными пакетами, туалетными цепочками, булавками, умопомрачительными по цвету и дизайну прическами и ругательствами. Им противостояли «теды» («тедди-бойз»), объявившие себя хранителями социального порядка, и «моды» («модернисты»), стремившиеся приблизиться к среднему классу. Тогда же появились движения, ориентированные на Восток, использующие восточную атрибутику, а главное — идеи восточной философии и религий. Позже от «модов» откололись «скинхеды», или «бритоголовые», агрессивно настроенные ко всем девиантным, с их точки зрения, группам.

Не следует думать, что появление контркультуры — специфическая черта XX в. Противостояние господствующей культуре, рождение новых ценностей постоянно происходит в мировой культуре. Как контркультура возникли христианство в Римской империи, светская культура в эпоху Возрождения, романтизм в конце эпохи Просвещения. Можно сказать, что всякая новая культура рождается в результате осознания кризиса культуры предшествующего периода на базе существующих там контркультурных установок.

Любое общество неоднородно по своему составу, оно включает в себя разные социальные группы — национальные, демографические, профессиональные и др. Несмотря на существующие между

ними различия, у них есть некоторые общие ценности и нормы, детерминированные общими условиями жизни. Эта система общих ценностей и норм называется *доминирующей культурой*. Но имеющиеся между группами различия в то же время формируют у каждой из них собственную культуру, получившую название *субкультура*.

Субкультуры — крупные составные части целостных локальных культур (этнических, национальных, социальных), отличающихся определенной местной спецификой тех или иных черт, называют *субкультурами*. По своей сути это часть общей культуры какого-то народа, в отдельных аспектах отличающаяся от доминирующей культуры, но в главных чертах согласующаяся с ней. Как правило, субкультуры связаны с многочисленными, компактно размещенными и относительно изолированными группами людей. Обычно субкультуры располагаются на окраинах ареала распространения целостной культуры, что связано со специфическими условиями, сложившимися там.

Формирование субкультур происходит по этнографическим, социальным, конфессиональным, профессиональным, функциональным признакам, на основе возрастной или социальной специфики. Социальная группа, сформировавшая субкультуру, может отличаться от представителей доминирующей культуры языком, образом жизни, манерами поведения, обычаями и т.д. Различия могут быть очень сильными, но субкультура все же не противостоит доминирующей культуре. Она все равно включает ряд ценностей доминирующей культуры и добавляет к ним новые ценности, характерные только для нее. Примерами субкультур могут быть сельская, городская, молодежная культуры.

Так, русские старообрядцы отличаются от базовой культуры спецификой своих религиозных воззрений. Например, специфический образ жизни казачества связан с их особыми профессиональными функциями защитников рубежей страны. Субкультура заключенных возникает из-за изоляции этих людей от основной массы населения. Субкультуры молодежи и пенсионеров возникают в связи возрастными различиями. Также можно выделить субкультуры инвалидов, субкультуры представителей сексуальных меньшинств и т.д.

Как правило, субкультуры стремятся сохранить определенную автономию от других культурных слоев и групп, не претендуют на универсальность своей культуры, своего образа жизни. В силу этого они отличаются некоторой локальностью и определенной замкнутостью, сохраняя при этом лояльность к основным ценностям и установкам основной культуры. Субкультуры — это лишь отклонения от магистрального пути развития культуры. Они не ставят своей целью переделку господствующей культуры, а по-своему при-

способливаются к ней. Именно этим они отличаются от контркультуры, стремящейся переделать мир.

6.6. Функции культуры

Сложная и многоуровневая структура культуры определяет разнообразие ее функций в жизни общества и человека. Но в вопросе о количестве функций культуры среди культурологов нет полного единодушия. В работах разных авторов их число неодинаково, да и зачастую одни и те же функции обозначаются по-разному. Тем не менее, все авторы соглашались с идеей *полифункциональности* культуры, с тем, что каждый ее компонент может выполнять разные функции. Сопоставление различных точек зрения по данному вопросу позволяет сделать вывод, что к числу основных функций культуры относятся адаптивная, знаковая (сигнификативная), познавательная, информационная, коммуникативная, интегративная, регулятивная, аксиологическая и др.

Адаптивная функция Важнейшей функцией культуры является адаптивная функция, в соответствии с которой происходит приспособление человека к окружающей среде. Следует отметить, что приспособление живых организмов к среде своего обитания является необходимым условием выживания в процессе эволюции. Их адаптация происходит благодаря работе механизмов естественного отбора, наследственности и изменчивости, которые обеспечивают выживание особей, наиболее приспособленных к среде обитания, сохранение и передачу полезных признаков последующим поколениям. Но приспособление человека к среде обитания происходит совершенно иначе. Человек не приспособляется к изменениям окружающей среды, как это делают другие живые организмы, а меняет среду обитания в соответствии со своими потребностями, приспособляя ее к себе.

При преобразовании окружающей среды создается новый, искусственный мир — культура. Иными словами, человек не может вести естественный образ жизни, подобно животным, и, чтобы выжить, создает вокруг себя искусственную среду обитания. При этом создается защита от неблагоприятных условий внешней среды. Человек постепенно становится менее зависимым от природных условий — если другие живые организмы могут обитать только в определенной экологической нише, то человек способен освоить любые природные условия за счет формирования искусственного мира культуры.

Безусловно, полной независимости от окружающей среды человек получить не может, так как каждая конкретная форма культуры

во многом обусловлена природными условиями. От природных и климатических условий будет зависеть тип хозяйства, жилища, традиции и обычаи, верования, обряды и ритуалы народов. Поэтому культура горских народов достаточно сильно отличается от культуры народов, ведущих кочевой образ жизни или занимающихся морским промыслом и т.д.

По мере развития культуры человечество обеспечивает себе все большую безопасность и комфорт. Качество жизни постоянно улучшается. Но проблема заключается в том, что, избавившись от прежних страхов и опасностей, человек встает лицом к лицу перед новыми вопросами, которые он создает себе сам. Так, сегодня можно не бояться таких грозных болезней прошлого, как чума или черная оспа, но появились новые болезни, такие, как СПИД, от которых еще не найдены лекарства, а в военных лабораториях ждут своего часа другие смертельные болезни, созданные самим человеком. Таким образом, человеку нужно защищаться не только от природной среды обитания, но и от мира культуры, искусственно созданного самим человеком.

Адаптивная функция имеет двойственную природу. С одной стороны, она проявляется в создании необходимых человеку средств защиты от внешнего мира. Таковы все продукты культуры, которые помогают первобытному, а позднее и цивилизованному человеку выжить и уверенно чувствовать себя в мире: использование огня, создание запасов пищи и других необходимых вещей, создание продуктивного сельского хозяйства, медицины и т.д. Это так называемые *специфические средства защиты* человека. К ним относятся не только предметы материальной культуры, но и те специфические средства, которые человек вырабатывает для приспособления к жизни в обществе, удерживающие его от взаимного истребления и гибели. Это государственные структуры, законы, обычаи, традиции, нормы морали и т.д.

Существуют также *неспецифические средства защиты* человека — это культура в целом, существующая как картина мира. Понимая культуру как «вторую природу», мир, созданный человеком, мы подчеркиваем важнейшее свойство человеческой деятельности и культуры — способность к «удвоению» мира, выделения в нем чувственно-предметного и идеально-образного пластов. Связывая культуру с идеально-образным миром, мы получаем важнейшее свойство культуры — быть картиной мира, определенной сеткой образов и значений, через которую мы воспринимаем окружающий мир. Культура как картина мира дает возможность видеть мир не как непрерывный поток информации, а получать эту информацию уже в упорядоченном и структурированном виде. Лю-

бой предмет или явление внешнего мира воспринимается через эту символическую сетку, ему находится место в этой системе значений, и он получает оценку как полезный, вредный или безразличный для человека.

Знаковая функция культуры как картина мира связана с другой функцией культуры — знаковой, *сигнификативной*, то есть функцией присвоения имен. Формирование имен и названий очень важно для человека. Если какой-то предмет или явление не названы, не имеют имени, не обозначены человеком, они для нас не существуют. Присвоив название предмету или явлению, и оценив его например как угрожающий, мы одновременно получаем необходимую информацию, позволяющую нам действовать, чтобы избежать опасности. Ведь при маркировании угрозы мы не просто даем ей имя, но вписываем в иерархию бытия. Приведем в качестве примера знакомую всем ситуацию. Каждый из нас хоть раз в своей жизни болел (не легкой простудой, а какой-нибудь достаточно серьезной болезнью). При этом болезненные ощущения, а также чувства слабости и беспомощности были не единственными, что мы испытывали. Обычно в таком состоянии в голову приходят разные неприятные мысли, в том числе и о возможном смертельном исходе болезни, вспоминаются симптомы всех болезней, о которых приходилось слышать. В данном случае дело обстоит прямо по Дж. Джерому¹, герои которого читали медицинскую энциклопедию, и нашли у себя все болезни, кроме родильной горячки. Иными словами, человек испытывает страх из-за неясности своего будущего, из-за того, что чувствует угрозу, но не знает о ней ничего. Это значительно ухудшает общее состояние. В таких случаях вызывают врача, который обычно ставит диагноз и назначает соответствующее лечение. Но облегчение мы испытываем еще до приема лекарств, ведь врач, поставив диагноз, дал имя угрозе, тем самым вписав ее в картину мира, что автоматически дало нам информацию о возможных средствах борьбы с ней.

Таким образом, культура как образ и картина мира представляет собой упорядоченную и сбалансированную схему космоса, является той призмой, через которую человек смотрит на мир. Она выражается через философию, литературу, мифологию, идеологию, а также в поступках людей. Содержание ее большинством членов этноса осознается фрагментарно, в полном объеме она доступно лишь небольшому числу специалистов-культурологов. Основой этой картины мира являются *этнические константы* — ценности и нормы этнической культуры.

¹ Роман Дж.К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки».

Познавательная функция Важной функцией культуры является также познавательная (*гносеологическая*) функция. Культура концентрирует в себе опыт и навыки множество поколений людей, накапливает богатые знания о мире, и тем самым создает благоприятные возможности для его познания и освоения. Наиболее полно эта функция проявляет себя в науке и научном познании. Разумеется, знания приобретаются и в других сферах культуры, но там они — побочный результат человеческой деятельности, а в науке получение объективных знаний о мире является важнейшей целью.

Наука долгое время оставалась феноменом лишь европейской цивилизации и культуры, а другие народы выбирали иной путь познания окружающего мира. Так, на Востоке с этой целью были сложнейшие системы философии и психотехники. В них серьезно обсуждались такие непривычные для рациональных европейских умов способы познания мира, как телепатия (передача мыслей на расстоянии), телекинез (способность воздействовать мыслью на предметы), ясновидение (способность предсказывать будущее) и многое другое.

Информационная функция Познавательная функция неразрывно связана с функцией накопления и хранения информации, так как знания, информация являются результатом познания мира. Естественным условием жизнедеятельности как отдельного человека, так и общества в целом является потребность в информации по самым различным вопросам. Мы должны помнить свое прошлое, уметь его правильно оценивать, признавать свои ошибки. Человек должен знать, кто он, откуда и куда идет. В связи с этими вопросами сформировалась информационная функция культуры.

Культура стала специфически человеческой формой производства, накопления, хранения и трансляции знаний. В отличие от животных, у которых передача информации от одного поколения к другому происходит в основном генетическим путем, у людей информация кодируется в разнообразных знаковых системах. Благодаря этому информация отделяется от индивидов, добывших ее, приобретает самостоятельное существование, не исчезая после их смерти. Она становится общественным достоянием и каждое новое поколение не начинает свой жизненный путь с нуля, а активно осваивает опыт, накопленный предшествующими поколениями.

В этой роли культуру можно представить как сложную знаковую систему, обеспечивающую историческую преемственность и передачу социального опыта от поколения к поколению, от эпохи к эпохе, от одной страны к другой. Не менее важна передача информации в синхронном аспекте, между людьми, живущими в одно и то же вре-

мя. Различные знаковые системы помогают человеку не только понять мир, но и фиксируют это понимание, структурируют его. Это облегчает передачу накопленного опыта следующим поколениям людей. У человечества нет иного способа сохранения, умножения и распространения накопленных знаний, как через культуру.

Трансляция информации происходит не только во временном аспекте — от поколения к поколению, но и в рамках одного поколения — как процесс обмена опытом между обществами и социальными группами. Существуют *рефлексивные* (осознаваемые) и *нерефлексивные* (неосознаваемые) формы трансляции культурного опыта. К рефлексивным формам относятся целенаправленное обучение и воспитание. К нерефлексивным следует отнести стихийное усвоение культурных норм, которое происходит неосознанно, путем прямого подражания окружающим.

Социокультурный опыт транслируется посредством действия таких социальных институтов, как семья, система образования, средства массовой коммуникации, учреждения культуры. С течением времени производство и накопление знаний идет все более быстрыми темпами. В современную эпоху каждые пятнадцать лет происходит удвоение информации, что приводит к увеличению скорости общественного развития. Таким образом, культура, выполняя информационную функцию, делает возможными процесс культурной преемственности, связь народов, эпох и поколений.

Коммуникативная функция Очень важна коммуникативная функция культуры. Ни одну сколько-нибудь сложную задачу человек не может решить без помощи других людей. Он является существом общественным и для достижения своих целей нуждается в общении с другими людьми. Без общения с себе подобными человек не может стать полноценным членом общества, развить свои способности. Посредством коммуникации происходит координация сложных действий, становится возможной сама общественная жизнь.

Однако общение и взаимопонимание людей затрудняют культурные различия, которые выступают как барьеры, разделяющие этнические и социальные группы по принципу «свои» и «чужие». При этом солидарность между своими, как правило, сопровождается настороженностью и неприязнью по отношению к чужим. Многочисленные примеры из истории однозначно свидетельствуют, что культурные различия чаще всего становились причинами напряженности и конфликтности в отношениях между народами.

При этом природа не наделила человека способностью устанавливать эмоциональные контакты, обмениваться информацией без помощи знаков, звуков, письма. Поэтому для общения с себе по-

добными человек создал различные средства культурной коммуникации. Информация может передаваться *вербальными* (словесными), *невербальными* и *паравербальными* способами. К невербальным средствам коммуникации относятся мимика, жесты, позы, дистанция общения с другими людьми, информация, которая передается через различные материальные предметы. Так, большое количество информации может быть передано с помощью одежды людей, особенно форменной. К паравербальным средствам коммуникации относятся темп речи, интонации, громкость, артикуляция, высота голоса и т.п.

Сам процесс коммуникации очень сложен. Ведь в процессе коммуникации информация, которая должна быть передана адресату, вначале должна быть закодирована, то есть облечена в какую-либо символическую форму. Затем она передается по каналам коммуникации, при этом возможны помехи и потеря части информации. При получении послания адресатом оно должно быть декодировано. Причем в силу различия в представлениях о мире, разном индивидуальном опыте отправителя и получателя сообщения декодирование идет с погрешностями. Поэтому коммуникация никогда не бывает успешной на 100%, большие или меньшие потери в ней неизбежны. Эффективность коммуникации обеспечивается целым рядом культурных условий, таких, как наличие общего языка, каналов передачи информации, соответствующей мотивации, этических, семиотических правил, которые в итоге определяют, кому, что, когда и как мы можем сообщить, и от кого и когда ждать ответного сообщения.

Развитие форм и способов коммуникации — важнейший аспект формирования культуры. На ранних этапах истории человечества возможности коммуникации ограничивались прямыми контактами между людьми, когда для передачи информации им приходилось сближаться на расстояние прямой видимости и слышимости. Постепенно люди стали находить возможность увеличить дальность коммуникации с помощью специальных приспособлений. Так появились сигнальные барабаны и костры. Но их возможности ограничивались передачей лишь нескольких сигналов. Поэтому важнейшим этапом в развитии культуры стало изобретение письменности, позволившее передавать сложные сообщения на большие расстояния. В современном мире все большее значение приобретают средства массовой коммуникации, возникшие на основе развития науки и техники. Среди них наибольшее значение имеют телевидение, радио, печать, а также компьютерные сети, уверенно выходящие на первое место как средство общения между людьми.

В современных условиях значение коммуникативной функции культуры растет быстрее, чем любой другой функции. Усиление коммуникативных возможностей приводит к стиранию национальных особенностей и способствует формированию единой общечеловеческой цивилизации, то есть процессам глобализации. Эти процессы стимулируют интенсивный прогресс средств коммуникации, который выражается в возрастании мощности и дальности действия средств связи, увеличении информационных потоков, возрастании скорости передачи информации. Наряду с этим происходят прогресс в улучшении взаимопонимания людей, возрастание их способности к сочувствию и сопереживанию.

Интегративная функция К коммуникативной близка интегративная функция культуры. Она заключается в том, что культура объединяет народы, социальные группы и государства, то есть любые социальные общности. Основой единства таких групп являются: общий язык, единая система ценностей и идеалов, создающая общность взглядов на мир, а также общие нормы, регулирующие поведение людей в обществе. Так возникает чувство родства, общности с людьми, являющимися членами твоей группы, в противовес другим людям, которых мы воспринимаем как «чужих». В результате весь мир делится на «своих» и «чужих», на «мы» и «они». Как правило, человек испытывает большее доверие к «своим», чем к «чужим», говорящим на непонятном языке и ведущим себя, с нашей точки зрения, неправильно. Поэтому коммуникации между представителями разных культур всегда затруднены, велик риск ошибок, порождающих конфликты и даже войны.

Тем не менее, в последнее время в связи с процессами глобализации, развитием средств массовой информации и коммуникации *межкультурные* контакты расширяются. Во многом этому способствует современная массовая культура, делающая доступным большому числу людей в разных странах книги, музыку, достижения науки и техники, моду и т.п. Особенно большую роль в этом процессе играет Интернет.

Таким образом, можно сказать, что интегративная функция культуры в последнее время способствует сплочению не только отдельных социальных и этнических групп, но и всего человечества в целом.

Нормативная функция Огромную роль в обеспечении функционирования общества играет нормативная (*регулятивная*) функция культуры. Любые человеческие общности нуждаются в регулировании поведения составляющих их индивидов. Это необходимо для сохранения равновесия внутри самой общности и для выживания каждого отдельного индивида. Продукты

культуры, которыми располагает человек, очерчивают поле его возможной деятельности, позволяют прогнозировать развитие различных событий. Но они не определяют, как должен действовать человек в той или иной ситуации. Каждый человек должен сознательно и ответственно совершать свои поступки. Он делает это, опираясь на нормы и требования к поведению людей, которые исторически сложились в обществе и четко закрепились в нашем сознании и подсознании.

Нормы поведения людей представляют собой указание на допустимые пределы и границы, в которых человек должен действовать, чтобы его поведение получило положительную оценку других людей и общества в целом. Нормы могут быть как разрешительными, так и запретительными. В каждой культуре приняты свои нормы поведения. Вопрос о существовании общечеловеческих норм остается дискуссионным. Есть культуры с сильной нормативной стороной (Китай) и культуры, в которых нормативность выражена слабее (европейские культуры).

Собственно регулятивная функция культуры проявляется как система норм и требований общества ко всем своим членам во всех областях их жизни и деятельности — труде, быте, семейных, межгрупповых, межнациональных, межличностных отношениях. Посредством этих норм культура регулирует, координирует действия отдельных людей и человеческих групп, вырабатывает оптимальные пути решения конфликтных ситуаций, дает рекомендации при решении жизненно важных вопросов.

Регулятивная функция культуры осуществляется на целом ряде уровней. Высшими из них являются *мораль* и *ее нормы*, которые жестко соблюдаются, несмотря на отсутствие специальных контролирующих институтов, а нарушение этих норм встречает резкое осуждение со стороны общества. Другой уровень регуляции представлен *нормами права*, которые подробно излагаются в конституциях и законах разных стран. Их соблюдение контролируется с помощью специально созданных институтов — суд, прокуратура, милиция, пенитенциарная система. Еще одним уровнем нормативной функции являются *обычай* и *традиции*. Они представляют собой устойчивую систему поведения людей в разных сферах жизни и разных ситуациях, ставшую нормой и передающуюся из поколения в поколение. Они, как правило, принимают форму определенного стереотипа, сохраняют свою устойчивость и консервативность на протяжении столетий, несмотря ни на какие общественные изменения. Наконец, низшим уровнем регуляции выступают *нормы поведения* людей на работе, в быту, в общении с другими людьми, в отношении к природе. Этот уровень нормативности включает ши-

рокий круг требований, начиная с элементарной опрятности и соблюдения правил хорошего тона, и кончая общими требованиями к духовному миру человека.

Аксиологическая функция

В основе каждой культуры лежат ее ценностные ориентации, связанные с аксиологической (оценочной) функцией культуры. В процессе своей жизнедеятельности люди из всего многообразия природных и социальных явлений выбирают те, которые имеют для них значение. На протяжении всей своей истории люди в теории и на практике стремятся определить для себя полезность или вредность предметов и явлений окружающего мира. Поскольку степень значимости этих явлений для их жизнедеятельности неодинакова, формируется определенная система ценностей общества или социальной группы. Ценности подразумевают выбор того или иного объекта, состояния, потребности, цели в соответствии с критерием их полезности для жизни человека. Ценности являются фундаментом культуры, поскольку помогают обществу и человеку отделить хорошее от плохого, истину от заблуждения, справедливое от несправедливого, допустимое от запретного и т.д.

Отбор ценностей происходит в процессе практической деятельности. По мере накопления опыта ценности формируются и исчезают, пересматриваются и обогащаются. У разных народов понятия о добре и зле различны, именно ценности обеспечивают специфичность каждой культуры. То, что важно для одной культуры, может быть совсем не важно для другой. У каждого народа формируется своя пирамида, иерархия ценностей, хотя сам набор ценностей имеет общечеловеческий характер. Поэтому мы можем дать условно следующую классификацию основных ценностей:

- витальные ценности — жизнь, здоровье, безопасность, благосостояние, сила и т.д.;
- социальные ценности — социальное положение, труд, профессия, личная независимость, семья, равенство полов;
- политические ценности — свобода слова, гражданские свободы, законность, гражданский мир;
- моральные ценности — добро, благо, любовь, дружба, долг, честь, бескорыстие, порядочность, верность, справедливость, уважение к старшим, любовь к детям;
- эстетические ценности — красота, идеал, стиль, гармония, мода, самобытность.

Каждое общество, каждая культура ориентируется на свой набор ценностей, в котором могут отсутствовать многие из вышеперечисленных ценностей. Кроме того, каждая культура по-своему пред-

ставляет те или иные ценности. Так, идеалы красоты у разных народов достаточно сильно отличаются. Широко известен пример средневекового Китая, где аристократки в соответствии с существовавшим тогда идеалом красоты должны были иметь крохотную ножку. Желаемого добивались мучительными процедурами бинтования ног, которым подвергались девочки с пятилетнего возраста и в результате которых они становились калеками.

Ценности создают более гибкий уровень регуляции общества, подчиняя себе действие обычаев и норм. С их помощью происходит ориентация поведения людей. Человек не может одинаково относиться к противоположностям, из которых состоит мир, он должен оказывать предпочтение чему-то одному. Большая часть людей считает, что стремится к добру, правде, любви. Разумеется, то, что кажется добром для одних людей, может оказаться злом для других. И это вновь приводит нас к культурной специфичности ценностей. Исходя из имеющихся у нас представлений о добре и зле, мы всю свою жизнь выступаем «оценщиками» окружающего мира.

Функция социализации и инкультурации

Важнейшей функцией культуры является функция социализации и инкультурации. *Социализацией* называется процесс усвоения человеком индивидом определенных знаний, норм и ценностей, необходимых для жизни в качестве полноправного члена общества. Вместе с тем этот процесс обеспечивает сохранение общества, сложившиеся формы жизни. В обществе, как и в природе, постоянно происходит смена поколений, люди рождаются и умирают. Но в отличие от животных человек не имеет врожденных программ действий. Эти программы он получает от культуры, научается жить, мыслить и действовать в соответствии с ними.

Освоение социального опыта личностью начинается с раннего детства. Образцы поведения, которые демонстрируют родители, сознательно или бессознательно перенимают дети, определяя тем самым свое поведение на многие годы вперед. Большое влияние на детей оказывают также примеры поведения, которые они наблюдают у сверстников, учителей и других взрослых. Детство является важнейшим периодом социализации, во время которого человеческая личность примерно формируется на 70%. Но социализация не заканчивается в детстве. Это непрерывный процесс, который продолжается на протяжении всей жизни. Так усваивается социальный опыт, накопленный народом, сохраняется и передается из поколения в поколение культурная традиция, что обеспечивает стабильность культуры.

В то же время каждый человек волею обстоятельств оказывается погруженным в определенную культурную среду, из которой он

впитывает, усваивает систему знаний, ценностей, нормы поведения. Этот процесс усвоения навыков и знаний, необходимых для жизни в той или иной культуре, получил название *инкультурация*.

Процессы социализации и инкультурации заключаются не только в формировании среды, окружающей человека, они предполагают активную внутреннюю работу самого человека, стремящегося овладеть необходимой для жизни информацией. Поэтому, усвоив обязательный для данной культуры комплекс знаний, человек начинает развивать свои индивидуальные способности, связанные с его природными задатками. Это может быть развитие музыкальных или художественных способностей, математических или технических знаний, того, что может пригодиться в овладении будущей профессией или станет занятием человека в часы досуга.

Приведенная нами классификация основных функций культуры является одной из возможных. Можно провести их классификацию по другим основаниям, однако в любой классификации разграничение функций культуры будет достаточно условным. Ведь в реальной жизни такое деление просто невозможно. Все функции тесно переплетены и практически представляют собой единый процесс, в целом обеспечивая процессы культурной динамики.

Литература

1. *Гуревич П.С.* Философия культуры. М., 1995.
2. *Ионин Л.Г.* Социология культуры. М., 2004.
3. *Кармин А.С.* Культурология. СПб, 2003.
4. *Культура* и культурология. Словарь. М., 2003.
5. *Культура: теории и проблемы* / Т.Ф. Кузнецова и др. М., 1995.
6. *Культурология. XX век.* Энциклопедия в 2-х т., СПб., 1998.
7. *Оганов А.А., Хангельдиева И.Г.* Теория культуры. М., 2001.
8. *Рождественский Ю.В.* Введение в культуроведение. М., 2000.
9. *Флиер А.Я.* Культурология для культурологов. М., 2002.





Динамика культуры

- 7.1. Модели (формы) динамики культуры
- 7.2. Типы динамики культуры
- 7.3. Источники (механизмы) культурной динамики
- 7.4. Факторы культурной динамики
- 7.5. Модернизация традиционных культур
- 7.6. Глобализация культуры современного мира

Первые научные представления о культурной динамике появились в XIX в. в рамках эволюционизма, ведущего направления в науке того времени. Правда, сам термин «динамика» еще не употреблялся. Ученые говорили об эволюции, постепенном закономерном развитии общества и культуры, рисовали общую верную картину истории человеческого общества от первобытного состояния до современного цивилизованного уровня. К сожалению, исследователи XIX в. абсолютизировали процессы развития, считая, что все культурные изменения должны представлять движение от простого к сложному. Иными словами, они говорили о запрограммированном прогрессивном усложнении культуры.

Начиная с XX в., происходит расширение представлений о характере и направленности изменений в культуре. Теперь под изменениями понимают не только развитие, но и любые трансформации внутри культуры. К ним относят кризисы, возврат к старому, полное исчезновение и др. Также начинают говорить о постоянных сдвигах и трансформации культурных форм, которые могут быть упорядоченными и неупорядоченными, интенсивными и слабыми, устойчивыми и неустойчивыми, ведущими к развитию или к кризису.

Этапной для исследования вопроса культурных изменений стала книга *П. Сорокина* «Социальная и культурная динамика» (1937—1941). Именно там был впервые введен в научный оборот термин «*динамика культуры*». Сегодня под динамикой культуры понимают не только развитие, но и любое изменение культуры, устойчивый порядок взаимодействия составляющих ее компонен-

тов, ту или иную ее периодичность, стадиальность, направленность к какому-нибудь состоянию.

Постепенно в ходе длительных исследований определился круг вопросов, которые рассматривались в связи с динамикой культуры — типы и формы (модели) культурных изменений, детерминанты и механизмы культурной динамики. В результате этих исследований учеными были предложены несколько моделей динамики культуры, рассматривающих ее как целостное образование, стремящихся не к изучению процессов качественных изменений внутри культуры, а лишь к описанию общей формы этих изменений.

7.1. Модели (формы) динамики культуры

Представления о динамике культуры, ее циклах, изменении и развитии базируются на наблюдении и изучении политических и хозяйственных циклов (этапов) развития, ритмов в динамике искусства, науки, повседневной жизни. Немаловажное значение здесь имеют также жизненные циклы индивида, которые являются наиболее важными и эталонными для оценки динамики культурного процесса. В результате этих наблюдений исследователи пришли к выводу, что в истории и культуре изменения имеют фиксированную последовательность стадий или состояний. Преemptственность и периодичность изменений в культуре может существовать, по крайней мере, в двух формах. Во-первых, в форме *эволюционного процесса*, суть которого состоит в последовательном необратимом повышении уровня сложности и организованности культурных систем. Во-вторых, в форме *временного круга* (цикла), который представляет собой повторяющуюся последовательность определенных фаз или состояний. Помимо двух «чистых» форм культурной динамики реальный ход мировой истории и культуры демонстрирует нам еще несколько моделей культурной динамики, представляющих собой варианты циклической и эволюционной (линейной) моделей, либо модели, синтезирующие в себе черты двух основных форм.

Циклическая модель Исторически первые представления о динамике культуры в форме временного круга (цикла) возникли еще в Древнем мире, в рамках мифологических картин мира в Китае, Индии и Древней Греции. Они основывались на идее вечного круговорота событий и вечного возвращения к своим истокам, а также на периодическом повторении явлений в природе и культуре.

Первое систематизированное изложение этой модели культурной динамики принадлежит Гесиоду и другим античным мыслителям.

Согласно взглядам Гесиода, вся история человечества разделяется на четыре эпохи — золотой, серебряный, медный и железный века — и представляет собой движение во времени, которое понимается как вечность. Для каждой эпохи характерно свое состояние культуры. Смысл истории — в постоянном повторении, воспроизведении общих законов, не зависящих от особенностей конкретного общества. Чем дальше в своем развитии человек уходит от золотого века общества, тем сильнее отклонение от исходной идеальной модели-архетипа. Поскольку человек, по сути, считался неизменным, именно эти отклонения определяли культуру на каждом из четырех этапов. Культура тогда понималась как совокупность моральных норм, характер власти, связь поколений, способ усвоения культурных ценностей. В золотой век человек уподоблялся богам, в мире царили любовь, равенство, существовала тесная связь поколений, не было необходимости трудиться, так как все необходимое для жизни человек получал прямо от природы, включая знания, которыми он обладал от рождения. К железному веку человек приходил с полным забвением моральных регуляторов, войной всех против всех, потерей связи поколений, утратой гармонии с природой.

Конечным моментом развития становился кризис культуры, связанный обычно с бунтом природы против человека. Кризис нельзя было считать целиком негативным явлением, так как он не приводил к окончательному краху культуры, он возвращал ее к исходной точке, с которой начинался новый цикл развития. В одной точке совпадали прошлое и будущее, они становились инвариантами друг друга. Такие циклы повторялись бесконечно, в этом — смысл вечного возвращения и идеализации прошлого.

Инверсия

Вариантом циклической модели динамики культуры является инверсия, при которой изменения идут не по кругу, а совершают маятниковые колебания от одного полюса культурных ценностей к другому. Такого рода перепады возникают в том случае, если в культуре не сложилось прочное ядро или структура. Поэтому, чем меньше степень стабильности общества и чем слабее налажены отношения между его компонентами, тем больший размах приобретают повороты в его духовной или политической жизни: от жесткой нормативности до распушенности нравов, от бессловесной покорности к беспощадному бунту.

Инверсионная волна может охватывать самые разные периоды — от нескольких лет до нескольких веков. Инверсионный характер имели изменения культуры в разные времена и в разных обществах. На определенном этапе такой характер принимал переход от язычества к монотеизму, сопровождавшийся искоренением предшествующих культов. XX век продемонстрировал переход от религии к

атеизму, приведший к разрушению прежних святынь, огульной критике религии и расправе со священниками. В конце века маятник вновь качнулся в обратную сторону, и мы наблюдаем возрастающий интерес к религии, как со стороны народа, так и со стороны государства. Кроме того, многие страны демонстрировали переход от политики культурной изоляции к интенсивным контактам с другими культурами.

Примером инверсионного движения часто предстает революция, означающая радикальную ломку и переворот в социальных, экономических отношениях, а также в доминирующих в обществе ценностях. Созданная в рамках теории марксизма-ленинизма концепция социальной революции предусматривала уничтожение экономического и духовного господства свергнутого класса и утверждение ведущей роли нового революционного класса. Такой характер носила социалистическая революция в России, радикально изменившая жизнь страны на протяжении нескольких десятилетий.

Далеко идущая инверсия приводит к разрушению накопленного ранее позитивного достояния, что вызывает рано или поздно возрождение или реставрацию прошлого. Так, европейское Возрождение привело к восстановлению античной языческой культуры, культивированию тех ценностей, которые отрицались христианской церковью на протяжении многих веков. Но за Ренессансом последовали Реформация и контрреформация, частично восстановившие пошатнувшееся положение религии.

Рассмотренные нами выше концепции локальных цивилизаций Н.Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби являются вариантами циклической модели динамики культуры. Отрицая понятие всемирной истории как единого исторического процесса, они выдвигают идею развития отдельных народов и культур, происходящую по циклическим законам. Развитие отдельных цивилизаций или культурно-исторических типов может происходить как последовательно, так и параллельно. Форма развития одинакова для всех, но содержание уникально для каждой культуры. Развитие локальных цивилизаций проходит через стадии возникновения, развития, расцвета и упадка — возвращения к исходному состоянию.

Динамику развития отдельной локальной цивилизации можно сравнить с многолетним однократно цветущим растением, которое растет и набирается сил многие годы, чтобы один раз пышно расцвести, отдать этому все силы и затем погибнуть.

Локальные цивилизации тесно связаны с почвой, с природным ландшафтом, на котором они произрастают. Он предопределяет характер и специфику локальных цивилизаций, формирует их душу, которой их наделяет Бог или мировой разум, находящийся свое во-

площение в этих цивилизациях. Суть этого воплощения фиксируется в основной идее, развиваемой данной цивилизацией. Полное же самовыражение мирового разума возможно только через совокупность локальных цивилизаций и культур, через сумму идей, развиваемых ими. Это является причиной многообразия культур на нашей планете, существовавшего в прошлом и имеющегося в настоящее время.

С возникновением христианства, а затем с осмыслением его идей в рамках теологии связано появление линейной (эволюционной) модели динамики культуры. Она основана на одной из основополагающих парадигм христианства — *стреле времени*, размыкающей вечность, разрывающей круг вечного возвращения к исходному началу, вводящей понятия начала и конца истории, которая продолжается от сотворения мира до страшного суда и конца света. В рамках этой модели впервые были поставлены проблемы прогресса в истории и культуре, смысла и цели культурного развития, меры совершенства культуры.

Эта модель активно развивалась в рамках французского и немецкого Просвещения (А. Кондорсе, И. Гердер), немецкой классической философии (И. Кант, Г. Гегель), в марксизме, в эволюционизме социальной и культурной антропологии (Э. Тайлор, Д. Фрэнсер, Л. Морган), а также в неозолюционистском направлении культурологии (Л. Уайт, К. Клакхон).

Линейная модель может принимать самые разные облики, в зависимости от того, что признается источником и целью развития общества и культуры. Так, у Канта — это развитие самого человека, у Гегеля — саморазвитие абсолютного духа, в марксизме — развитие материального производства. Но у всех представителей этого направления можно вычленить несколько основополагающих идей. Главная из них — представление о единстве человеческого рода, признание единой сущности человека, что с неизбежностью должно привести к единообразию развития культуры в любой части света. Культура понималась как единая мировая культура, развивавшаяся от низшего, простейшего состояния к более сложной, высшей ступени развития. Культура в линейной модели представляет собой непрерывный ряд последовательных стадий, каждая из которых совершеннее предыдущей. Одна и та же ступень развития культуры должна давать одинаковые проявления у всех народов, находящихся на этой стадии. У развития культуры есть общие закономерности, которые можно открыть и использовать в своих целях.

Важным элементом линейных концепций является понятие *прогресса*, которое определяется как количественное и качественное улучшение жизни человека и общества. Критерий прогресса вводится в зависимости от принятых в конкретных культурологических концепциях понятий о механизме культурного развития, его целях и средствах. Так, для Гегеля критерием прогрессивного развития истории и культуры, под которым понималось саморазвитие абсолютного духа, было сознание свободы. В марксизме, рассматривавшем историю как диалектический процесс развития производительных сил и производственных отношений, прогресс понимался как соответствие этих показателей. Для Л. Уайта, одного из основоположников современной культурологии, понимавшего развитие культуры как процесс покорения природных сил, критерием прогресса было увеличение количества энергии, расходуемой в год на душу населения.

Вариантом линейной (эволюционной) модели является *реверсивная модель* динамики культуры, которая представляет собой стрелу времени, обращенную в прошлое. Если классические эволюционные модели основаны на признании того, что будущее лучше, чем прошлое, реверсивные модели утверждают обратное — золотой век был в прошлом, все дальнейшее развитие культуры приводит только к ухудшению положения человека и общества. Таким образом, есть лишь инволюция, деграция культуры. Человек, стремящийся к золотому веку, должен повернуть ход истории вспять, вернуться к идеальному первоначальному состоянию культуры.

Примером реверсивной модели динамики культуры является концепция Ж.-Ж. Руссо, для которого развитие культуры, рост материального благосостояния человека несут не счастье, а отчуждение человека от продуктов своего труда, от общества, от других людей. Развитие культуры для него — негативный фактор, разъединяющий людей. Переход от варварства к цивилизации, совершившийся в давние времена, не был началом прогрессивного развития человечества. Счастье человека — в единстве с природой. Вернуться к нему можно, лишь отказавшись от современной цивилизации и ее ценностей.

Девиантная модель Девиантная модель динамики культуры была сформулирована в рамках неэволюционизма, на основе линейной модели динамики культуры. Среди ее авторов — Л. Уайт, А. Крёбер, Д. Стюарт, М. Харрис. Графически она может быть представлена в виде сильно ветвящегося дерева, где ствол — генеральная линия развития общества и культуры, а

ветви — отклонения от нее, позволяющие объяснить специфику отдельных культур, отошедших в своем развитии от главного направления, предписанного открытыми законами.

Девиантная модель динамики культуры возникла как ответ на трудности классического эволюционизма, не сумевшего объяснить факт качественного многообразия культур. Эта модель также снимала вопрос об однолинейности эволюционного процесса, стремлении привести все культуры к «общему знаменателю», что было одним из основных моментов критики этих теорий со стороны антиэволюционистов.

В этой модели были объединены некоторые идеи классического эволюционизма с функционалистским подходом к анализу необратимых социокультурных изменений, причина которых в отношениях человека со средой его обитания. В трудах неэволюционистов для объяснения многообразия культур были введены понятия общей и специфической эволюции. *Специфическая эволюция* характеризовала каждую отдельную культуру, которая должна была приспособливаться к характерным условиям своей природной среды. Ее результатом становилась уникальность, неповторимость каждой культуры. Что касается *общей эволюции*, формирующей общие культурные черты, то она развивается посредством межкультурного взаимодействия.

Девиантная модель динамики культуры была четко сформулирована в работах Л. Уайта, который подробно рассматривал вопрос об однолинейности и мультилинейности процесса эволюции. Уайт делал вывод, что эволюционная интерпретация человеческой культуры как целого должна быть однолинейной. Но человеческая культура как совокупность многих культур должна быть интерпретирована мультилинейно. Эволюция письменности, металлургии, общественной организации, архитектуры, торговли и т.п. может быть рассмотрена и с однолинейной, и с мультилинейной точки зрения. В то же время однолинейность культурного процесса не вызывает сомнения при сравнении однотипных явлений культуры Западного и Восточного полушарий, которые до конца XV в. развивались независимо друг от друга.

Волновая модель Эта модель — сочетание циклической и линейной моделей динамики культуры, соединяющая обратимые и необратимые процессы. О волновых изменениях культуры говорили еще Д. Вико, П. Сорокин, но наиболее полно эта модель была представлена в работах выдающегося русского экономиста *Н.Д. Кондратьева* (1898—1938). Он предположил, что экономика и другие, тесно связанные с ней сферы культуры, развиваются на основе сочетания малых циклов (3—5 лет) со средне-

срочными (7—11 лет) и большими (50 лет) циклами. В такого рода циклах фаза подъема связана с внедрением новых средств труда, увеличением числа работающих, что сопровождается оптимистическим настроением в обществе, сбалансированным развитием культуры. Спад вызывает рост безработицы, угнетенное состояние многих отраслей промышленности и, как следствие, пессимистические настроения в обществе, упадок культуры.

Основные идеи Кондратьева были статистически проверены и развиты американским экономистом *Й. Шумпетером*, который главным фактором цикличности динамики считал инновации, как технические, так и социально-культурные. Их появление становится стимулом экономического роста, выхода из кризиса. Завершение цикла развития и использования инновации вновь ввергало общество в состояние кризиса.

Видным представителем идей волновой цикличности в современной отечественной культурологии является *Ю.В. Яковец*. Он понимает под историческим циклом время от революционного переворота, знаменующего рождение новой исторической системы, до следующего переворота, утверждающего новую систему. При этом ход истории представляет собой спираль. Маятник никогда не оказывается дважды в одной точке, но совершает сходные по фазам колебания. Яковец выделил *пять фаз* развития цивилизации. Первая фаза представляет собой зарождение и формирование исходных элементов новой цивилизации в недрах старой. Этот период длится довольно долго, причем новая цивилизация пока никак не проявляет себя на исторической арене. Когда заканчивается период предистории, начинается период становления, стремительного роста новой цивилизации, выходящей на историческую арену. На стадии зрелости цивилизация в полной мере реализует свой потенциал во всех сферах культуры. К сожалению, в это же время начинают проявляться противоречия, свойственные этой цивилизации, пределы ее возможностей. Далее для могучей, борющейся за продление своего века цивилизации, неизбежно наступает упадок, ведь внутри нее уже зарождается новая цивилизация. Пятый, реликтовый период в истории цивилизации возможен, если на некоторых окраинных территориях сохраняются ее осколки, представляющие живой музей для ученых, но не влияющих на события в мире.

В концепции Яковца рассматривается не только модель развития цивилизаций (*микродинамика культуры*), но и всего человечества в целом (*макродинамика культуры*). По его мнению, развитие общества и культуры идет путем сочетания необратимой эволюции, поступательного перехода от ступени к ступени, с об-

ратимостью в волнообразно-спиралевидной форме движения, периодическим чередованием фаз подъема, стабильного развития, кризиса, депрессии, оживления и нового подъема культуры, более или менее значительных периодов ее взлетов и падений. Эта ритмика специфична для каждого элемента культуры, каждой страны, но в совокупности она формирует общую симфонию эволюции человечества, его движение от витка к витку исторической спирали.

Полицикличность Динамика культуры полициклична. Выделяются ритмы *среднесрочные*, продолжающиеся 10—20 лет, они связаны со сменой поколений людей, поколений техники, циклами экономической активности. *Долгосрочные* циклы длятся в среднем полвека и проявляются в смене господствующих научных и художественных школ, они схожи с кондратьевскими циклами. И, наконец, существуют *сверхдолгосрочные* (цивилизационные) циклы, охватывающие от нескольких веков до нескольких тысячелетий, создающие духовные предпосылки и основы смены господствующих технологических и экономических способов производства, социально-экономических систем. Все эти циклы накладываются друг на друга. В цикличной динамике культуры можно выделить сложные цепи внутренних и внешних взаимодействий: подъемы и кризисы в развитии культуры синхронизируются с демографическими, технологическими, экономическими, социально-политическими циклами.

Так, *первым* сверхдолгосрочным циклом в динамике мировой культуры, охватившим два-три тысячелетия, было появление письменности, городов, ремесла и сельского хозяйства. Пик его относится к VII—VI тыс. до н.э., через него в разное время прошли локальные цивилизации в первоначальный период их становления.

Второй сверхдолгосрочный цикл относится к раннеклассовому обществу, когда произошло крупное общественное разделение труда, от физического труда отделился умственный труд. Возросший уровень производительности труда, усложнившиеся потребности правителей государств, правящей элиты, жрецов привели к появлению целой гаммы новых профессий: архитекторов, скульпторов, живописцев, танцоров, музыкантов, поэтов и т.п. Вершина этого цикла культуры приходится на III—II тыс. до н.э., страны восточного и юго-восточного Средиземноморья, Индию, Персию и Китай.

Подлинный расцвет культуры был достигнут в *третьем* сверхдолгосрочном цикле, в эпоху античной цивилизации. В VI—III вв. до н.э. в Древней Греции, в Александрийский период, в века расцвета Римской империи, в индийской и китайской цивилизациях

эстетические потребности человека и их удовлетворение достигли небывалых высот. На искусство в те времена тратилась значительно большая, чем сейчас, доля общественного труда. Взлет античной культуры определил ее дальнейшее развитие на все последующие эпохи.

Четвертый сверхдолгосрочный цикл динамики мировой культуры относится к средневековому обществу, пик его в Европе приходится на XI—XII вв., а в Китае, Индии, арабском мире — несколько раньше. Развитие культуры средневекового общества происходило под доминирующим воздействием мировых религий, которые определяли основное содержание произведений искусства, во многом влияли на выбор художественных стилей, были основой мировоззрения людей и всего образа жизни.

Эпицентром *пятого* цикла стала Западная Европа эпохи Возрождения, прединдустриальная цивилизация. Это был период первой глобальной научной революции, бурного расцвета искусства, прорыва из-под власти религии, заложивший основы современного нам мира.

Шестой цивилизационный цикл охватывает период становления, развития и заката индустриального общества, он продолжался с середины XVIII в. до последней четверти XX в. Начался он с дальнейшего научного прорыва во всех сферах науки, который превратил ее в мощную производительную силу индустриального общества. Также значительно расширилась сфера образования, постепенно охватившего все слои населения, началось использование индустриальных средств при распространении произведений художественной культуры, религия стала терять свои позиции. Но при этом произошло ослабление гуманистических тенденций, духовная сфера западного мира заметно прибавила в широте распространения, но потеряла в глубине изменений. Машинный дух все больше властвовал над духовной сферой, стремясь к стандартизации и унификации этой сферы и ее продуктов, которые все чаще становились товаром, объектом коммерческой деятельности. Тяжелые потери понесли древние культуры Востока и Африки.

Кризис духовного мира индустриального общества охватил все его стороны, стал очевидным и общепризнанным в последней четверти XX в. Но одновременно в хаосе краха традиционных научных парадигм, культурных школ, систем образования, нравственных норм, капиталистических и социалистических идеалов зарождаются духовные предпосылки нового постиндустриального общества. Начинается отсчет *седьмого* сверхдолгосрочного цикла развития культуры, вершина которого будет достигнута во второй половине XXI в. Характерным для этого общества

будет преодоление удушающей силы индустриальной машины, возрождение гуманизма, приоритет духовных ценностей, расцвет творческих сил личности.

Синергетическая модель Одним из последних открытий культурологии является синергетическая модель динамики культуры, созданная в результате применения моделей новой науки синергетики, занимающейся изучением самоорганизации простых систем, исследованием феноменов культуры.

Самоорганизацией называется процесс, переводящий открытую¹ неравновесную² систему, находящуюся в неустойчивом состоянии, в новое более устойчивое состояние, характеризующееся более высокой степенью сложности и упорядоченности. Изучение этих процессов началось в 1970-е годы в рамках новых наук — синергетики, создателями которой были немецкий радиопизик *Г. Хакен* и бельгийский химик русского происхождения *И. Пригожин*. Им удалось показать и отразить в математических моделях, как из хаоса может появиться порядок. При этом из нескольких однотипных систем, участвующих в этом процессе и находящихся в условиях меняющейся окружающей среды, сохраняются лишь единицы. Они станут более сложными и упорядоченными, чем прежние системы, а остальные системы погибнут в своеобразном естественном отборе, в результате которого выживут лишь самые приспособленные к новым условиям системы.

С точки зрения синергетики любая открытая неравновесная система в своем развитии проходит две этапа. Первый этап — это *плавное* эволюционное развитие системы, с хорошо предсказуемыми результатами, а главное — с возможностью вернуться в прежнее состояние при прекращении внешнего воздействия. Вторым этапом в развитии систем — скачок, моментально переводящий систему в качественно новое состояние. *Скачок* — это крайне нелинейный процесс, поэтому заранее предсказать его результаты невозможно. Когда происходит скачок, система находится в точке *бифуркации* (ветвления), у нее есть несколько возможных вариантов дальнейшей эволюции, но заранее предсказать, какой из них будет выбран, невозможно. Выбор происходит случайно, непосредственно в момент скачка, определяясь тем уникальным стечением обстоятельств, которые сложатся в данный момент времени и в данном месте. Но самое главное — после перехода через точку бифуркации система

¹ Открытыми называются системы, обменивающиеся веществом, энергией или информацией с окружающей средой.

² Неравновесными являются системы, находящиеся в крайне неустойчивом состоянии.

уже не может вернуться в прежнее состояние, и все ее дальнейшее развитие осуществляется с учетом предыдущего выбора.

Как оказалось, синергетическая парадигма может быть очень эффективно использована для исследования динамики культуры, так как все культурные системы соответствуют требованиям многовариантности развития, нелинейности и необратимости. При этом в силу присущей человеку свободы выбора мы можем существенно повлиять на выбор дальнейшего развития социокультурных систем в точках бифуркации, попытаться выбрать из всего спектра возможных путей развития наиболее оптимальный, повлияв на управляющие параметры¹ системы.

Таким образом, синергетическая модель позволяет видеть в динамике культуры не линейный процесс развития, а множество путей эволюционного или интенсивно-стремительного (вплоть до катастрофического), устойчивого или неустойчивого развития. Кроме того, динамические изменения культуры представляют собой совокупность процессов, идущих с разным темпом, неодинаковой направленностью и в разных режимах. Результатом динамики может стать как восходящее развитие, рост, нарастание сложности и приспособленности системы к окружающей среде, так и упадок, нарастание хаоса, кризис или катастрофа, что влечет перерыв в линейном развитии. В целом процесс динамики культуры можно интерпретировать как проявление возможности сложных социальных систем адаптироваться к меняющимся внешним и внутренним условиям своего существования.

Мы перечислили существующие в современной культурологии модели динамики культуры. Сегодня уже не стоит вопрос о том, какая из вышеназванных моделей истинна. Совершенно очевидно, что выбор любой из них в качестве единственно возможной был бы ошибочен. Такой сложный объект исследования, каким является культура, в принципе невозможно свести к единому фактору, причине или модели. В реальной динамике культуры мы можем наблюдать все перечисленные формы, описывающие как определенные этапы в динамике конкретных обществ и культур, так и изменения отдельных элементов внутри этих культур.

Макродинамика культуры, рассмотренная нами выше, достаточно четко соотносится с графическими изображениями этой динамики. Но качественные изменения как культуры в целом, так и отдельных составляющих ее элементов, представить в графических моделях очень трудно. Этот вопрос будет более понятен, если про-

¹ Управляющие параметры системы — важнейшие показатели, от которых зависит само существование системы.

анализировать внутренние процессы динамики культуры и составляющих ее элементов, которые получили название типов культурной динамики.

7.2. Типы динамики культуры

Признавая принципиальное многообразие, многолинейность процессов динамики культуры, в современной культурологии принято выделять несколько типов культурных изменений, описывающих качественные изменения культуры разного масштаба и уровня¹.

(1) Изменения, ведущие к *смене духовных стилей*, художественных направлений, ориентаций и мод; территориальные перемены центров активной культурной деятельности; другие перемены, входящие в сферу истории культуры и ее ответвлений: истории искусства, литературы, моды и т.д. Примером такого рода служит смена художественных стилей в истории западноевропейского искусства и культуры — романика, готика, ренессансный, барокко, классицизм, рококо, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм. К подобным изменениям неприменимо понятие прогресса, так как мы не можем сказать, что классицизм совершеннее готики, модернизм выше реализма только потому, что они появились позже во времени.

(2) Изменения, ведущие к *обогащению и дифференциации культуры* или отношений между разными ее элементами. Это формирование новых жанров и видов искусства, создание новых научных направлений, аналогичных явлений в других сферах культуры, вызванных как творческим процессом, так и внешним влиянием. Такие процессы никогда не охватывают всей культуры, а происходят в отдельных ее сферах или ряде сфер при сохранении устойчивых механизмов стабилизации культуры в целом. Так, научные и философские открытия Нового времени и последовавшая за ним промышленная революция почти не затронули роли церкви в обществе, ее авторитета среди народных масс. Точно так же и появление новых жанров в искусстве никак не облегчало жизнь бедняка, не меняло традиционных верований и институтов — церкви, семьи и т.п.

(3) *Культурный застой* как состояние длительной неизменности и повторяемости норм, ценностей, смыслов и знаний, как

¹ Эта работа была впервые выполнена Б.С. Ерасовым в книге «Социальная культурология» (М., 1994).

приверженность общества неизменным традициям и резкое ограничение или запрет нововведений. Он может быть характерен как для культуры в целом, так и для отдельных ее сфер. Устойчивость обычаев, норм и стилей не обязательно означает застой, так как подразумевает сохранение самобытности данного общества, культурной традиции. Но консервация общей системы ценностей, догматизация религии или идеологии, канонизация художественной жизни, сопровождаемые отторжением нововведений или заимствований, может означать застой и приводить к длительной стагнации общества в целом. Конечно, в таких обществах происходят постоянные циклические изменения, вновь и вновь повторяющие пройденные этапы и формы культуры, но они не приводят к заметным сдвигам.

Как правило, состояние застоя характерно для небольших устойчивых этнических культур, приспособленных к среде своего обитания, живущих в состоянии гомеостаза (равновесия) с ней. Они зависят от окружающей среды и не хотят, да и не могут выработать ничего нового. Сегодня это состояние может сохраниться только в изоляции от всего остального мира. Его нам демонстрируют изредка открываемые племена и малые народы, живущие в дебрях Азии, Африки и Латинской Америки, сохраняющие свой образ жизни и уровень культуры на протяжении веков и тысячелетий.

Но застой может стать уделом и высокоорганизованных цивилизаций, решивших, что они достигли пика своего развития, идеального состояния своего общества и культуры, и стремящихся сохранить это состояние. Такова была цивилизация Древнего Египта, просуществовавшая в общей сложности около четырех тысяч лет на основе консервирования экономических, социальных и культурных структур. То же самое можно сказать о культуре Китая, серьезные изменения в которой начались лишь после столкновения с европейской цивилизацией в Новое время.

(4) *Упадок и деградация культуры*, связанная с ослаблением и устареванием каких-то элементов культуры, упрощением системы культуры, исчезновением составляющих ее частей, прежде устойчивых норм и идеалов. Такого рода процессы описываются этнографами на материале некоторых малых народов, попавших в орбиту влияния сильных культур (индейцы Северной Америки, коренные народы Сибири и Дальнего Востока). Слабые культуры небольших этносов могут выжить лишь ценой изоляции от всего остального мира.

Упадок имеет место и в различных сферах высокоразвитых культур, когда ослабевают духовная значимость каких-то направле-

ний и жанров, и на смену им приходят другие варианты осмысления мира. Так, высокое классическое искусство античной Греции в эпоху эллинизма пришло в упадок, проявляя черты эклектики и формализма (как правило, эти черты характерны для завершающего этапа развития любого художественного стиля и жанра). Позже шедевры искусства Высокого Возрождения уступают место упадочным школам маньеризма и т.д.

(5) *Кризис культуры*, как разрыв между ослабленными или разрушенными прежними духовными структурами и институтами и формирующимися новыми, более отвечающими требованиям меняющегося общества. В зависимости от степени устойчивости духовной структуры кризис может привести к преобразованию или срыву в общественной регуляции.

Как социальный, политический и духовный кризис характеризовалось состояние античного мира на исходе эпохи эллинизма (II—I вв. до н.э.). Появление эллинистических монархий, а затем и Римской империи разрушало старую античную систему ценностей, античный политеизм. Имперское мышление, формирование мировой цивилизации потребовало своего идеологического обоснования, построенного на новых религиозных принципах, которые были сформулированы в Новом завете — священной книге христианства, новой мировой религии.

(6) *Преобразование*, или *трансформация культуры* — появление нового состояния, возникшего под влиянием интенсивных процессов обновления, происходящих в данном обществе. Новые элементы вводятся через переосмысление исторического наследия или придание нового смысла устоявшимся традициям, а также через заимствование извне при условии обязательного качественного изменения этих элементов, приспособления их к ценностям данной культуры. Как правило, результатом трансформации становится целостный органический синтез старого и нового.

Проявлением трансформации культуры обычно становится реформация религии или формирование национальной культуры. Так, древнерусская, а затем московская культурная традиция во времена Петра I подверглась массивному воздействию европейской культуры. В течение XVIII в. шел их синтез, адаптация европейских нововведений в систему отечественных ценностей и идеалов, что и дало высочайший взлет русской культуры в первой половине XIX в., заслуженно называемого «золотым» веком русской культуры, поставившего Россию в число развитых стран Европы и мира.

7.3. Источники (механизмы) культурной динамики

В процессе культурных изменений рождаются, фиксируются и распространяются различные элементы культурного опыта. Значение, влияние и степень распространения этих элементов зависят во многом от источника их возникновения. В культурологии принято выделять следующие источники (механизмы) культурной динамики:

- инновации;
- обращение к культурному наследию;
- культурное заимствование;
- культурная диффузия;
- синтез.

Все они дают один результат — переход от прошлого к настоящему и будущему, какие бы значения не вкладывала каждая конкретная культура в эти понятия. Так, европейская культура всегда была ориентирована на лучшее будущее, а традиционная китайская культура всегда обращалась к прошлому, видя в нем идеал. В то время как множество малочисленных народов, существующих в согласии с природой, вполне довольны настоящим, потому что оно полностью повторяет прошлое и нисколько не изменится в будущем. Но при этом любая культура вновь и вновь сталкивается с проблемой соотношения старого и нового, традиции и новации в культуре, которая в разное время у разных народов решалась и решается по-своему.

Инновации представляют собой открытие или изобретение новых образов, символов, норм и правил поведения, политических или социальных программ, направленных на изменение условий жизни людей, формирование нового типа мышления или восприятия мира. *Открытие* — это получение новых знаний о мире. Примером являются все научные открытия. Открытия снабжают человечество новыми знаниями, которые в процессе изобретения соединяются с уже известными знаниями и порождают новые элементы. *Изобретения* — это новая комбинация известных культурных элементов или комплексов. Они включают новый способ изготовления вещей, то есть технологии.

Носителями новаций могут выступать творческие личности или новаторские группы, выдвигающие новые идеи, нормы и способы деятельности, отличные от того, что принято в данном обществе.

Новаторы могут принадлежать к разным социальным группам, ими могут являться:

- представители элиты данного общества — его политическое руководство, деятели науки и культуры;
- выходцы из авангардной среды, к которой, как правило, относятся деятели литературы и искусства, ищущие свои особые пути самоутверждения;
- люди из маргинальных групп, возникающих на границах между разными социальными слоями и группами, которые ищут свою специфику и оправдание своего существования;
- диссиденты — люди, не согласные с политикой, проводимой государством по какому-либо вопросу;
- выходцы из других стран и культур, которые не находят приемлемого места в своей культуре, в своем обществе и пытаются осуществить свои идеалы, не нашедшие понимания в прежней системе отношений и деятельности, в другом месте. Так, английские пуритане, которых не устраивала мягкость нравов в Англии XVI—XVII вв., основали колонии в Северной Америке, ставшие фундаментом для формирования будущих США. Схожую роль играли арабы и индийцы в Восточной Африке, китайцы — в Юго-Восточной Азии.

Причины возникновения новаций — неприятие отдельными индивидами или группами господствующих культурных ценностей, норм, традиций и обычаев, и поиск ими своих собственных путей культурного и социального самоутверждения. Это означает, что новации могут появляться как в традиционных, так и в модернизированных культурах.

Но всякое новое обязательно в той или иной степени обречено на непонимание и неприятие. Поэтому всегда возникает проблема соединения появившихся новаций с социокультурной средой. Ведь новаций появляется намного больше, чем закрепляется затем в обществе и культуре. Если культура и общество не готовы к принятию новых идей, если отсутствует спрос, заинтересованность в новом типе деятельности, любое новшество обречено на забвение. История знает множество примеров того, как открытия и нововведения отторгались и предавались забвению, если они не соответствовали социокультурной среде. Так, паровая машина была почти одновременно построена И. Ползуновым на Урале и Д. Уаттом в Англии. Но если машина Ползунова после смерти изобретателя была сломана и забыта, то в Англии началось триумфальное шествие этого изобретения, ставшего важной вехой в промышленной революции, изобретения, благодаря которому XIX в. получил название «столетия железа и пара».

Традиция и культурное наследие

Традиция — это механизм воспроизведения культуры и всех культурных институтов, которые узакониваются и обосновываются самим фактом их существования в прошлом. Ее главное свойство состоит в сохранении прошлых образцов через устранение, ограничение новаций, воспринимаемых как отклонение от идеала.

Традиция является частью более широкого понятия — *культурного наследия*, которое понимается как сумма всех культурных достижений данного общества, его исторический опыт, сохраняющийся в арсенале общественной памяти, включая и подвергшееся переоценке прошлое. В нем сохраняется все, что на том или ином этапе было создано, включая и то, что на время было отвергнуто и не привилось, но позднее может вновь найти свое место в культуре и обществе.

Ценности и символы, воплощенные в памятниках прошлого, становятся важным фактором новой культуры. При этом они должны не только сохраняться, но и воспроизводиться, раскрывая свой смысл для новых поколений. Обращение к культурному наследию призвано обеспечить поддержание привычных смыслов, норм и ценностей, сложившихся в обществе. Эти смыслы, нормы и ценности превращаются в каноны или образцы, проверенные многолетней практикой; следование им обеспечивает привычные условия жизни. Те элементы культурного наследия, которые передаются из поколения в поколение и сохраняются в течение длительного времени, обеспечивают самобытность культуры. Содержание самобытности составляют не только традиционные явления культуры, но и более подвижные ее элементы — ценности, нормы, общественные институты.

Привязанность к традициям, стремление сохранить свое культурное наследие является чертой любого нормального общества. Охрана и освоение своего культурного наследия, в первую очередь фольклора, памятников художественной культуры, книг, достижений науки и техники является важной частью деятельности государства, общественных и международных организаций (ЮНЕСКО). Но, сохраняя и описывая результаты культурной деятельности прошедших столетий, следует учитывать опасность принять их за живой, современный процесс динамики культуры, отвергнуть настоящее во имя прошлого, представить культуру в виде музея, где экспонаты нельзя трогать руками и тем более переделывать. Особенно часто этот соблазн возникает в сфере искусства, где иногда пытаются канонизировать действительно великие произведения и отказаться от любых дальнейших поисков в области формы или

содержания. Такое же стремление к сохранению устоявшихся образцов и идей мы видим в сфере религии, деятели которой обычно жестко пресекают обновленческие идеи. Крайней формой этого стремления становится *фундаментализм* — восстановление более ранних образцов религиозной веры, не затронутых разлагающим воздействием ее позднейших противников. К сожалению, последние десятилетия дали множество примеров его проявления — Иран, Афганистан.

Другой крайней формой является полное отрицание традиции, *отказ от культурного наследия*. Такая ситуация иногда возникает в ходе революционной ломки прежних социальных и культурных структур, целью которой провозглашается построение совершенно нового общества, лишённого недостатков предшествующего общества. Примером такого отношения к культурному наследию служит идеология Пролеткульта в России первых послереволюционных лет, отвергавшая всю предшествующую культуру как буржуазную и ставившая своей целью построение совершенно новой пролетарской культуры. Позднее схожие идеи получили развитие в национализме ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Поэтому сочетание традиции и новации, умение найти «золотую середину» между ними — важная задача любой культуры. Каждое общество решает эту проблему по-своему, что и определяет его культурную самобытность.

Соотношение традиции и новации является одним из оснований деления обществ на традиционные и модернизированные (индустриальные). Для традиционных обществ характерна опора на традиции при минимальном включении новаций в культуру. Индустриальное общество, не отвергая традиций, много легче принимает нововведения. Поэтому любое общество можно расположить на своеобразной шкале, отмечающей меру его самобытности, сочетания традиции и новации. Крайними точками этой шкалы будут уже рассмотренные нами фундаментализм и отказ от культурного наследия.

Диффузия культуры
и культурные
заимствования

В культуре большую роль играет не только передача культурного наследия от поколения к поколению, но и пространственное, географическое распространение элементов культуры. При этом происходит взаимное проникновение отдельных элементов культуры или целых ее комплексов. Данный процесс носит название *культурной диффузии*. Культурное взаимодействие может пройти бесследно, может привести к сильному изме-

нению обоих взаимодействующих культур, либо одностороннему влиянию одной культуры на другую. В двух последних случаях говорят о *культурных заимствованиях*, то есть использовании предметов, норм поведения, ценностей, созданных и апробированных в других культурах. Также для обозначения этого процесса используют термин «*аккультурация*» — освоение элементов чужой культуры.

Культурные заимствования являются наиболее распространенными источниками культурных изменений по сравнению со всеми другими. Заимствования могут носить как прямой (через межкультурные контакты индивидов), так и косвенный характер (через действие СМИ, потребляемые товары, образовательные учреждения и т.д.). Благодаря этим процессам происходит проникновение и распространение необходимых культурных новаций среди тех народов и культур, где эти новации по объективным причинам сами появиться не могут. Даже в ареале обитания одного народа, как правило, полезные новации не создаются параллельно и одновременно, они обычно возникают в каком-то одном месте, а затем быстро распространяются по всей близлежащей территории и зачастую заимствуются соседями. Так, например, сложилось цивилизационное единообразие Западной Европы.

Каналами культурной диффузии служат миграции, туризм, деятельность миссионеров, торговля, война, научные конференции, ярмарки, обмен специалистами и др. Все эти формы культурной диффузии могут распространяться в вертикальном и горизонтальном направлениях. *Горизонтальная диффузия* происходит между культурами нескольких этносов, социокультурных групп или отдельными индивидами. Поэтому данный вид диффузии можно назвать *межгрупповой* диффузией. Примером диффузии подобного рода может служить заимствование сотрудниками милиции жаргона, манер поведения и общения криминального мира в результате их частых контактов с его представителями.

Вертикальная диффузия развивается между культурами с неравным статусом, поэтому ее можно назвать *стратификационной* диффузией. При этом идет диффузия культурных ценностей из одной социальной группы в другую. Примером может служить распространение одежды, символизирующей статусные различия людей. Финансовые возможности среднего класса сегодня позволяют ему покупать модную одежду, которую прежде носил только высший класс. Современные высококвалифицированные рабочие на Западе являются на работу в костюмах, которые раньше служили отличительным признаком верхушки общества.

Характер, степень и эффективность культурных заимствований определяют в основном следующие факторы:

- интенсивность контактов — частое взаимодействие культур ведет к быстрому усвоению элементов чужой культуры;
- условия межкультурных контактов — насильственные контакты неизбежно порождают реакцию отторжения чужой культуры, стремление противопоставить ей свою самобытность;
- степень дифференциации общества — наличие социокультурных групп, готовых принять нововведения, восприимчивых к чужой культуре.

Синтез Он понимается как взаимодействие и соединение разнородных элементов, при котором возникает новое культурное явление, отличающееся от обоих составляющих компонентов и имеющее собственное качество.

Синтез — это качественный сдвиг в культуре и этим принципиально отличается от симбиоза, также возникающего в ходе взаимодействия разных культур, при котором собственные и заимствованные элементы остаются обособленными, сохраняющими дистанцию по отношению друг к другу. При этом нередки взаимное недоверие и конфликты.

Синтез имеет место в том случае, если социокультурная система осваивает достижения иных обществ в тех сферах, которые оказываются недостаточно развиты в ней самой, но при этом сохраняет присущую ей исходную основу, позволяющую говорить о ее определенности, самобытности, способности поддержания целостности и устойчивости.

Как частичный синтез иудео-христианской и античной традиции формировалась на протяжении веков европейская культура. В современных условиях синтез становится важным источником преобразования социокультурной системы многих развивающихся стран. В качестве образца такого плодотворного синтеза приводят Японию и ряд других стран Восточной и Юго-Восточной Азии.

7.4. Факторы культурной динамики

Рассмотренные формы и типы динамики культуры, а также ее механизмы с необходимостью требуют также обратиться к проблеме факторов, формирующих и поддерживающих изменения (или их отсутствие) в культуре.

Природный фактор Он занимает ведущее место среди факторов культурной динамики, так как культура в значительной степени зависит от природных условий, в которых она существует, от своего кормящего и вмещающего ландшафта. Впер-

вые этот фактор был подробно проанализирован в теории «географического детерминизма» Руссо, который сделал вывод, что возникновение культуры произошло в благоприятных для жизни тропических районах, но ее развитие было связано с районами умеренного климатического пояса, потребовавшего от человека достаточно большого труда и усилий для приспособления к этим условиям. Слишком суровые природные условия, как заметил Руссо, также не способствуют развитию культуры, направляя все усилия человека на сохранение жизни. Руссо считал природный фактор решающей причиной развития культуры и цивилизации в Европе и застоя их на севере и юге.

Природные географические условия влияют не только на форму культурной динамики. Они определяют также и способ хозяйствования, формируют картину мира данного народа, существенно влияют на другие сферы культуры. Наличие природных ресурсов и возможность их использования является еще одной стороной природного фактора культурной динамики, создавая условия для развития разных типов культур. Так, совершенно очевидно, что жизнь в горах ориентирует население на специфический экономический и хозяйственный уклады — ориентация не на земледелие, а на овцеводство, формирует свою систему ценностей, принципиально отличающуюся от жизни земледельческих народов равнин или степняков-кочевников. Традиции, обычаи народов, бытовая сторона их жизни, их пища, одежда также зависят от географических и климатических условий.

Кроме того, влияет на динамику культуры и биологическое начало в человеке, также относящееся к природным факторам. Первичные биологические потребности, к которым относятся сохранение жизни, защита от врагов, продолжение рода, одинаковы для всех людей. Но в силу социальной сущности человека их удовлетворение идет в рамках тех возможностей, которые предоставляются человеку обществом и культурой, в которой он живет. Эти возможности неодинаковы для людей, принадлежащих к разным половозрастным категориям, отличаются также их потребности, которые меняются при переходе из возраста в возраст. Нельзя забывать также о том, что молодежь легче принимает новое, приводящее к изменениям в культуре, в отличие от людей старшего возраста, больше склонных к консерватизму.

Фактор взаимодействия культур и культурных систем Другим фактором культурной динамики является взаимодействие культур и культурных систем между собой, или диффузия культур, которая происходит из-за неравномерности развития разных культур. Она подразумевает распространение

ние элементов культуры из одного центра в другой, заимствование этих элементов принимающим обществом. Разумеется, в ходе этих процессов распространяются не только позитивные достижения. Поэтому результатом диффузии культуры может стать как обогащение культур, так и их разрушение.

Усвоение элементов чужой культуры, приспособление к ней называется *аккультурацией*. Ей могут подвергаться отдельные индивиды, группы, этносы, районы и страны. Она может носить прямой (через непосредственное влияние носителей передаваемых элементов культуры на окружающих людей) или же косвенный характер (через воздействие средств массовой информации, потребляемые товары, рекламу, учебные заведения и т.п.).

Аккультурация зависит от множества факторов. Среди них — степень интенсивности контактов, так как постоянное взаимодействие обществ или людей ведет к довольно быстрому усвоению новых элементов культуры. Например, довольно быстро приходится усваивать основы чужой культуры человеку, живущему в иноэтническом окружении. Жители крупных торговых центров, где встречаются представители разных народов и культур, также интенсивно усваивают их основы, поскольку это способствует успеху их коммерческой деятельности.

Условия контакта разных культур также влияют на процессы аккультурации, так как насильственное навязывание культуры неизбежно порождает реакцию отторжения, сопротивления навязываемой культуре, стремление подчеркнуть свою самобытность, во что бы то ни стало сохранить свое национальное и этническое своеобразие. Мирным путем, уважительным отношением к чужой культуре можно добиться больших результатов.

На процесс аккультурации также влияет степень готовности общества к усвоению инородных элементов культуры. Общество должно быть достаточно развито для того, чтобы понять смысл и необходимость этих нововведений. Также в обществе должен сформироваться класс или социальная группа, которая сможет стать носителем этих новаций, принять их в своем менталитете, образе жизни и деятельности. Также достаточно развитое общество, устойчивое и стабильное, имеет намного больше возможностей для плодотворного усвоения и применения этих новаций с пользой для себя. Слабая, неустойчивая культура и общество не смогут принять нововведений, сильно отличающихся от традиционных элементов их культуры. Результатом станет или отторжение чуждых элементов, что будет сопровождаться достаточно серьезными потрясениями в культуре, либо гибель этой культуры. Так, Западная Европа, открыв для себя Новый Свет, активно использовала некоторые элементы

его культуры, среди которых были золото Америки, ее многочисленные культурные растения и многое другое. Индейская же Америка, столкнувшись с европейцами, не выдержала этого столкновения, ее развивающиеся цивилизации погибли, большая часть индейцев также была уничтожена.

Фактор пространственного размещения культурных центров

Этот фактор динамики культуры подчеркивает значимость связей, коммуникативных сетей, по которым распределяются и перемещаются материальные, социальные ресурсы, распространяются различные идеи.

Поэтому изменения в традиционной культуре, существующей на личных связях между людьми и на устной традиции, будут сильно отличаться от динамики современной культуры, основанной на механизмах массовой культуры с ее плотными информационными потоками и средствами массовой коммуникации.

Важным фактором культурной динамики стало появление городов, которые всегда сосредоточивали в себе людей, материальные богатства, духовные ценности. В силу этого все перемены всегда начинались в городах, а оттуда распространялись на периферию. Разумеется, эти перемены далеко не всегда были позитивными. Так, в XX в. именно города — промышленные центры дали толчок большинству глобальных проблем современности.

Обычно культурными центрами являются крупные города, особенно, мегаполисы, появившиеся в XX в., и многие явления в динамике культуры зависят от связей между ними. Так, в нашей стране такими центрами являются Москва, Санкт-Петербург и еще ряд центров. Именно в них сосредоточены известнейшие театры, музеи, картинные галереи, архивы и научные библиотеки. В силу этого они притягивают к себе творческую часть населения, производящую продукты культуры. Культурная активность в провинциальных городах, не говоря уже о сельской местности, намного ниже. Поэтому так важен для культуры каждого общества обмен между культурными центрами и периферией. В последнее время, с созданием современных компьютерных сетей, культурные связи облегчаются, так как сейчас у людей есть возможность плодотворно работать в любом месте, не приезжая для этого в традиционные культурные центры.

Фактор социальных институтов и социальной активности

На культурную динамику большое влияние оказывают такие социальные институты и элементы, как системы родства и семейных отношений, правила владения

и наследования собственности, степень развитости социальной организации. Поэтому динамика традиционных культур, поддержи-

вающая патриархальную семью, строящаяся на системе личных связей между людьми, сильно отличается от современного общества с его нуклеарной семьей, ослабленными личными связями, оценкой человека по его индивидуальным способностям и достижениям.

Не менее важную роль играют социальные движения — свободно организованные коллективы, действующие в разнообразных организационных формах ради достижения определенных целей. Самой неорганизованной и разрушительной формой социальных движений выступают народные бунты и восстания, о которых нам известно из истории общества. Религиозные и национальные движения могут выступать как в форме восстаний, так и в более мирных формах. Это же относится и к современным социальным движениям — экологическим, феминистским, движениям в защиту животных, сексуальных меньшинств, фундаменталистским движениям и т.д.

Как правило, социальные движения возникают для поддержки какой-то группы людей, воплощения каких-то идеальных целей или предотвращения определенных действий. Поэтому для динамики культуры очень важно ценностное оправдание этих движений, наделение их позитивным смыслом.

Таким образом, очень важным фактором культурной динамики являются идеи, способные увлечь за собой большие группы людей и обосновывающие необходимость переделки мира. Однако, если новые идеи стимулируют быстрые изменения в культуре, то устоявшиеся, господствующие в данной культуре ценности и идеи, оказывают сопротивление новому, демонстрируя огромную инерцию. Если ситуация в культуре изменилась кардинально, а господствующие ценности остались без изменений, утратив свою действенность, тогда это может привести к кризису и разрушению данной культуры. В таком случае нужны быстрые действия со стороны интеллектуальной элиты по выдвижению новых идей и внедрению их в сознание широких народных масс.

Среди факторов динамики культуры важную роль играет структурная сложность самой культуры как целого. Это, с одной стороны, поддерживает существующее положение в культуре, а с другой — позволяет адекватно реагировать на происходящие изменения в природе и обществе. Социальная и культурная стратификация общества приводит к тому, что ценности, нормы и смыслы этой культуры существуют во множестве вариантов у представителей разных социокультурных групп общества. Поэтому в кризисные моменты жизни общества один из этих вариантов может указать путь выхода из кризиса, а прежде малочисленная и маловажная социальная группа — носитель необходимого в данный момент варианта куль-

Фактор структурных связей в культуре

Среди факторов динамики культуры важную роль играет структурная сложность самой культуры как целого. Это, с одной стороны,

туры — стать одной из основных в данном обществе. Так, варяги из разбойников, изгоев из своих родов превратились в носителей государственного начала в Киевской Руси, заняв княжеский престол.

Не менее важны те сложные связи, которые возникают между разными сферами культуры. Например, изменения в хозяйственной культуре обязательно вызовут большие перемены в политике и праве, меньшие — в искусстве, религии, философии и науке. Новые идеи, появившиеся в философии, религии, идеологии, могут исчезнуть без следа, но могут привести к революционным изменениям в культуре и обществе. При этом развитие науки непременно сказывается на развитии экономики, на появлении новых технологий, новых отраслей производства, возникших на основе фундаментальных научных открытий. В свою очередь, успешное развитие экономики благотворно влияет на политическую ситуацию в обществе, повышает спрос на продукцию массовой культуры, что ведет к развитию спорта, туризма, сферы досуга, кино- и телепродукции и т.д.

Фактор рациональных изменений и управленческой активности

В последнее время этот фактор начинает играть все большую роль. В первую очередь, он связан со все возрастающей плотностью информационных потоков и все большим количеством информации, передающейся по сетям массовой информации и коммуникации. В силу этого мир перестал быть множеством слабо связанных между собой государств и народов. Сегодня событие, происшедшее в какой-то одной стране, влияет на весь мир. Также возросла скорость принятия решений и реакции на них. Безусловно, это оказывает сильнейшее воздействие на динамику культуры.

Не меньшее значение имеет и политика государства по отношению к культуре. Обычно ее называют социальной и культурной политикой, она проявляется как оперативная политика властных органов, призванных регулировать повседневные изменения в обществе. Цель социокультурной политики состоит в том, чтобы поддерживать и регулировать те стороны жизни людей, которые в усложняющихся условиях современного общества не могут быть обеспечены самостоятельно. Речь идет о поддержке социально незащищенных слоев, развитии системы образования, стимулировании научной работы, сохранении музейного, архивного и библиотечного дела.

Вышеперечисленные сферы культуры требуют поддержки со стороны государства и общества, но есть некоторые области культуры, развитие которых должно быть ограничено ради блага всего человечества. Так, безудержное развитие производства и некоторых областей науки породило целый ряд глобальных проблем: возмож-

ность полного уничтожения человечества в глобальном ядерном конфликте, экологический кризис, демографический кризис. Кроме того, наука и техника, занявшие господствующее место в культуре XX в., привели к упадку в сфере религии, морали и нравственности. Это стало одной из причин кризиса культуры в XX в., нарушив ее стабильность. Поэтому ради сохранения равновесия и устойчивости мировой культуры эти сферы должны быть ограничены.

Этот фактор рассматривает индивидуально-личностный аспект культурной динамики. В соответствии с ним человек может влиять на изменения культуры, включаясь в некоторые социальные действия и механизмы, стимулируя или тормозя их проявления.

Первый тип социального механизма связан с целеполаганием в индивидуальной жизнедеятельности человека. Речь идет о том, что у каждого человека потребности, как правило, растут, при этом они превышают возможности их удовлетворения. Таким образом, возникает противоречие, которое подталкивает человека ставить перед собой новые жизненные цели и добиваться их осуществления. Если у большой группы людей схожи их потребности, то их действия и поступки также будут похожими. В этом случае появиться ярко выраженный вектор изменений в культуре, причем человек, решая свои индивидуальные проблемы, влияет на макро-динамику культуры.

Второй способ влияния человека на динамику культуры связан с его индивидуальной творческой активностью, которой он занимается в рамках своей профессии. Речь идет о тех открытиях, которые может совершить человек в науке, технике, политике, педагогике, управлении и т.д., профессионально работая в этих областях. Разумеется, творчество высших достижений является уделом немногих талантливых людей. Тем не менее, за последние сто — двести лет было совершено так много открытий в самых разных сферах культуры, что они дали мощнейший толчок культурным изменениям.

Третий способ влияния человека на культурную динамику является уделом немногих гениев, выдающихся людей, которые становятся авторами новых систем норм, ценностей и представлений о мире. Личности такого масштаба становятся религиозными реформаторами (Будда, Конфуций, Мухаммед, Лютер), законодателями и государственными деятелями (Вашингтон, Петр I), философами и учеными (Сократ, Аристотель, Кант, Гегель, Галилей, Ньютон, Эйнштейн), писателями и художниками (Гёте, Пушкин, Достоевский). Изредка встречаются универсальные гении, проявляющие себя в самых разных областях культурного творчества — Леонардо

да Винчи, М.В. Ломоносов, В.И. Вернадский. Их открытия и достижения радикально меняют мир и жизнь людей в нем.

7.5. Модернизация традиционных культур

В наши дни термин «*модернизация*» употребляется в нескольких смыслах. Во-первых, под модернизацией подразумевается весь комплекс прогрессивных изменений в обществе, это синоним понятия «современность» — комплекс социальных, политических, экономических, культурных и интеллектуальных трансформаций, проходивших на Западе с XVI в. и достигших своего апогея сегодня. Сюда включаются процессы индустриализации, урбанизации, рационализации, бюрократизации, демократизации, доминирующее влияние капитализма, распространение индивидуализма и мотивации успеха, утверждение разума и науки. Результатом этого процесса стало появление современной цивилизации. Во-вторых, модернизация — это процесс превращения традиционного, дотехнологического общества в общество с машинной технологией, рациональными и секулярными отношениями, высокодифференцированными социальными структурами. В-третьих, под модернизацией понимаются усилия отсталых и слаборазвитых стран, предпринимаемые ими, чтобы догнать развитые страны.

Названные смыслы не противоречат друг другу, поэтому модернизацию в самом общем виде можно рассматривать как *сложный и противоречивый социокультурный процесс*, в ходе которого формируются институты и структуры современного общества и культуры.

Процессы модернизации — одни из важнейших процессов динамики культуры, во многом определившие лицо XX в. Особенно актуальными они стали после краха колониальной системы, после которого на политической карте мира появилось множество новых государств. Хотя они и обрели политическую независимость, но войти в современный мир им оказалось очень сложно — этого не позволяли неразвитые политические, экономические, социальные институты этих культур. Поэтому адаптация новых государств к условиям современного мира, современной цивилизации стала важнейшей задачей.

На деле процессы модернизации традиционных обществ и культур начались намного раньше, еще в колониальные времена, когда европейские чиновники, твердо уверенные в благотворности и пользости своей деятельности для «туземцев», истребляли их традиции и верования, считая вредными для прогрессивного развития этих народов. Тогда предполагалось, что модернизация прежде все-

го подразумевает внедрение новых, прогрессивных форм деятельности, технологий и идей, она считалась средством ускорения, упрощения и облегчения пути, который все равно предстояло пройти этим народам.

Разрушение многих культур, последовавшее за такой насильственной «модернизацией», привело к осознанию порочности подобного подхода, к необходимости создания научно обоснованных теорий модернизации, которые можно было бы применить на практике. Тем не менее, появившиеся в середине XX в. теории модернизации в основном соответствовали установкам классического эволюционизма, считавшего, что все изменения в обществе являются однолинейными, поэтому менее развитые страны должны были пройти путь вслед за развитыми. Сделать это было можно либо через вестернизацию и через догоняющее развитие. Полагали, что эти изменения необратимы, носят постепенный, накопительный и мирный характер, а их финалом неизбежно станет модернизация, которая принесет существенное улучшение жизни народов этих стран. По сути модернизация становилась осознанным копированием западного общества. Также признавалось, что процессы модернизации должны идти сами собой, поскольку все народы захотят жить, как западные цивилизации.

Среди необходимых изменений был поиск новых технологий, движение от сельского хозяйства как способа существования к коммерческому сельскому хозяйству, замена мускульной силы животных и человека в качестве основного источника энергии современными машинами и механизмами, распространение городов и пространственная концентрация рабочей силы. В политической сфере следовало перейти от авторитета вождя племени к демократии, в сфере образования — ликвидировать неграмотность и поднять ценность знания, в религиозной сфере — освободиться от влияния церкви. Также нужно было сформировать современную личность, независимую от традиционных авторитетов, интересующую общественными проблемами, способную приобретать новый опыт, устремленную в будущее, опирающуюся на разум и науку, с высоким уровнем образовательных, культурных и профессиональных притязаний.

Однако действительность опровергла эти прекрасные теории. Далеко не все общества, увидев поближе западный образ жизни, захотели ему подражать. А те, кто пошли по этому пути, быстро познакомились с изнанкой этой жизни, столкнувшись с ростом нищеты, социальной дезорганизацией, аномией, преступностью. Также оказалось, что далеко не все в традиционных обществах плохо, а многие их особенности прекрасно сочетаются с суперсо-

временными технологиями, как показал опыт Японии и Южной Кореи. Исторический опыт этих стран заставил отказаться от теорий однолинейности мирового развития и сформулировать новые теории модернизации.

Критическая оценка основных теорий модернизации в конечном счете привела к дифференциации самого понятия «модернизация». Исследователи стали различать первичную и вторичную модернизацию.

Первичная модернизация обычно рассматривается как теоретическая конструкция, охватывающая разнообразные социокультурные изменения, сопровождающие период индустриализации и возникновения капитализма в отдельных странах Западной Европы и Америки. Ее связывают с разрушением прежних традиций и традиционного уклада жизни, с провозглашением и реализацией равных гражданских прав, становлением демократии. При этом проходящие процессы считались невозможными без индивидуальной свободы и автономии человека.

Вторичная модернизация охватывает социокультурные изменения, происходящие в развивающихся странах (странах третьего мира) в условиях цивилизованного окружения высокоразвитыми странами и при наличии сложившихся образцов социальной организации и культуры.

В последнее время при рассмотрении процессов модернизации большой интерес вызывает модернизация бывших социалистических стран и стран, освободившихся от диктатуры. Для обозначения перехода этих индустриально среднеразвитых стран, сохраняющих многие черты прежней политической и идеологической системы, тормозящих процессы обновления, вводится термин «*третичная модернизация*».

При этом развитые страны не стоят на месте, а идут дальше в своем развитии, создавая новый тип общества, которое называют постиндустриальным, информационным, технотронным, экранным и т.п. Все эти названия подчеркивают важнейшие черты нового общества — господство науки и техники, образовательных систем и средств массовой информации и массовой коммуникации.

В связи с этим в концепциях модернизации традиционных обществ изменились ключевые положения. Теперь в качестве движущей силы процессов модернизации признается уже не политическая и интеллектуальная элита, а самые широкие массы, которые начинают активно действовать, если появляется харизматический лидер, влекущий их за собой. Модернизация в этом случае становится не решением элиты, а массовым стремлением граждан изменить свою жизнь в соответствии с западными стандартами под

влиянием средств массовой коммуникации и личных контактов.

Сегодня уже акцентируются не внутренние, а внешние факторы модернизации — мировая геополитическая расстановка сил, внешняя экономическая и финансовая поддержка, открытость международных рынков, доступность убедительных идеологических средств — доктрин, обосновывающих современные ценности.

В настоящее время стало очевидным, что нет и не может быть унифицированного процесса модернизации, ее темп, ритм и последствия в различных областях жизни в разных странах будут различны. Вместо единой универсальной модели современности, которой долго считали США, появилась идея движущих центров современности — не только Запад, но и Япония, и «азиатские тигры» (Тайвань Тайланд, Сингапур, Малайзия). Предлагается активно использовать местные традиции. Кроме того, модернизация оценивается не только по экономическим показателям, которые долгое время считались главными, но и по ценностям, культурным кодам.

Сегодня на Западе отказываются от идеи прогресса — методологической основы эволюционизма, поэтому рушится концептуальная база теории модернизации. Отсюда современная картина модернизации менее оптимистична, чем прежняя, — не все возможно и достижимо, не все зависит от простой политической воли. Уже признано, что никогда весь мир не будет жить так, как живет современный Запад (просто не хватит природных ресурсов), поэтому современные теории уделяют много внимания новым путям и формам модернизации.

Таким образом, сегодня модернизация рассматривается как исторически ограниченный процесс, узаконивающий институты и ценности современности: демократию, рынок, образование, разумное администрирование, самодисциплину, трудовую этику. При этом современное общество определяется либо как общество, приходящее на смену традиционному общественному укладу, либо как общество, вырастающее из индустриальной стадии и несущее в себе все ее черты.

7.6. Глобализация культуры современного мира

Культурная диффузия как процесс заимствования культурных ценностей имеет как позитивные, так и негативные стороны. С одной стороны, она позволяет народам больше общаться между собой и узнавать друг о друге. Общение и познание способствуют сближению народов. С другой стороны, чрезмерное заимствование чуждых идей и ценностей грозит потерей культурной самобытности. Распространение одинаковых культурных образцов по всему миру,

открытость границ для культурного влияния и расширяющееся культурное общение заставляют говорить о процессе глобализации современной культуры.

Глобализация культуры представляет собой процесс интеграции отдельных этнических культур в единую мировую культуру на основе развития транспортных средств, экономических связей и средств коммуникации.

В настоящее время процесс глобализации охватил самые разные сферы нашей жизни. Финансы, идеи и люди стали мобильны как никогда. Закономерно, что глобальные финансовые и товарные рынки, средства информации и миграционные потоки привели к бурному росту культурных обменов, которые выражаются стремительно возрастающим количеством прямых контактов между государственными институтами, социальными группами и индивидами различных стран и культур. В ходе этих контактов исчезает множество традиционных форм жизни и способов мышления.

Но одновременно процесс глобализации ведет к возникновению новых форм культуры и образов жизни. Благодаря широкой доступности определенных товаров и идей локальные культуры меняются и вступают между собой в необычные комбинации. Границы между своими и чужими культурами стираются. Эта смесь культур наблюдается не только в жизни отдельных индивидов, но и становится характерной чертой для целых обществ.

Современный технический прогресс и глобальные политические, экономические и культурные изменения привели к тому, что наша планета оказалась пронизана густой сетью коммуникаций, озабочена общими глобальными проблемами выживания, а государства и народы, ее населяющие, несмотря на противоречия и коренные различия между ними, находят способы и средства взаимопонимания, все более тяготеют к утверждению на планете единой глобальной культуры. Глобальными становятся структуры и идеи, например, идеалы красоты, права человека или организационные принципы.

С культурологической точки зрения глобализация представляет собой *диалектический* процесс. Интеграция и дифференциация, конфликты и сотрудничество, универсализация и партикуляризация не исключают друг друга, а являются взаимно предполагающими тенденциями развития. В ходе глобализации некоторые идеи и структуры современной жизни действительно распространяются по всему миру. В то же время культурные особенности отдельных народов на фоне глобальных процессов приобретают все более резкие очертания или вообще впервые осознаются как таковые.

Глобализация — не автоматический процесс, который завершится бесконфликтным и идеальным миром. Глобализация таит

в себе как новые возможности, так и новые риски, последствия которых для нас могут быть более значимыми, чем во все предыдущие эпохи.

Историческая практика свидетельствует, что в самом процессе глобализации изначально заложен определенный конфликтный потенциал, поскольку зачастую приходится пересматривать или отказываться от некоторых традиционных принципов и ценностей собственной культуры. Различные общества реагируют на это по-разному. Диапазон сопротивления процессу слияния культур достаточно широк — от пассивного неприятия ценностей других культур до активного противодействия их распространению и утверждению. В результате мы являемся свидетелями многочисленных этнорелигиозных конфликтов, националистических настроений в политике, региональных фундаменталистских движений. Это в большой степени относится к традиционным культурам Кавказа, исламской культуре, архаичным культурам Африки, некоторых стран Латинской Америки и Азии.

Внутри глобальной культуры формируются и сосуществуют различные позиции и точки зрения, поэтому глобализация не делает всех людей одинаковыми. Процесс глобализации культуры реализуется в настоящее время во всех областях человеческой деятельности: экономике, политике, науке, искусстве, спорте, туризме, личных контактах и т.д. Ни одна культура, социальная группа или этническая общность не остаются в стороне от этого процесса. Наиболее значимые изменения происходят в трех самых важных сферах человеческой жизнедеятельности: (1) сфере новых технологий и информационных систем и коммуникаций; (2) области этнических отношений; (3) процессе развития мировой экономической системы.

Современные технические достижения существенно расширили возможность контактов благодаря созданию новых транспортных средств и новых форм коммуникации. Резко возросла подвижность людей, которые могут за несколько часов оказаться в любой точке планеты. Космические спутники и современные средства связи позволяют людям получать информацию из всех регионов мира. Большую роль в этом играет Интернет, в настоящее время являющийся самой быстроразвивающейся системой коммуникации. Так, за последние несколько лет масштабы распространения Интернета увеличились в три раза, а пользователи этой системы находятся более чем в 100 странах мира.

Необходимой и жизненно важной причиной глобальных изменений культуры стал *этнический* фактор, который нашел свое выражение в быстром росте численности населения планеты. Если в

1965 г. в мире насчитывалось 3,5 млрд человек, к 1995 г. — 5,7 млрд человек, то в феврале 2006 г. население планеты превысило 6,5 млрд человек. Это означает, что население Земли увеличивается на три человека в секунду, на 10 тыс. человек в час и на 254 тыс. в сутки. Современные темпы роста народонаселения влекут за собой обострение целого ряда глобальных проблем.

Сегодня около 1 млрд человек в мире не получают полноценного питания или прямо голодают. Появляющиеся ежегодно дополнительно около 100 млн человек дополнительно обостряют нехватку природных ресурсов и резко увеличивают количество отходов, с которыми биосфера нашей планеты уже не может справиться. Для многих стран все острее становится проблема дефицита питьевой воды, которая через пятьдесят лет станет самым ценным природным ресурсом. Это чревато будущими кризисами и конфликтами, разрешение которых потребует от всех народов взаимопонимания и готовности к сотрудничеству.

Литература

1. *Аванесова Г.А.* Динамика культуры. М., 1997.
2. *Динамика культурных и социальных связей.* М., 1992.
3. *Ерасов Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность. М., 2002.
4. *Кармин А.С.* Культурология. СПб., 2003.
5. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992.
6. *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 1973.
7. *Сорокин П.А.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
8. *Штомпка П.* Социология социальных изменений. М., 1996.
9. *Яковец Ю.В.* История цивилизаций. М., 1997.





Бытие культуры

- 8.1. Культура и природа
- 8.2. Культура и язык
- 8.3. Культурная идентичность личности

Характеристика феномена культуры будет неполной без рассмотрения вопросов взаимоотношения культуры и природы, культуры и языка, культурной идентичности человека, т.е. группы вопросов, которые составляют реальное *бытие культуры*.

Культурология рассматривает культуру как продукт совместной жизнедеятельности людей, систему согласованных способов их коллективного существования, упорядоченных норм и правил удовлетворения групповых и индивидуальных потребностей и т.п. Ее возникновение обусловлено тем, что продолжительное совместное проживание групп людей на одной территории, их коллективная хозяйственная деятельность, защита от нападений с необходимостью формируют у них общее мирозерцание, единый образ жизни, манеру общения, стиль одежды и т.д. Однако каждая группа при этом проживает в своих специфических климатических, географических, исторических и иных условиях. Отсюда на практике культура предстает в виде множества культур разных эпох и регионов, а внутри них в виде культур отдельных стран и народов, которые принято называть *локальными*, или *этническими, культурами*.

Наличие локальных культур является объективной и закономерной формой существования всей человеческой культуры в целом. Некоторые из локальных культур похожи друг на друга в силу сходства условий их возникновения. Другие отличаются друг от друга настолько, насколько отличаются условия их породившие. Однако во всем многообразии локальных культур нет ни одной «ничейной» культуры. Каждая отдельная культура воплощает в себе специфический опыт жизненной практики какого-либо конкретного народа или сообщества людей. И этот опыт придает культуре каждого народа неповторимые черты, определяет ее своеобразие.

8.1. Культура и природа

Одним из основных детерминирующих факторов возникновения культуры является природа. Поэтому взаимоотношение природы (натуры) и культуры остается одной из ключевых тем культурологии на протяжении многих десятилетий. Многочисленные исследования этой взаимосвязи показывают, что культура внебиологична, ее нельзя свести к природному началу, но и культурное начало в человеке есть не что иное, как природное, преобразованное человеческой деятельностью. Но в таком случае возникает вопрос: противостоит ли природа культуре или они находятся в гармонии?

С одной стороны, человек в результате своей целенаправленной деятельности по преобразованию окружающего мира создает искусственный мир предметов и явлений, который мы и называем культурой. В этом случае мы противопоставляем культуру природе, подчеркивая, что культурой становятся только те природные элементы, которые переработаны человеком.

С другой стороны, сторонники социобиологии не столь категоричны в ответе на вопрос о взаимоотношении культуры и природы. Они утверждают, что нет четких границ между социальным поведением животных и людей, разницу они видят лишь в уровне сложности их технологий жизнедеятельности. В таком случае культура рассматривается как особый этап общей эволюции природы:

- растения адаптируются к среде через изменение своей видовой морфологии;
- животные адаптируются через сочетание процессов видовой изменчивости со сменой стереотипов поведения;
- человек адаптируется только путем изменения и усложнения форм своей жизнедеятельности, результатом чего и стало формирование искусственной среды обитания.

В любом случае грань между природой и культурой очень тонкая и зыбкая и включает в себя множество аспектов.

С самого начала своего появления человек испытывает на себе влияние природной среды и одновременно сам влияет на нее. Деятельность по приспособлению к природе и освоению ее применительно к своим нуждам приводит к формированию преобразованной, окультуренной природы. Человек выделился из природной среды, но продолжал и продолжает оставаться в известной мере ее частью. Определенное географическое положение, конкретная местность, ее специфические природные особенности всегда были и являются в настоящее время факторами, определяющими национальный характер, традиции, обычаи, язык, сознание любого сообщества людей. С глубокой древности человек в целях выживания приспособивал-

ся к среде своего обитания. Из готовых природных материалов он создавал орудия труда и предметы быта, сооружал жилища, приручал диких животных, обрабатывал почву и возделывал на ней культурные растения. В этой своей деятельности он одновременно приспособливал природу к своим потребностям и в результате преобразования естественной природной среды человек создал искусственную среду («вторую природу») своего обитания.

«Вторая», созданная человеком, природа представляет собой природную форму существования культуры. Это означает, что продукты преобразованной природы, оставаясь материальными, вещественными, одновременно включены в процесс человеческой жизнедеятельности и выполняют в ней социальную функцию. На первый взгляд может показаться, что природа и культура противоположны друг другу, поскольку культура — это внеприродное явление, созданное человеком. На самом деле они тесно связаны между собой, поскольку культура возникает из природы, она рождается из взаимодействия человека с природой. Все предметы культуры сделаны из природного вещества. Таким образом, культура, с одной стороны, противостоит природе как возделанная природа, а с другой — она составляет с ней единство, поскольку в основе ее лежит природный компонент, а природа выступает предпосылкой и условием существования культуры.

Итак, *культура есть акт преодоления природы, выход за границы инстинкта*. Она возникает потому, что человек сумел преодолеть органическую предопределенность своего вида. Многие животные могут создавать нечто, похожее на культуру, — пчелиные соты, медвежья берлога, бобровая плотина и т.д. Но, создавая все это, животные руководствуются инстинктами — генетически заложенными программами поведения. Ничего кроме того, что заложено в них природой, они сделать не могут. К свободной творческой деятельности они не способны. На это способен только человек, своей деятельностью преодолевающий противоречия между природой и культурой. Поэтому культурологи уделяют такое внимание анализу категории «*деятельность*».

В результате человеческой деятельности природа изменяется и достраивается, а жизнь человека делается более удобной и комфортной. Но освоение природы включает в себя также и овладение внутренней природой самого человека, что связано с появлением определенных норм и запретов, регулирующих человеческую жизнь, созданием морали, религии, искусства, словом, с рождением духовной культуры.

Воздействие природы на культуру Анализ вопроса взаимосвязи природы и культуры показывает, что они находятся в сложных взаимоотношениях. Человек вышел из природы и поэтому природа контролирует и определяет многие стороны жизнедеятельности человека. Очевидность этого факта требует более подробного объяснения и описания воздействия природно-географических факторов на жизнедеятельность людей и их культуру.

(1) Природа определяет потребности людей, а их осознание служит стимулом к деятельности и развитию мышления. Для того чтобы жить, человек должен есть, пить, иметь жилище, одежду. Все необходимые материалы для удовлетворения потребностей физического существования человек находит в природе. Использование «натуры» для удовлетворения материально-биологических потребностей в свою очередь требует от человека соответствующих способностей, активности, творчества. Используя ресурсы природы, человек раскрывает свой собственный природный потенциал. Полученные от природы сведения используются для организации оптимальной материальной и духовной деятельности.

(2) Природная среда непосредственно влияет на тип хозяйства и содержание занятий людей, их быт и духовный мир. От природных условий и богатств во многом зависит образ жизни человека, судьба стран, народов и культур. Различная природная среда делает непохожими друг на друга отдельные народы и их культуры, формирует у каждого народа специфический национальный характер, моральные нормы и правила поведения. Кроме того, первобытные народы создавали пантеон своих богов с учетом географических особенностей места их проживания. У жителей степных и пустынных регионов отсутствуют такие персонажи религии, как водяной, леший, хозяин леса и другие его обитатели.

(3) Природа воздействует на род занятий и разделение труда. Например, суровые климатические условия Севера породили специфическое разделение труда между мужчинами и женщинами. Мужчины занялись изготовлением оружия, охотой, рыболовством, оставив женщинам такие занятия, как выделка кожи, изготовление одежды, приготовление пищи.

(4) Природа была и остается важным фактором удовлетворения нравственных и эстетических потребностей человека. Различные природные явления могут оказывать благотворное влияние на интеллект человека, способствовать хорошему расположению духа, приливу бодрости, творческого вдохновения. Такого рода эмоциональное состояние формирует интимно-доверительное отношение к природе в виде богатой гаммы переживаний.

(5) Природная среда влияет на процесс художественного творчества. Природа не только подсказывает образы художественного творчества, но и представляет сырье для создания тех или иных предметов искусства. Многочисленные шедевры архитектуры, живописи, музыки, литературы создаются на основе впечатлений, полученных их создателями от общения с природой. Художественное восприятие природы в значительной степени обусловлено культурой, которая определяет, как люди видят мир и как они в нем действуют. Уже по сюжетам и природному материалу можно догадаться о том, представителем какой этнической культуры создано конкретное художественное произведение.

(6) Очень сильное воздействие природа оказывает на традиционную народную культуру. Это находит свое отражение в специфических привычках, обычаях, обрядах, в которых проявляются особенности быта народов. Обряды делают природные объекты элементами духовной культуры. В формах повседневной духовной жизни людей отчетливо проявляется характерная для природной среды цикличность. Так, в соответствии со сменой дня и ночи, времен года совершаются многие циклы производственной деятельности, своеобразно отражаемые в праздниках и обрядах. Их связь с временами года, закреплённая в традиционной культуре, приводит к появлению обрядового природного календаря, который не только нормирует распорядок жизни, но и определяет периоды функционирования духовной культуры, отводя для нее наиболее благоприятные с природной точки зрения временные этапы.

Воздействие культуры на природу Влияние природы на культуру является очевидным и поэтому практически не вызывает возражений. Но это лишь одна сторона взаимоотношений природы и культуры. Обратной стороной этой взаимосвязи является воздействие культуры на природу, следствием которого стал *культурный ландшафт*, включающий в себя агросферу и техносферу.

Агросфера является результатом воздействия человека на почву, растительность, животных и др. Последствия этого воздействия оказались чрезвычайно велики, поскольку человек в процессе своей жизнедеятельности отбирал из растительного и животного мира те экземпляры или свойства растений и животных, которые наиболее полно отражали его потребности. Именно такой избирательный подход привел к целенаправленному созданию новых сортов растений. Также в процессе культурного воздействия на природу были созданы новые породы животных, отличающиеся особой выносливостью, плодовитостью, скоростью передвижения и т.д. Можно уверенно утверждать, что подавляющая часть «есте-

ственной природы», окружающей нас сегодня, — это культивированная природа, а все домашние животные и продукты нашего питания — ее результаты.

В настоящее время мы являемся свидетелями и современниками активного развития агросферы. Например, клонирование и генная инженерия позволяют вывести растения и животных с абсолютно новыми свойствами, аналогов которым нет в естественной природе. Кроме того, новые сорта и виды деревьев, цветов, домашних животных органично вписываются в среду обитания человека, придавая ей более совершенные черты красоты и гармонии.

Другой частью культурного ландшафта является *техносфера*, которая представляет собой совокупность предметов материальной культуры, включенной человеком в неживую природу. Ее содержание составляют мосты, дороги, механизмы, здания, сооружения и иные рукотворные изделия. Многие из них гармонично вписываются в природный ландшафт, оставаясь при этом удобными и полезными для жизни людей. В мире создано множество предметов материальной культуры, которые подчеркивают красоту природы, контрастируют с ней в наиболее выигрышных аспектах. Так, например, в русской культуре для постройки церквей традиционно выбирались наиболее живописные места. Чаще всего они подчеркивали специфику ландшафта, красоту природы, отвлекали людей от дум о земных страданиях, согревали и очищали душу.

Однако воздействие человека на природу имеет и негативные стороны. Техносфера охватила уже около 30% суши и привела к необратимым изменениям многих природных регионов планеты. Так, под воздействием человека меняется направление течения рек, появляются новые водоемы, разрушаются горы. Из недр земли ежегодно извлекается более 100 млрд тонн сырья, то есть более 25 млн тонн на каждого жителя планеты. Количество энергии, приходящейся на душу населения в промышленно развитых странах, в 100 раз превышает биологические потребности поддержания жизни человека. Все возрастающие потребности человечества порождают варварское отношение к природе. Об этом нам все чаще напоминают стихийные бедствия (пожары, наводнения, землетрясения, смена климата и др.) и надвигающаяся экологическая катастрофа, с первыми признаками которой мы сталкиваемся уже сегодня.

Прошедшее столетие убедительно показало, что с течением времени взаимная зависимость природы и культуры постоянно усиливается. Речь идет не о количественном разнообразии связей, а о принципиально новом качественном уровне взаимодействия культуры с природой, основанном на более гармоничном и утонченном характере их отношений.

8.2. Культура и язык

Значение языка Каждая культура создает свою языковую систему, с помощью которой ее носители имеют возможность общаться друг с другом. Вне языка культура становится просто невозможной, поскольку язык образует ее фундамент, ее внутренний базис. Ведь при помощи языка люди передают и фиксируют символы, нормы, обычаи, передают информацию, научные знания и модели поведения. Так происходит социализация, которая выражается в усвоении культурных норм и освоении социальных ролей, без которых жизнь человека в обществе становится невозможной. Благодаря языку в обществе достигается согласованность, гармония и стабильность. С его помощью от одного человека другому передаются верования, идеи, чувства, ценности, установки.

В культурологической литературе значение языка чаще всего сводится к следующим оценкам:

- язык — зеркало культуры, в котором отражается не только реальный, окружающий человека мир, но и менталитет народа, его национальный характер, традиции, обычаи, мораль, система норм и ценностей, картина мира;
- язык — кладовая, копилка культуры, так как все знания, умения, материальные и духовные ценности, накопленные тем или иным народом, хранятся в его языковой системе — фольклоре, книгах, устной и письменной речи;
- язык — носитель культуры, так как именно с помощью языка культура передается из поколения в поколение. Дети в процессе инкультурации, овладевая родным языком, вместе с ним осваивают и обобщенный опыт предшествующих поколений;
- язык способствует идентификации объектов окружающего мира, их классификации и упорядочению сведений о нем;
- язык облегчает адаптацию человека в условиях окружающей среды;
- язык помогает правильно оценить объекты, явления и их соотношение;
- язык способствует организации и координации человеческой деятельности;
- язык — инструмент культуры, формирующий личность человека, который именно через язык воспринимает менталитет, традиции и обычаи своего народа, а также специфический культурный образ мира.

Культура передается посредством языка, способность к которому отличает человека от всех других существ. Благодаря языку возможна культура как накопление и аккумуляция знаний, а также их передача из прошлого в будущее. Поэтому человек в отличие от животных не начинает каждый раз заново свое развитие в каждом следующем поколении. Тогда он не обладал бы никакими навыками и умениями, его поведение регулировалось бы инстинктами, а сам он мало чем выделялся бы из среды других животных. Таким образом, язык есть одновременно и продукт культуры, и ее важная составная часть, и условие существования культуры.

Однако между языком и реальным миром стоит человек — носитель языка и культуры. Именно он воспринимает и осознает мир посредством органов чувств, создает на этой основе свои представления о мире. Они в свою очередь рационально осмысливаются в понятиях, суждениях и умозаключениях, которые уже можно передать другим людям. Таким образом, между реальным миром и языком стоит *мышление*.

Слово отражает не сам предмет или явление окружающего мира, а то, как человек видит его, через призму той картины мира, которая существует в его сознании и которая детерминирована его культурой. Ведь сознание каждого человека формируется как под влиянием его индивидуального опыта, так и в результате инкультурации, в ходе которой он овладевает опытом предшествующих поколений. Таким образом, язык является не простым зеркалом, автоматически отражающим все окружающее, а призмой, через которую смотрят на мир и которая в каждой культуре своя. Язык, мышление и культура настолько тесно взаимосвязаны, что практически составляют единое целое и не могут функционировать друг без друга.

Отношения между языком и культурой могут рассматриваться как отношения части и целого. Язык может быть воспринят как компонент культуры и как орудие культуры. Однако язык в то же время автономен по отношению к культуре в целом, и может рассматриваться в качестве независимой, автономной семиотической системы. Поскольку каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры, то языковые знаки приобретают способность выполнять функцию знаков культуры и тем самым служат средством представления основных установок культуры. Именно поэтому язык способен отображать культурно-национальную ментальность его носителей.

Путь от реального мира к понятию и выражению этого понятия в слове различен у разных народов и детерминирован различными

природными, климатическими условиями, а также различным социальным окружением. В силу этих обстоятельств у каждого народа своя история, своя культурная и языковая картина мира. При этом культурная картина мира всегда богаче, чем языковая. Но именно в языке культурная картина мира реализуется, вербализируется, хранится и передается из поколения в поколение.

В этом процессе слова представляют собой не просто названия предметов и явлений, а кусочек реальности, пропущенный через призму культурной картины мира и поэтому приобретший специфические, присущие данному народу черты. Поэтому там, где русский человек видит два цвета: синий и голубой, англичанин видит лишь один цвет — blue, хотя и тот и другой смотрят на одну и ту же часть спектра. Таким образом, язык навязывает человеку определенное видение мира. Один и тот же кусочек реальности, одно и то же понятие имеет разные формы языкового выражения в разных языках — более или менее полные. Поэтому когда мы учим иностранный язык, слова этого языка, мы знакомимся с кусочком чужой картины мира и пытаемся совместить его со своей картиной мира, заданной родным языком. Это и является одной из главных трудностей в изучении иностранного языка.

Универсальность
языка

В то же время языковая практика свидетельствует, что язык не является механическим придатком какой-либо культуры, поскольку в этом случае он был бы не в состоянии использоваться в многочисленных ситуациях межкультурного общения. Лингвистическая относительность ограничивала бы потенциал языка рамками только одной культуры. В действительности одним из ведущих свойств языка является его *универсальность*, позволяющая человеку использовать язык в качестве средства общения во всех потенциально возможных ситуациях коммуникации, в том числе и по отношению к другим культурам. Именно универсальность языка позволяет ему осуществляться как внутрикультурное, так и межкультурное общение.

Слово как единица языка соотносится с обозначаемым предметом или явлением реального мира. Однако в различных культурах это соответствие может быть разным, поскольку разными могут быть как сами эти предметы или явления, так и культурные представления о них. Например, английское слово «house» очень сильно отличается от русского слова «дом». Для нас дом означает место жительства, место работы, любое здание и учреждение. Для англичанина понятие «house» означает только здание или строение. Домашний очаг передается словом «home». Это значит, что в русском языке понятие «дом» шире, чем понятие «house» в английском.

В настоящее время общепринятой является точка зрения, согласно которой как в культуре, так и в языке каждого народа присутствуют одновременно общечеловеческий и национальный компоненты. Универсальные значения, одинаково осознаваемые всеми людьми в мире или представителями отдельных культур, создают почву для *межкультурной коммуникации*, без них межкультурное взаимопонимание было бы в принципе невозможно. В то же время в любой культуре присутствуют специфические культурные значения, закрепленные в языке, моральных нормах, убеждениях, особенностях поведения и т.д.

8.3. Культурная идентичность личности

Проблема личности всегда находилась в центре внимания исследований культуры. Это не удивительно, так как культура и личность неразрывно связаны друг с другом. С одной стороны, культура формирует тот или иной тип личности. С другой стороны, личность воссоздает, изменяет, открывает новое в культуре. Таким образом, личность — это движущая сила и создатель культуры, а также же главная цель ее становления.

Социализация и инкультурация Влияние культуры на личность происходит в процессах инкультурации и социализации, с помощью которых ребенок овладевает знаниями и навыками, необходимыми для жизни в обществе и в той или иной конкретной культуре. Как мы уже отмечали, под *социализацией* понимают процесс усвоения индивидом социальных ролей и норм. При этом человек формируется как личность, социально и культурно адекватная обществу. Таким образом, происходит гармоничное вхождение индивида в социальную и культурную среду, усвоение им ценностей общества, позволяющее ему успешно функционировать в качестве его члена.

В отличие от социализации понятие *инкультурации* подразумевает обучение человека традициям и нормам поведения в конкретной культуре. Это происходит в процессе взаимобмена между человеком и его культурой, при котором, с одной стороны, культура определяет основные черты личности человека, а с другой — человек сам влияет на свою культуру. Инкультурация включает в себя формирование основополагающих человеческих навыков, например, типы общения с другими людьми, формы контроля собственного поведения и эмоций, способы удовлетворения основных потребностей, оценочное отношение к различным явлениям окружающего мира и т.д. Результатом инкультурации является эмоциональное и поведенческое сходство человека с другими членами

данной культуры и его отличие от представителей других культур. По своему характеру процесс инкультурации более сложен, чем процесс социализации. Дело в том, что усвоение социальных законов жизни происходит гораздо быстрее, чем усвоение культурных норм, ценностей, традиций и обычаев.

На индивидуальном уровне процесс инкультурации выражается в повседневном общении с себе подобными: родственниками, друзьями, знакомыми или незнакомыми представителями одной культуры, у которых сознательно или бессознательно человек учится тому, как следует вести себя в разнообразных жизненных ситуациях, как оценивать события, встречать гостей, реагировать на те или иные знаки внимания и сигналы.

Содержание процесса инкультурации составляет приобретение следующих знаний и навыков:

- жизнеобеспечение — профессиональная деятельность, домашний труд, приобретение и потребление товаров и услуг;
- личностное развитие — приобретение общего и профессионального образования, общественная активность, любительские занятия;
- социальная коммуникация — формальное и неформальное общение, путешествия, физические передвижения;
- восстановление энергетических затрат — потребление пищи, соблюдение личной гигиены, пассивный отдых и сон.

Инкультурация происходит несколькими путями, однако наиболее распространенный — опосредованный, когда человек наблюдает (как бы подглядывает) за поведением других людей. Такой механизм называется *имитацией*. При таком способе даже простейшая процедура, которую мы многократно проделываем каждый день, например, прием пищи, с точки зрения инкультурации, представляет определенную ценность, поскольку состоит из определенных поз и жестов, наделенных разным смыслом и значением в различных культурах. Иначе говоря, культура учит нас: что, когда и как следует делать.

Инкультурация также происходит с помощью *идентификации*, в ходе которой дети усваивают родительское поведение, установки и ценности как свои собственные. Дети воспринимают особенности личности родителей и других, тесно связанных с ними людей. Часто дети выбирают профессии своих родителей, чтобы стать похожими на них.

Помимо позитивных механизмов инкультурации, какими являются имитация и идентификация, есть негативные механизмы — *стыд* и *вина*. Первые способствуют формированию определенного поведения, вторые — запрещают и подавляют его. Хотя чувства

стыда и вины тесно связаны друг с другом, они не во всем совпадают. Чувство стыда появляется, если вас застали на месте преступления, разоблачили и опозорили. При этом человек чувствует себя подавленным и униженным. Чувство вины связано с теми же переживаниями, но для его появления не нужно разоблачения. Достаточно голоса своей совести, который говорит, что вы поступили плохо, и вы будете мучаться от сознания совершенного вами плохого поступка. Таким образом, человек сам себя наказывает.

Стадии инкультурации В инкультурации обычно выделяют две основные стадии — начальную (первичную), охватывающую периоды детства и юности, и взрослую (вторичную), охватывающую зрелость и старость.

Первичная стадия начинается с рождения ребенка и продолжается до окончания подросткового возраста. Это процесс воспитания и обучения детей. В этот период дети усваивают важнейшие элементы своей культуры, овладевают ее азбукой, приобретают навыки, необходимые для нормальной социокультурной жизни. Процессы инкультурации реализуются у них в это время в основном в результате целенаправленного воспитания и частично на собственном опыте. По мнению известного американского культурного антрополога Мелвилла Херсковица, ребенок, хотя и не является пассивным элементом инкультурации, но выступает здесь скорее как инструмент, нежели как игрок. Взрослые, применяя систему наказаний и поощрений, ограничивают его возможность выбора или оценки. Кроме того, дети не способны к сознательной оценке норм и правил поведения, они усваивают их некритично. Дети должны выполнять правила того мира, в котором они живут. Это приводит к тому, что они видят мир в черно-белом цвете и не способны на компромиссы.

Для этого периода в любой культуре существуют специальные способы формирования у детей адекватных знаний и навыков для повседневной жизни. Чаще всего это происходит в форме *игр*. Различают следующие типы игр:

- *физические*, тренирующие и развивающие физическую активность;
- *стратегические*, тренирующие и развивающие способность прогнозировать возможные результаты любой деятельности и оценивать вероятность этих результатов;
- *стохастические*, знакомящие ребенка со случайными процессами, удачей (неудачей), неконтролируемыми обстоятельствами, риском;
- *ролевые*, в ходе которых ребенок осваивает те функции, которые ему придется выполнять в будущем.

В играх развиваются такие личностные свойства, как интеллект, фантазия, воображение, способность к обучению.

Маленькие дети играют в одиночку, не обращая внимания на остальных. Им свойственна уединенная независимая игра. Чуть позже они начинают копировать поведение других детей, не вступая с ними в контакт. Это так называемая *параллельная игра*. В возрасте около трех лет малыши начинают учиться координировать свое поведение с поведением других детей. Они играют в соответствии со своими желаниями, но учитывают и чужие — *объединенная игра*. И, наконец, с четырех лет дети способны к *совместной игре* — координации своих действий и поступков с другими детьми.

Значимое место в процессе первичной инкультурации принадлежит *освоению трудовых навыков* и формированию ценностного отношения к труду. Также важно, чтобы ребенок научился учиться. Параллельно осваиваются и другие ценности, формирующие отношение человека к миру, закладываются основные модели поведения, словом, выстраивается «культурный айсберг». Ребенок на основе своего раннего детского опыта приобретает социально обязательные общекультурные знания и навыки, носящие неспецифичный в профессиональном отношении характер. В этот период приобретение и практическое освоение таких знаний и навыков становятся ведущими в жизни ребенка. Соответствующими институтами становятся детские дошкольные и школьные учреждения. Ребенок проводит там значительную часть своего времени. Можно сказать, что в это время складываются предпосылки трансформации ребенка во взрослого человека, способного к адекватному участию в социокультурной жизни.

Первичная стадия инкультурации способствует сохранению стабильности культуры, поскольку основным здесь является воспроизводство уже имеющихся образцов, контроль проникновения в культуру случайных и новых элементов. Разумеется, не следует преувеличивать роль инкультурации в сохранении культурной традиции. Ее результатом может стать как практически полное и безусловное усвоение культуры новым поколением (с небольшими, едва фиксируемыми отличиями между родителями и детьми), так и нарушение культурной преемственности, когда дети вырастают абсолютно непохожими на своих родителей.

Вторичная стадия инкультурации касается уже взрослых людей, так как вхождение человека в культуру не заканчивается с достижением человеком совершеннолетия. Взрослым считается человек, обладающий такими важными качествами, как:

- необходимая степень физической зрелости организма, как правило, несколько превышающая сформировавшуюся способность к воспроизведению потомства;

- навыки собственного жизнеобеспечения в сфере домашнего хозяйства и общественного разделения труда;
- достаточный объем культурных знаний, навыков и социального опыта через практическую деятельность в составе различных социокультурных групп;
- принадлежность к одной из социальных общностей, состоящей из взрослых участников системы разделения труда.

Инкультурация в этот период носит фрагментарный характер и касается только отдельных элементов культуры, появившихся в последнее время. Обычно это какие-либо изобретения и открытия, существенно меняющие жизнь человека, или новые идеи, заимствованные из других культур.

Отличительной способностью второй стадии инкультурации является развитие способности человека к самостоятельному освоению социокультурного окружения в пределах, установленных в данном обществе. Человек получает возможность комбинировать полученные знания и навыки для решения собственных жизненно важных проблем, расширяется его способность принимать решения, которые могут иметь значимые последствия как для него, так и для других людей. Он приобретает право участвовать в действиях, которые могут привести к значительным социокультурным изменениям. Ведь взрослые способны к сознательной оценке своих и чужих поступков, а также ценностей и норм культуры. Кроме того, они могут идти на компромиссы, в их картине мира появляется серый цвет. Вторая стадия инкультурации обеспечивает членам общества возможность принять на себя ответственность за экспериментирование в культуре, за внесение в нее изменений различного масштаба. Иными словами, индивид может принимать или отбрасывать то, что ему предлагается культурой. Он получает доступ к дискуссии и к творчеству.

В этот период основное внимание уделяется профессиональной подготовке. На нее тратится большая часть усилий и времени личности. Необходимые знания и навыки в основном приобретаются в средних специальных и высших учебных заведениях. На этой стадии также большое значение имеет освоение молодыми людьми их нового, взрослого статуса в семье, расширение круга их социальных контактов, осознание ими своего нового положения, накопление собственного жизненного опыта.

В более позднее время, когда человек совершенствует свои профессиональные навыки уже на рабочем месте, инкультурация связана в основном с непосредственными (формальными и неформальными) социокультурными контактами. Кроме того, жизнь взрослого человека невозможна без включенности в целый ряд дру-

гих социальных групп: семью, компанию друзей, группы по интересам и т.д. В это время человек полностью включен в общественную жизнь, выполняя гражданские обязанности и пользуясь определенными правами. И, наконец, наступает старость, когда человек выходит на пенсию. У него появляется много свободного времени, дети живут отдельно, часто умирают друзья. Для человека в этот период очень важно не утратить смысл жизни, поэтому инкультурация пожилых людей является очень актуальной проблемой в современном мире.

Каждому человеку на протяжении всей его жизни приходится осваивать множество социальных ролей, поскольку процессы социализации и инкультурации продолжаются всю жизнь. Каждая социальная роль включает множество культурных норм, правил и стереотипов поведения, невидимыми социальными нитями она связана с другими ролями. До глубокой старости человек меняет свои взгляды на жизнь, привычки, вкусы, правила поведения, роли и т.п. Все эти изменения происходят под непосредственным влиянием его социокультурного окружения, в непрерывном контакте с которым находится человек и вне которого инкультурация невозможна. Существует три способа передачи культурной информации, необходимой человеку для освоения:

- *вертикальная трансмиссия*, в ходе которой социокультурная информация передается от родителей к детям;
- *горизонтальная трансмиссия*, при которой освоение культурного опыта и традиций идет в общении со сверстниками;
- *непрямая трансмиссия*, при которой индивид обучается у окружающих его взрослых родственников, соседей, учителей, как на практике, так и в специализированных институтах инкультурации.

На разных этапах жизненного пути эти факторы действуют по-разному. В раннем детстве (до трех лет) ведущую роль в инкультурации играет семья и особенно забота матери о своем ребенке. Ведь в отличие от других млекопитающих, довольно быстро овладевающих основными навыками, необходимыми для жизни, человеческий ребенок, чтобы выжить, нуждается в заботе других людей, которые будут его кормить, одевать, а самое главное — любить. Исследования детей, лишенных родительской любви, тесного контакта с матерью, показали, что они демонстрируют более низкие показатели интеллектуального развития, у них формируется менее устойчивая психика (вплоть до развития психических заболеваний). В особенно тяжелых ситуациях (известны примеры, когда дети содержались своими матерями взаперти в одиночестве, или случаи так называемых «маугли»), когда время было уже упущено, эти дети

уже не могли стать полноценными людьми, овладев лишь простейшими навыками социальной жизни. Также известно явление госпитализма — вредных последствий пребывания детей в казенных детских учреждениях, где с ними занимались, но они были лишены родительской ласки и любви. По сравнению с обычными детьми они демонстрировали более высокий уровень заболеваемости и смертности, отставание в физическом и умственном развитии.

Поэтому отношения младенца с родителями, братьями, сестрами, родственниками, друзьями семьи являются определяющими в ранний период инкультурации. Причем, если в европейском обществе главными агентами инкультурации являются родители и прежде всего мать, то в традиционных обществах в воспитании ребенка принимают участие все члены общины или рода, к которому он принадлежит.

Основная цель этого периода — формирование у ребенка мотивации на привязанность к другим людям, что выражается в доверии, послушании, желании сделать им приятно.

В возрасте от трех до пятнадцати лет на ребенка все больше действуют и другие агенты инкультурации — общение со сверстниками, школа, СМИ, контакты с ранее неизвестными взрослыми людьми (учителя, воспитатели, врачи, руководители кружков и т.д.). В это время дети получают навыки оперирования с предметами с целью достижения какого-то практического результата. Они способны создавать образы, в том числе у них формируется образ мира, который позже превратится в картину мира. Они знакомятся со знаками и символами, а позже с понятиями, овладевают абстрактным мышлением. На основе чувства удовлетворенности или неудовлетворенности развивается и эмоциональная сфера. Так, постепенно, окружающие ребенка общество и культура становятся для него единственно возможным и существующим миром, с которым он себя полностью идентифицирует.

Культурная идентичность — Одной из ведущих человеческих потребностей является потребность в разнообразных взаимосвязях с окружающим миром, необходимость в коллективной жизнедеятельности, которая реализуется путем самоотожествления индивида с какими-либо идеями, ценностями, социальными группами и культурами. Такого рода самоотожествление определяется в науке понятием «идентичность». Это понятие имеет довольно длительную историю, но вплоть до 1960-х годов оно имело ограниченное употребление. Широкое распространение термин «идентичность», вошедший в междисциплинарный научный оборот, получил благодаря трудам американского психолога *Эрика Эриксона*. Со второй половины 1970-х это понятие прочно вошло

в лексикон всех социально-гуманитарных наук, оно привлекает внимание ученых различных направлений и дает начало многочисленным теоретическим и эмпирическим исследованиям проблемы идентичности.

Понятие «идентичность» сегодня широко используется и в культурологии. В самом общем понимании оно означает осознание человеком своей принадлежности к какой-либо социокультурной группе, позволяющее ему определить свое место в социокультурном пространстве и свободно ориентироваться в окружающем мире. Каждый человек нуждается в известной упорядоченности своей жизнедеятельности, которую он может получить только в сообществе других людей. Для этого он должен добровольно принять господствующие в данном сообществе элементы сознания, вкусы, привычки, нормы, ценности и иные средства взаимосвязи, принятые окружающими его людьми. Усвоение этих элементов социальной жизни группы придает жизни человека упорядоченный и предсказуемый характер, а также делает его причастным к соответствующей культуре.

Поскольку каждый индивид является одновременно членом нескольких социальных и культурных общностей, то в зависимости от типа групповой принадлежности принято выделять различные виды идентичности: профессиональную, гражданскую, этническую, политическую, религиозную и культурную. Из всех видов идентичности для нас представляет интерес прежде всего *культурная* идентичность — принадлежность индивида к какой-либо культуре или культурной группе, формирующая ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом.

Таким образом, сущность культурной идентичности заключается в осознанном принятии индивидом соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, понимании своего Я с позиций тех культурных характеристик, которые приняты в данном обществе, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества.

Значение культурной идентичности в культурологии состоит в том, что она предполагает формирование у индивида определенных устойчивых качеств, благодаря которым те или иные культурные явления или люди вызывают у него чувство симпатии или антипатии, а в зависимости от того или иного чувства он выбирает соответствующий тип, манеру и форму общения.

Рассматривая вопрос о сущности культурной идентичности, следует помнить, что главными субъектами культуры являются люди, находящиеся в тех или иных отношениях друг с другом. В содержании этих отношений значимое место занимают представления

людей о самих себе, которые зачастую весьма существенно различаются от культуры к культуре.

В культурологии стало аксиомой утверждение, согласно которому каждый человек выступает носителем той культуры, в которой он вырос и сформировался как личность, хотя в повседневной жизни он сам обычно этого не замечает, воспринимает как данность специфические особенности своей культуры. Однако при встречах с представителями других культур, когда эти особенности становятся особенно очевидными, люди начинают сознавать, что существуют другие формы переживаний, виды поведения, способы мышления, которые весьма значительно отличаются от уже привычных и известных. Все эти разнообразные впечатления о мире трансформируются в сознании человека в идеи, установки, стереотипы, ожидания, которые в итоге становятся для него важными регуляторами его личного поведения и общения. Путем сопоставления и противопоставления позиций, точек зрения различных групп и общностей в процессе взаимодействия с ними происходит становление личной идентичности человека, которая является совокупностью знаний и представлений индивида о своем месте и роли как члена соответствующей социокультурной группы, о своих способностях и деловых качествах.

В то же время, вероятно, не требует доказательства утверждение, что в реальной жизни нет двух абсолютно похожих людей. Жизненный опыт каждого человека неповторим и уникален, и, следовательно, каждый человек по-разному реагирует на внешний мир. Идентичность человека возникает в результате его отношения к соответствующей социокультурной группе, составной частью которой он выступает. Но поскольку человек одновременно является участником разных социокультурных групп, то он обладает сразу несколькими идентичностями. В их совокупности отражаются его пол, этническая и религиозная принадлежность, профессиональный статус и т.д. Эти идентичности связывают людей друг с другом, но в то же время сознание и индивидуальный жизненный опыт каждого человека изолируют и разделяют людей.

Таким образом, культурная идентичность обладает двойственной функцией. Она позволяет представителям разных культур составить представление друг о друге, взаимно предугадывать поведение и взгляды собеседников, то есть облегчает их общение и взаимопонимание. Но в то же время обнаруживается и ее ограничительный характер, в соответствии с которым в процессе общения возникают конфронтации и конфликты. Ограничительный характер культурной идентичности направлен на рационализацию процесса

взаимодействия культур, то есть исключения из него тех причин, которые ведут к конфликту.

Культурная идентичность основывается на разделении представителей всех культур на «своих» и «чужих». Такое разделение может привести как к отношениям сотрудничества, так и к отношениям противоборства. В связи с этим культурная идентичность может рассматриваться в качестве одного из важных инструментов, который оказывает влияние на сам процесс взаимодействия культур.

Дело в том, что с первых контактов с представителями других культур человек быстро убеждается, что они по-другому реагируют на те или иные явления окружающего мира, у них есть собственные системы ценностей и нормы поведения, которые существенно отличаются от принятых в его родной культуре. В подобного рода ситуациях расхождения или несовпадения каких-либо явлений другой культуры с принятыми в «своей» культуре возникает понятие «чужой».

Тот, кто сталкивался с чужой культурой, переживал много новых чувств и ощущений при взаимодействии с неизвестными и непонятными культурными явлениями. Когда в коммуникацию вступают представители разных культур, то представители каждой из них в восприятии чужой культуры придерживаются позиции наивного реализма. Им кажется, что их стиль и образ жизни единственно возможные и правильные, что ценности, которыми они руководствуются в своей жизни, одинаково понятны и доступны всем другим людям. И только сталкиваясь с представителями других культур, обнаруживая, что привычные модели поведения непонятны для других, индивид начинает задумываться о причинах своих неудач.

Гамма этих переживаний также довольно широка — от простого удивления до активного негодования и протеста. При этом каждый из партнеров по коммуникации не осознает культурно-специфических взглядов на мир своего партнера и в результате «нечто само собой разумеющееся» сталкивается с «само собой разумеющимся» другой стороны. В результате возникает представление о «чужом», которое понимается как нездешнее, иностранное, незнакомое и необычное. Каждый человек, столкнувшись с чужой культурой, прежде всего отмечает для себя много необычного и странного. Констатация и осознание культурных различий становятся исходным пунктом для понимания причин неадекватности.

Исходя из этого обстоятельства в культурологии понятие «чужой» приобретает большое значение. Проблема заключается в том, что до настоящего времени не сформулировано научное определение этого понятия. Во всех вариантах его использования и употребления оно понимается на обыденном уровне, то есть путем выделения и пере-

числения наиболее характерных признаков и свойств этого термина. При таком подходе понятие «чужой» имеет несколько значений и смыслов:

- чужой как нездешний, иностранный, находящийся за границами родной культуры;
- чужой как странный, необычный, контрастирующий с обычным и привычным окружением;
- чужой как незнакомый, неизвестный и недоступный для познания;
- чужой как сверхъестественный, всемогущий, перед которым человек бессилён;
- чужой как зловещий, несущий угрозу для жизни.

Представленные семантические варианты понятия «чужой» позволяют рассматривать его в самом широком значении, как все то, что находится за пределами само собой разумеющихся, привычных и известных явлений или представлений. И, наоборот, противоположное ему понятие «свой» подразумевает тот круг явлений окружающего мира, который воспринимается как знакомый, привычный, само собой разумеющийся.

Таким образом, только через осознание «чужого», «другого» происходит формирование представлений о «своем». Если такого противопоставления нет, у человека нет необходимости в осознании себя и формировании собственной идентичности. Это относится ко всем формам личной идентичности, но особенно ярко проявляется в формировании культурной (этнической) идентичности.

Литература

1. *Гуревич П.С.* Культурология. М., 2005.
2. *История ментальностей: Историческая антропология.* М., 1996.
3. *Каган М.С.* Философия культуры. СПб., 1996.
4. *Кармин А.С.* Культурология. М. СПб., 2003.
5. *Кравченко А.И.* Культурология. М., 2002.
6. *Культура: теории и проблемы.* М., 1995.
7. *Культурология.* /Под ред. Г.В. Драча. М., 2003.
8. *Самохвалова В.И.* Культурология. М., 2002.





Типология культур

- 9.1. Историческая типология культур
- 9.2. Формационная типология культур
- 9.3. Цивилизационная типология культур
- 9.4. Линейная типология культур К. Ясперса
- 9.5. Современные концепции типологии культур

В самом общем смысле типология означает определенную классификацию явлений по общности каких-либо признаков. Или, иными словами, *типология* — это научный метод, позволяющий систематизировать какие-либо объекты на основе их обобщенной модели. В таком понимании типология культуры позволяет выделить и классифицировать различные группы культурных объектов для наиболее полного их изучения, сравнения и описания. Однако определение типов культур сталкивается с трудностями методологического характера. Дело в том, что тип — это абстрактная конструкция, которая в обобщенном и схематизированном виде выражает некоторые существенные («типичные») черты культуры, отвлекаясь от их специфических особенностей. Однако каждая конкретная культура уникальна, и отнести ее к тому или иному типу можно только с какими-то упрощениями. Поэтому все культуры лишь приблизительно соответствуют тому или иному типу.

Типология культур — одна из актуальных и дискуссионных проблем в современной отечественной культурологии. На всем протяжении развития культурологической мысли было создано много различных типологий. Их авторами были философы, социологи, историки, деятели искусства и др. В качестве критериев, или оснований, типологии культур ими были использованы самые разнообразные культурные, социальные или географические явления: религия, территориальная принадлежность, этническое своеобразие, историческая периодизация, хозяйственный уклад и др. В результате были созданы формационная, цивилизационная, культурно-историческая, регионально-территориальная, этнонациональная, демографическая и другие типологии культуры.

9.1. Историческая типология культур

Данная типология основывается на выделении в мировой истории отдельных исторических периодов и эпох, в рамках которых возникали и функционировали различные конкретно-исторические типы культуры. Историческая типология базируется на христианском представлении о времени как линейно направленном процессе от прошлого через настоящее в будущее. В этой линии всемирно-исторического развития существовали четыре царства (Ассирийское, Персидское, Македонское и Римское), развитие которых происходило циклическим образом в соответствии с природными процессами смены времен года. Согласно учению о четырех царствах вся история человечества делилась на четыре периода: каменный, медный, бронзовый и железный века.

Каменный век — древнейший в развитии человеческой культуры, на протяжении которого орудия труда и оружие изготавливались из камня и люди научились добывать огонь искусственным путем. В свою очередь современная наука делит каменный век на три этапа: древнекаменный (палеолит) когда, собственно, и появился человек разумный; среднекаменный (мезолит), когда были изобретены копьё, лук и стрелы; и новокаменный (неолит), когда человек перешел от присвоения плодов земли к их выращиванию, скотоводству. В каменном веке появились зачатки искусства — наскальные рисунки, скульптура из камня и кости, глиняная посуда, а также примитивные религиозные культы в виде тотемизма (веры в кровнородственную связь какого-либо человеческого рода с определенным видом животных или растений); фетишизма (поклонения неодушевленным предметам); анимизма (веры в души и духов); и магии (веры в способность с помощью колдовских действий влиять на окружающие предметы и явления).

Медный век — это период в развитии первобытной культуры, на протяжении которого сформировался и укрепился родовой строй. Наряду с каменными, деревянными и костяными орудиями труда появились медные орудия и изделия как результат зарождающейся металлургии. Хозяйственная деятельность становится более разнообразной, так как наряду с охотой и собирательством развивается скотоводство и мотыжное земледелие. Формируются элементы пиктографии — рисуночного письма, облегчающего духовную преемственность поколений. Главным достижением культуры медного века стало изобретение колеса.

Бронзовый век — время возникновения и расцвета древнейших мировых цивилизаций — шумерской и древнеегипетской. Они обогатили культуру человечества изобретением плуга, появлением

стекла, развитием ирригационных систем, строительством величественных дворцов и пирамид, выразительной настенной и погребальной живописью, а также скульптурой. Кроме того, они же дали человечеству первые системы письменности — клинопись и иероглифическое письмо. В этот же период были разработаны важные научные знания — десятиричная и шестидесятиричная системы исчисления, основы алгебры, геометрии, астрономии, первые календари, солнечные и водяные часы.

Железный век вошел в историю мировой культуры открытием технологии получения железа, изготовлением из него оружия и орудий для земледелия и обработки стройматериалов. Некоторые этнические культуры переходят в железный век уже к концу II тыс. до н.э. Среди них — античная культура, во многом ставшая основой современной европейской культуры и цивилизации.

9.2. Формационная типология культур

Долгое время в нашей отечественной науке господствовала формационная типология культур, в соответствии с которой история человечества разделялась на определенные общественно-экономические формации. Данная типология основывается на утверждении, что способ производства определяет надстройку, элементом которой является культура. С изменением способа производства изменяется формация в целом и содержание ее культуры: меняется качественный состав элементов культуры, характер связей между ними, трансформируются ее функции, изменяется ее роль в системе духовных ценностей и т.п. Из этого делается вывод, что тип культуры совпадает с типом общественно-экономической формации, и в соответствии с этим в культурной истории человечества выделяются первобытный, рабовладельческий, феодальный, капиталистический и коммунистический типы культуры.

По мнению сторонников этой типологии, реальная всемирная история, начиная с первобытного и кончая капиталистическим обществом, — всего лишь предыстория человечества. Культура и духовная жизнь в эту эпоху не имеют самостоятельного значения, поскольку особенности жизни человека и общества обусловлены способом производства и воспроизводства людьми своей материальной жизни. Материальное производство каждого общества развивается в следующей последовательности: общинное производства, азиатский способ производства, производство мелких производителей-собственников, наемный труд. Все эти способы производства являются только лишь предысторией человечества. Капиталистическая форма производства становится постепенно универсальной и наи-

более эффективной, что приводит человечество к переходу из доистории в историю.

Культура считалась производным фактором от экономических отношений в обществе, от господствующей формы собственности. В рамках данного подхода формационная типология дополнялась *классовой* типологией культур, в соответствии с которой каждый класс антагонистических формаций создавал свой тип культуры. При таком подходе анализ любого явления культуры начинался с его отнесения к одному из классов, к той или иной системе ценностей. История культуры в таком варианте предстает как борьба двух тенденций, двух типов культур — прогрессивной, выражающей интересы трудящегося класса, и консервативной, защищающей интересы эксплуататорского класса.

9.3. Цивилизационная типология культур

К середине XIX в. в культурологии появилась новая типология культур, которая основывалась на идее одновременного сосуществования в истории замкнутых культурных типов, порождаемых многообразием природно-климатических зон на Земле. Особенности природных условий и климата в каждой из них в значительной мере определяют возможные и наиболее эффективные способы выживания, жизнеобеспечения, добывания продуктов, строительства жилья, покроя одежды и т.д. Все эти особенности в своей совокупности неизбежно определяют общую социальную организацию обществ, тип взаимоотношений между его членами, их мировоззрение, мифологию и т.д., то есть общий тип культуры.

Сообщества, оказавшиеся в одинаковых природно-климатических условиях, смогли выработать одинаковые приемы адаптации к ним и поэтому могут рассматриваться как более или менее однотипные по своим основным характеристикам. Они получили название *культурно-хозяйственных типов*.

Существование различающихся по своим характеристикам культурно-исторических типов является прямым доказательством того, что не существует единой истории человечества, она представляет собой смену этих типов, каждый из которых живет своей собственной, обособленной жизнью. Любой культурно-хозяйственный тип — это отдельная цивилизация, не сводимая к другим и не выводимая из других. Каждый самобытный культурно-хозяйственный тип эволюционирует от этнографического состояния к государственному и от него к цивилизации.

Как мы уже говорили, основоположниками данной типологии принято считать Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера, которые резко

критиковали традиционную для европейской науки схему исторического развития: Древний мир — Средние века — Новое время, отвергали противопоставление Восток — Запад, считали необходимым преодоление европоцентризма в понимании культурно-исторического развития человечества.

Однако свое широкое влияние и распространение данная типология получила в культурологии и социологии XX в. В этот период наиболее известными стали сочинения А. Тойнби и социолога П. Сорокина. Тойнби представил историю как совокупность культурно-цивилизационных типов, различающихся между собой господствующими в них видами религии. По его мнению, историю каждой отдельной культуры можно понять не из самой себя, а лишь в сопоставлении с историей других культур. Поэтому основным предметом исследования должно быть не отдельное государство или человечество в целом, а цивилизация, которая не тождественна обществу, поскольку более продолжительна по времени, территории и многочисленна по количеству населения.

Цивилизация является основой культурно-исторической типологии, своеобразной ее единицей и первичным элементом. Тойнби сначала выделил 21 цивилизацию, которые отличаются между собой происхождением и степенью обособленности. В ходе его дальнейших исследований количество выделенных им цивилизаций достигло 37, которые составили развернутую типологическую карту культурной истории человечества.

Проблема типологии культур рассматривалась П. Сорокиным во взаимосвязи с проблемой динамики культуры. Обе проблемы он рассматривает в контексте культурной истории человечества. В своих исследованиях Сорокин исходит из того, что культура есть не конгломерат разнообразных явлений, а системное образование, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают доминирующую ценность данного типа культуры. Именно доминирующая ценность и определяет тот или иной тип культуры. В зависимости от ценностей существуют три исторических типа культуры: идеациональный, чувственный и идеалистический. Таким образом, Сорокин предлагает свой классификационный принцип и особую терминологию для обозначения выделенных им типов культур, стремясь подвести под свою типологию единое классификационное основание — соотношение в культуре материального и духовного начал.

Чередование выявленных им типов культуры подчиняется строгим законам: идеациональный тип сменяется идеалистическим, а на смену последнему приходит чувственный тип культуры, который завершает полный историко-культурный цикл. Но на

этом процесс развития культуры не заканчивается. Пройдя указанную типологическую триаду, культура продолжает свое развитие повторением тех типологических форм и в той же последовательности. При переходе от одного типа к другому общество всегда переживает культурный кризис.

9.4. Линейная типология культур К. Ясперса

Во второй половине XX в. широкую популярность приобрела также концепция типологии культур известного немецкого философа *Карла Ясперса* (1883—1969), основанная на идее «*осевого времени*». Согласившись с критикой европоцентризма и основными идеями теории локальных цивилизаций, Ясперс вместе с тем настаивает на идее единства мирового исторического процесса. По сути дела он возвращается от циклического толкования истории к христианской идее линейной истории, имеющей начало и конец, смысл и цель.

Исследуя историческое развитие культуры, он вводит понятие «осевое время», которое фиксирует особый критический момент в мировой истории, пришедшийся на VI в. до н.э. По его мнению, в это время произошел некий эпохальный сдвиг в жизни народов Средиземноморья и сопредельных с ними народов. Было положено начало прогрессирующей во времени, чрезвычайно динамичной и относительно непрерывной европейской истории. «Осевое время» культуры, по Ясперсу, — это своего рода «центр» истории. До этого развитие человека, общества и культуры шло в основном локальным образом. С появлением «осевого времени» многие страны и регионы оказались вовлеченными в поток осевого времени истории. Они задали направление поступательного, прогрессивного развития, которое до настоящего времени служит стержневым началом мирового исторического процесса. После него открылась возможность универсального, единого развития человечества. Но эта возможность до сих пор не реализовалась, хотя в рамках европейской культуры созданы практические условия для такой реализации.

«Осевое время» основывается на вере, объединяющей все человечество. Ни одна из мировых религий такой верой быть не может, так как все религии чаще всего разъединяли людей, а не соединяли. Яспере убежден, что общей для человечества верой может быть только *философская вера*, имеющая глубокие корни в исторической традиции, более древняя, чем христианство или ислам. Время рождения философской веры — это и есть искомая «ось» мировой истории, или «осевое время». Это время примерно между 800 и 200 гг. до н.э. В этот промежуток времени возникли одновременно в

Китае, Индии, Персии, Палестине и Древней Греции духовные движения, сформировавшие тот тип человека, который существует в настоящее время. «Осевое время» — это время рождения и мировых религий, пришедших на смену язычеству, и философии, пришедшей на смену мифологическому сознанию. Тогда почти независимо друг от друга образовалось несколько духовных центров, внутренне друг другу родственных. Основное, что их сближало и являлось главной характеристикой «осевого времени», — это прорыв мифологического миросозерцания, составлявшего духовную основу «доосевых» культур.

«Осевое время» кладет конец непосредственному мифопоэтическому отношению человека к миру и к самому себе. Это пробуждение духа и является, по Ясперсу, началом общей истории человечества, которое до того было разделено на локальные, не связанные между собой культуры.

На основе этих рассуждений Ясперс делит всю историю человечества на три последовательно сменяющих друг друга периода: доисторический, исторический и период мировой истории. Каждый из них отличается своей спецификой, обусловленной особенностями отношений человека к окружающей его природе, к другим людям и к себе, т.е. соответствующим особым типом культуры.

В доисторическую эпоху господствующим типом культуры был *доосевой*, в котором человек почти не выделял себя из природы и животного мира, он только становился человеком, осваивал систему языка. Слитность с природой породила мифологическое миросозерцание и мышление. В этот период люди были вынуждены объединяться и общаться в целях обеспечения своего биологического существования, что определяло их отношение к окружающему миру и другим людям, обуславливало специфику их коммуникативных связей. Доисторический период завершился приблизительно в конце IV тыс. до н.э., когда стали формироваться великие культуры древности — шумерская, египетская, эгейская и т.д.

Следующая фаза в культурной истории человечества — исторический период — создала другой тип культуры — *осевую культуру*. Внутри этой культуры начинает развиваться тип человека, близкого к современному. Самым главным итогом этого периода стал культурный переворот, положивший начало «осевому времени» и «оси мировой истории». В это время были заложены основы научных и философских знаний, искусства, мировых религий, произошел переход от мифологического мышления к мышлению рациональному, к науке. В «осевую» эпоху также совершился переход от непосредственного отношения человека к самому себе и миру к качественно новому уровню осознания самого себя. Произошло постижение человеком себя как личности.

Третья историческая фаза — мировая история — формирует глобальное единство человечества и *единую мировую культуру*. Этот исторический период был подготовлен Великими географическими открытиями, ставшими основой единения различных культур. Развивающаяся в настоящее время третья фаза в истории человечества и есть его будущая история. Однако аналогию этому типу культуры следует искать не в «осевой» эпохе, а в эпохе, когда человек изобрел орудия труда и научился пользоваться огнем. Это положило начало технической линии развития человечества, которая не составила основу «мировой истории». В будущей истории человечества должно наступить новое «осевое время», контуры и результаты которого пока нельзя представить.

9.5. Современные концепции типологии культур

Типология Г. Маклюэна
Из современных подходов к данному вопросу интерес представляет типология культур, предложенная канадским социологом и культурологом *Гербертом Маклюэном* (1911—1980). Его взгляды основываются на идее, что средоточием культуры являются средства общения, которые формируют сознание людей и их образ жизни. Смена средств и способов общения меняет взгляд человека на мир и формы деятельности. С этой точки зрения им выделяются дописьменные (бесписьменные), письменные (книжные) и экранные (информационные) общества и культуры.

В *дописьменном* обществе человек передавал свой жизненный опыт при помощи устной речи, которая доминировала в общении людей, будучи вплетенной в практическую деятельность «племенного человека». Поэтому восприятие мира и все формы общения здесь оказываются основанными на слухе и других органах чувств. Человек в этом типе культуры еще не отделяет себя от других членов общества, мышление его преимущественно мифологическое, а восприятие мира — синкретическое. В дописьменных культурах особое внимание уделяется ритуалам, гаданиям, пророчествам. Они построены на обычаях и коллективном опыте, которые выступают как форма социальной памяти. Поэтому дописьменная культура придает большое значение природным приметам, которые помогают запомнить время начала сельскохозяйственных работ, она ориентирована на материальные предметы и вещи, потому что последние помогают сохранению приобретенного опыта (форма вещей непосредственно связана с материалами, из которых они сделаны, а значит, и с технологией изготовления). Важнейшим средством общения и передачи информации здесь является язык, который обеспечивает не только непо-

средственное общение людей, их трудовую деятельность, но и создает предпосылки для формирования духовной сферы культуры.

Письменные культуры формируются впервые в цивилизациях Древнего Востока (Шумер, Древний Египет) около IV тыс. до н.э. и продолжают существовать в наше время. Основу этого типа культуры составляет письмо, имеющее разную технику, опирающееся на разные языки, разные культурные традиции и формы духовной культуры. Зарождение письменности существенно меняет культуру, поскольку стимулирует развитие и распространение рационального знания, расширение социальных отношений, возникновение социальных иерархий и формирование национального государства. Кроме того, письменность является самой эффективной формой коллективной памяти.

Особым этапом в развитии письменной культуры становится изобретение книгопечатания, которое сформировало новый взгляд на мир в виде «линейной перспективы». Не слух и осязание, а зрение стало определять образ мира наступившей эпохи. С этого времени все большее число людей получает возможность приобщаться к любым знаниям; окончательно закрепляется доминирующее положение науки в европейской культуре, следствием чего является развитие техники и промышленной революции.

Информационная, или экранная, культура рождается в условиях господства электроники, когда современные средства массовой коммуникации создают принципиально новые формы общения. Переход от книги к экрану как главному средству общения в некотором смысле вернул людей XX в. на начальную ступень развития, где пластичность речи позволяла выражать любые, самые фантастические образы. Развитие экранной техники усилило значение осязания и слуха в общении с себе подобными. Электронные средства вновь возвращают культуру к устной традиции, которая имела место в первобытности. Однако ее принципиальное отличие от устной состоит в том, что в ней установлена глобальная коммуникативная сеть. Благодаря этому отличие информация культура дает возможность любому человеку, обладающему современными средствами связи, получать любые знания, не выходя из собственного дома. Она намного облегчает контакты между людьми, разрушая национальные, государственные и культурные границы между ними, активно формируя единую мировую культуру, основанную на глобальных технологиях.

Традиционные
и модернизированные
культуры

Другим вариантом современной типологии культур является их деление на традиционные и модернизированные (современные).

Традиционные культуры характеризуются замкнутостью и изолированностью от других культур, которые в силу своей чуждости

воспринимаются как враждебные. Отсюда отношения между людьми внутри традиционной культуры строятся на основе принципов солидаризма — благородства, честности, справедливости, уважения к членам своего коллектива. Особенно хорошо это заметно у народов, находящихся на невысокой стадии развития. Очень часто их этноним (самоназвание) в переводе означает «настоящие люди». К чужим, «ненастоящим» людям — представителям других этнических групп и общностей — эти принципы не применяются, превращаясь во взаимное недоверие, ненависть, вероломство. Так, даже в настоящее время многие австралийские или африканские племена, безукоризненно честные в отношениях друг с другом, не считают зазорным обмануть или что-то украсть при случае у представителей других племен или у белого человека.

В традиционных культурах интересы индивида подчиняются интересам общества, что порождает низкую степень развития личностного начала в этих культурах. Отсюда важнейшим моральным регулятором поведения представителей традиционных культур является чувство стыда, а не вины. Дело в том, что чувство вины служит выражением озабоченности индивида своей внутренней правотой, а стыд — озабоченностью тем, как будут оценены поступки человека другими людьми — членами его общины.

Традиционные культуры ориентированы на сохранение традиций как основных регуляторов общественной жизни, что изначально исключает любые нововведения. По этой причине происходит консервация как социокультурных, так и экономических структур и отношений в обществе, что порождает представление об ограниченности доступных жизненных благ. В результате возникает еще одна характерная черта традиционных культур — их эгалитаризм, т.е. представление о том, что каждый член сообщества должен получить необходимую для жизни часть средств существования независимо от личного трудового вклада. Поэтому в традиционных культурах отсутствует мотивация для увеличения производства.

Важнейшей характеристикой и единицей измерения ценности человека в традиционной культуре выступают ранговые, кастовые, сословные разделения, иерархия которых четко фиксируется в сознании каждого представителя данной культуры. Такие взаимоотношения порождают повиновение, преклонение, раболепие по отношению к вышестоящим по иерархии или же грубость и презрение к нижестоящим. Положение человека в обществе зависит от его кастовой, религиозной принадлежности, от размера семьи, т.е. таких факторов, над которыми человек не властен.

Становление *модернизированной культуры* началось в XVI в. и своего апогея достигло в наши дни, став характеристикой современ-

ного состояния европейской культуры. Основанная на капиталистическом способе производства и использовании сложной техники модернизированная культура вынуждена порвать с традициями, поскольку без постоянного обновления она не может нормально существовать и развиваться. Таким образом, возникает важнейшая особенность модернизированной культуры — отказ от традиций и ориентация на новации. Новые общественные условия ведут к формированию специфических культурных ценностей. Это ориентация на достижение успеха, соперничество капиталов, статусов и т.д., что в итоге порождает еще одну характерную черту — ориентацию на индивидуализм, включающую признание прав личности, ее свободы и независимости от общества и государства. Главным итогом развития модернизированной культуры становится формирование современного демократического общества, гарантирующего гражданские, политические и имущественные права человека.

Восточная и западная культуры

Еще одним современным вариантом типологии культур стало разделение культур в зависимости от форм и способов познания мира, которые определяют нормы и идеалы, доминирующие в данном обществе. Этот методологический принцип позволяет различать два типа культур — восточный и западный.

Восточный тип культуры характеризуется интуитивным, эмоциональным, непосредственным восприятием мира. Время в таких культурах понимается как нечто конкретное, конечное, как замкнутый цикл, в который включается и природа и история. Поэтому в восточных культурах популярны концепции переселения душ и высшего блага как слияния с природой. При этом доминирует убеждение, что если индивид рождается в семье, то она возвышается над индивидом. Семейные отношения переносятся на общество в целом, в результате чего складывается иерархия социальных статусов, которую венчает обожествляемая личность монарха, деспота.

При такой системе отношений человек является лишь винтиком в огромном общественном механизме, он живет под полным контролем государства и чиновников. Это порождает фатализм, присущий всем восточным цивилизациям, а также все остальные черты восточной культуры, среди которых — отсутствие приоритета личности, отказ от рационального способа познания мира, склонность к мистицизму и эзотеризму и т.д.

Западный тип культуры создает научно-технические цивилизации с их концепциями равенства людей, общества равных возможностей, одинаковых норм и демократии. Основанная на частной собственности западная культура породила систему демократиче-

ского самоуправления с правом и обязанностью каждого гражданина принимать участие в общественной жизни, систему гарантий и защиты интересов каждого гражданина, совокупность прав и свобод, способствующих раскрытию личностных качеств индивида. Главным ее итогом стало формирование совершенно нового типа человека — активного, творческого, уверенного в своих силах, считающего только на себя и свои возможности.

Разделяя культуры на восточные и западные, следует отметить, что они не только кардинально отличаются друг от друга, но и сами внутри себя также имеют существенные внутривидовые различия. Так, например, в многообразии восточных цивилизаций можно вычлени древнейшие цивилизации Востока, а также китайскую, индийскую и арабскую цивилизации. При рассмотрении западной культуры обычно происходит выделение греческой, римской, средневековой и иных типов культур.

В данной типологии культур всегда отдельно стоит вопрос о культурной принадлежности России к Востоку или Западу. Здесь обычно рассуждения основываются на признании факта исключительности русской культуры, невозможности ее сведения ни к западному, ни к восточному типу из-за срединного положения России между Европой и Азией, которое считают основной причиной сочетания в русской культуре признаков как восточной, так и западной цивилизаций. Специфическое географическое положение России позволяет говорить о ее особом историческом пути и особой миссии в истории и культуре человечества. Очевидно, что сочетание восточных и западных элементов культуры стало важнейшим свойством и отличительным признаком русской культуры, предопределило весь путь ее развития, борьбу традиции и новации в ней, прогрессивных и консервативных тенденций.

Литература

1. *Гуревич П.С.* Философия культуры. М., 1994.
2. *Дианова В.М.* Культурология: Основные концепции. СПб., 2005.
3. *Иконникова С.Н.* История культурологических учений. СПб., 2005.
4. *Кармин А.С.* Культурология. СПб., 2003.
5. *Культурология* / Под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. М., 2004.
6. *Культурология* / Под науч. ред. А.С. Неверова. Минск, 2004.
7. *Михайлов А.Н.* Культурология в текстах и комментариях. М., 1999.
8. *Тойнби А.* Постигание истории. М., 1996.



10



Культура первобытного общества

- 10.1. Периодизация и характерные черты первобытной культуры
- 10.2. Становление культуры первобытного общества
- 10.3. Духовная первобытная культура
- 10.4. Художественная культура первобытного общества

Обращение к истокам культуры предполагает рассмотрение вопроса, каким образом на протяжении сотен тысяч лет в ходе становления человеческого общества формировалась первобытная культура. Исследование этого процесса требует обращения к далекому прошлому, когда шел процесс становления самого человека. Современная антропология не дает полного и достоверного представления о времени и причинах перехода от человека умелого к человеку разумному. Здесь очевидным является лишь тот факт, что человек прошел в своем биологическом и социальном развитии весьма долгий путь. При этом большая часть истории человечества приходится на первобытную эпоху.

10.1. Периодизация и характерные черты первобытной культуры

Первобытный период в III тыс. до н.э. культурной истории продолжался минимум 35 тысяч лет, пока не возникли первые государства Древнего Востока. Все это время человеческая культура накапливала силы, чтобы сделать свой стремительный рывок. Основные ее изменения произошли за последние 5 тысяч лет, когда у человечества появилась настоящая история. Данные археологии дают основание полагать, что стремительное развитие культуры носило локальный характер, охватывая лишь отдельные территории земного шара. Остальная часть населения Земли включалась в культурный прогресс под воздействием и благодаря соседству с развивающимися культурными анклавами.

Основными источниками изучения первобытной культуры являются наблюдения за образом жизни и поведением сохранив-

шихся традиционных обществ и археологические находки и открытия. Еще в XIX в. количество народов, у которых сохранились элементы первобытной культуры, было довольно значительным. Сегодня лишь сохранились мелкие остатки архаичных племен, укрывшихся от цивилизации в самых отдаленных и труднодоступных местах планеты. Кроме того, до нас дошли останки первобытных людей, их орудия труда, кости животных, на которых они охотились, засохшие семена и плоды, которыми они питались, предметы быта и украшения, остатки сакральных сооружений, жилищ и захоронений.

Различные социальные и гуманитарные науки, занимающиеся изучением культуры, единодушны в том, что культуры являются специфическим видом человеческой деятельности. И поэтому изучение культуры вне процесса формирования человека (антропогенеза) не имеет смысла. В то же время в становлении человека принято выделять три стадии: архантропа, палеоантропа и неоантропа.

Стадия *архантропа* (1,5 млн лет назад) заложила основы общественной жизни людей в виде коллективной совместной охоты живущих вместе. К этой стадии относились питекантропы, синантропы, гейдельбергский человек и другие подвиды.

Стадия *палеоантропа* (500 тыс. лет назад) характеризуется господством неандертальца, который использовал орудия труда. Это вид приматов имел большой мозг, подвижную руку, устойчивое прямохождение. Однако строение мозга неандертальца характеризовалось наличием ряда примитивных признаков, а подвижность руки была ограничена, что значительно ослабляло возможности изготовления орудий труда. Поэтому неандертальцы не сумели перейти к культурному образу жизни.

Собственно возникновение человеческой культуры произошло на стадии *неоантропа* (100 тыс. лет назад) — кроманьонца, человека разумного, целенаправленно изготавливающего орудия труда. С появлением неоантропа биологическое развитие значительно замедлилось, а социальное значительно ускорилось.

Хронология первобытного прошлого человечества датируется весьма приблизительно, ее невозможно определить с точностью до лет, десятилетий, даже столетий. Счет для каждой первобытной эпохи идет на десятки тысяч лет. До нас не дошло изображений, имен, биографий, свидетельств людей того времени, названий человеческих сообществ, описаний их судеб и взаимоотношений. У первобытных людей не было письменности, а у самых первых людей — и языка. Поэтому ранняя и наиболее продолжительная эпоха человеческого прошлого безмолвна. От нее до нас дошли только камни, кости, зола, изображения на скалах. Перво-

бытность не дает нам рассказов об исторических событиях того времени, поэтому первобытную эпоху иногда еще называют доисторией или предысторией человечества.

В исторической науке существует два пути изучения первобытной культуры.

(1) Первобытная культура разделяется по *социальному признаку* на несколько эпох: первобытное человеческое стадо, родовой строй (включающий в себя матриархат и патриархат) и высшую демократию.

(2) Вся история первобытной культуры разделяется на эпохи в соответствии с *материалами*, из которых изготавливались орудия труда и оружие. По этому признаку выделяются следующие исторические эпохи: каменный век, в свою очередь подразделяющийся на древнекаменный (*палеолит*) — 12 тыс. лет назад, среднекаменный (*мезолит*) — 9 тыс. лет назад, новокаменный (*неолит*) — 6 тыс. лет назад; век бронзы — 3 тыс. лет до н.э.; век железа — I тыс. лет до н.э.

Для более полного понимания первобытной культуры в науке выделяются этапы первобытного человеческого стада, первобытной родовой общины и первобытной соседской общины.

В соответствии с этим подходом первобытная история начинается с эпохи *первобытного человеческого стада* (праобщины). Эта эпоха открывается появлением древнейших архантропов, образовавших неустойчивые сообщества людей. На всем ее протяжении происходило преодоление остатков животного состояния, унаследованных от стад человекообразных обезьян, упрочение социальных связей, а вместе с ними и завершение биологического развития самого человека.

Эпоха *первобытной родовой общины* открылась возникновением первых упорядоченных форм социальной организации и родовой общины. Именно на этой стадии получили полное выражение основные черты первобытного строя — коллективизм в производстве и потреблении, общая собственность и уравнительное распределение.

Эпоха *первобытной соседской общины* стала временем распада первобытнообщинного строя. Эта последняя эпоха ознаменовалась развитием всех отраслей хозяйственной деятельности. Общая собственность рода была вытеснена обособленной собственностью отдельных индивидов, общинно-родовые связи уступили место общинно-соседским. Тогда же появились первые формы эксплуатации, произошло зарождение частной собственности, общественных классов и государственности. Данная эпоха закончилась приблизительно 5 тыс. лет назад.

Среди всех эпох и этапов развития первобытной культуры особое место занимает верхний (поздний) палеолит. Только примени-

тельно к этому этапу мы можем определенно говорить о человеческой культуре как материальной, так и духовной. В это же время были созданы первые памятники изобразительной деятельности. Исторической наукой доказано, что в начале позднего палеолита родились почти все виды художественной деятельности: росписи на стенах и потолках пещер, рельеф и объемная скульптура, гравированный рисунок на камне, кости, роге.

10.2. Становление культуры первобытного общества

Два этапа
производственной
деятельности

В истории первобытного общества выделяют два основных типа производственной деятельности — потребляющий и производящий. На первом этапе (потребляющий) люди использовали готовые дары природы, используя для их получения подручные средства — камни, палки, кости. Постепенно из необработанных орудий человек перешел к изготовлению простейших орудий труда. В процессе их изготовления совершенствовались приемы обработки камня, вовлекались в производство другие материалы — дерево, кость, кожа и т.д. Менялись в ходе производственной деятельности и сами люди, их отношения между собой.

Второй этап первобытного производства (производящий) начался с переходом человечества к земледелию и скотоводству. Развитие этих видов хозяйственной деятельности, а также возникновение ремесел привело к общественному разделению труда, разложению больших трудовых коллективов на мелкие, появлению частной собственности на средства производства и результаты труда.

Для становления культуры в то время важнейшее значение имело изготовление орудий труда, которое играло решающую роль в процессе очеловечивания приматов. Освоение приемов обработки камня позволяло в дальнейшем перейти к его художественной обработке. Во время работы с камнем развивалась визуальная память человека, а целенаправленная деятельность по достижению заданной формы способствовала накоплению знаний о материале и технологических особенностях его обработки. Постепенно усложнялись технические навыки, появлялось избыточное мастерство: человек овладевал умением обработки материала настолько, что мог дополнить жесткую технологию придания материалу необходимых качеств деятельностью по его одухотворению и украшению.

Основным видом хозяйственной деятельности в то время была охота, которая оказала свое влияние на общественное устройство, психику, верования и сознание людей. Охота не только удовлетворяла потребность людей в пище, но и играла важную роль в очеловечивании человека: коллективный характер охоты способствовал возникновению и укреплению чисто человеческих отношений, человеческого общения; охота стимулировала развитие ремесла, поскольку обеспечивала относительный избыток продуктов питания и тем самым освобождала известную часть времени от этой деятельности; охота постоянно расширяла представления человека о пластическом и цветовом разнообразии природных явлений.

Совместная охота не только способствовала объединению архантропов, но и заставляла их определенным образом относиться друг к другу, формировала опыт сопереживания, сочувствия, эмоциональных переживаний, учила понимать друг друга и исходить в своих действиях из общего строя чувств, общих нужд и потребностей. В связи с этим образы внешнего мира наполнялись общественно значимым содержанием, становились выразителем внутриколлективных связей и отношений.

Важное значение для становления первобытной культуры имело открытие способа добывания огня. Огонь послужил могучим средством очеловечивания первобытных людей. Овладение огнем способствовало перестройке животной психики в направлении человеческого разума, требуемых целенаправленных действий. Огонь надо было поддерживать, чтобы он не погас, за ним надо было следить, чтобы от него не воспламенились другие предметы и т.д. Огонь стал центром жилища, источником тепла и света, помощником в приготовлении пищи, защитой от хищников и важным средством охоты. Таким образом, и использование огня содействовало объединению людей в коллектив, укрепляло их сотрудничество.

Однако наиболее значительное влияние на формирование первобытной культуры оказала *неолитическая революция*, содержание которой состояло в сравнительно быстром переходе от присваивающего хозяйства к производящему. Главным ее достижением стала domestикация (одомашнивание) растений и животных, которая принципиально изменила все существование человека. Пшеница, ячмень, горох, а также свиньи, овцы, крупный рогатый скот обеспечили совершенно новые условия жизни человека и развития культуры. Для культуры этого времени характерно широкое развитие орудий труда и оружия из камня, кости, рога, дерева. Оседлый образ жизни также давал целый ряд преимуществ: появление постоянных поселений, увеличение рождаемости, накопление, обобщение и передача накоплен-

Неолитическая революция

Однако наиболее значительное влияние на формирование первобытной культуры оказала *неолитическая революция*, содержание которой состояло

ного опыта и знаний, рост независимости от природных условий.

В этот период произошла также резкая эволюция мировосприятия человека: земледелие потребовало новых систем отношений и более сложных систем общинной организации. Постоянные контакты и взаимодействие скотоводческих и земледельческих общин способствовали культурной интеграции, развитию самосознания и объективных условий для образования первых мировых цивилизаций.

Вместе с развитием хозяйственных отношений произошли и глубокие изменения в семейных отношениях. Поскольку мужчина осваивал ведущие отрасли семейного хозяйства, становился создателем основного дохода в семье, то закономерно, что он стал и главой семьи. В первобытную эпоху произошел переход от матриархата к патриархальным отношениям. *Патриархальный* тип семьи подорвал родовую общину, поскольку большие трудовые коллективы оказались ненужными, основной производственной ячейкой стала семья. Старая родовая демократия уступила место новой форме организации отношений — *военной демократии*. При этом значительно укрепилось положение вождя — его должность стала наследственной, с большими полномочиями. Таким образом, эволюция социально-экономических отношений привела к замене родового строя государством.

Синкретический характер первобытной культуры

Появление различного рода новых типов хозяйственной деятельности, социальных и семейных отношений, материальных явлений и предметов тем не менее сохраняло главную отличительную особенность первобытной культуры — ее *синкретический (нерасчлененный)* характер.

Многочисленные археологические находки убеждают нас, что первобытная культура представляла собой изначальную синкретическую целостность, составляющими компонентами которой были орудия труда, эмпирические знания, верования, предметы быта, нравственные нормы, традиции и обычаи, наскальные рисунки и скульптурные изображения. Эта синкретическая нерасчлененность первобытной культуры убедительнее всего подтверждается наскальными рисунками, найденными в разных регионах планеты (Пиренеи, Франция, Африка, Сибирь). Почти все рисунки и изображения животных испещрены ударами заостренных предметов — видимо, каменными наконечниками копий и стрел. Их следы дают основания для вывода, что сами рисунки были сделаны не для получения эстетического наслаждения, а из более утилитарных целей. Эти изображения имели магический смысл. Первобытный художник, почти все время занятый поисками пропитания и охотой, вы-

секал и рисовал животных только для совершения магических обрядов, так как охотники племени были убеждены, что, поразив изображение во время обряда, они удачно поразят животное на настоящей охоте.

Синкретизм первобытной человеческой деятельности находил также свое выражение в следующих основных признаках:

- единстве человека и осваиваемой им природной среды;
- неосознанности различий между реальностью и нереальностью (бытием или небытием);
- отсутствию развитых форм социального самосознания;
- доминировании чувственного восприятия мира и основанного на нем воображения.

10.3. Духовная первобытная культура

Современному человеку трудно представить себе характер мышления первых людей — современные люди мыслят и представляют себе мир совершенно иначе. Свои представления о мире мы соотносим с определенной системой духовных ценностей, норм и смыслов, ставим перед собой определенные цели. Иначе говоря, мы живем в сложной духовной среде, создание которой является результатом деятельности многих и многих поколений.

Что касается первобытного человека, то для него такая готовая духовная среда отсутствовала. Все вокруг него существовало даже без названий, а потому отношение к окружающему миру было не рациональным, а эмоциональным. Относиться к чему-либо эмоционально — означает приписывать свои эмоции тому, что воспринимается в данный момент, «проецировать» свои эмоциональные состояния на мир. Поэтому первобытные люди видели в своем окружении то, что хотели видеть, и не замечали того, чего не хотели замечать. Таким образом, эмоциональность и уподобление вещи себе были характерными чертами мышления первобытных людей.

Такой способ мышления мог породить только *мифологическое мышление*, в соответствии с которым представления о мире основывались на убеждении, что все природные явления представляют собой результат действий каких-то невидимых сил. Мироощущение первобытных людей было эмоционально напряженным, тревожным, драматичным. Окружающая их реальность воспринималась ими как действие хаотических и неукротимых сил, где каждое мгновение их подстерегала опасность. И для того чтобы выжить в этом неподвластном человеку мире, было необходимо породниться

с грозными природными стихиями, которые воспринимались как родственные, одушевленные существа, которых можно как-то умиловить, заговорить, а иногда даже напугать. Поэтому сущность мифологического мироощущения основывается на уподоблении окружающей реальности человеку, перенесении внутренних свойств индивида на внешний мир. Под влиянием человеческих чувств солнце, луна, облака, звезды, скалы, реки, животные, растения становились одухотворенными, наделялись сознанием и волей. Отсюда миф можно рассматривать как способ человеческого бытия и мироощущения, основанный на смысловом породнении человека с миром, при котором человек воспринимает психологические смыслы в качестве изначальных свойств вещей и рассматривает и переживает явления природы как одушевленные существа.

Другая причина, порождавшая мифологическое мировоззрение первобытного человека, заключалась в его неразвитой практике. В течение всей эпохи палеолита первобытное общество существовало в условиях присваивающего способа хозяйственной деятельности. Поэтому человек оставался пассивным, созерцательным существом, смутно представляя себе свойства окружающих его предметов и явлений. Сознание скользило лишь по поверхности явлений, фиксируя чаще всего внешнее, частное, случайное и иллюзорное в них. Тем самым окружающая реальность воспринималась не полно, не адекватно. В воображении человека она преломлялась как неупорядоченная и хаотическая жизнь. Предметы и явления казались олицетворением несоразмерности, чуждости, дисгармоничности. Свое понимание и осознание этого мира человек стремился осуществить с помощью мифа, который в этом случае выступает как способ осмысления природной действительности на ранней стадии человеческого развития, проявляющийся в очеловечивании окружающей среды, в одушевлении космоса, в стремлении гармонизировать отношения человека с миром и мира с собой, сделать его понятным и ясным для себя.

Важнейшими сюжетами первобытных мифов были космогонические представления о происхождении земли и неба, Вселенной в целом, человека и т.д. Первобытные мифы объясняли все, благодаря их передаче от поколения к поколению накопленный опыт сохранялся в социальной памяти и образовал первичный уровень знаний и способов мышления, от которого начали свое развитие философия и наука. В мифологических рассказах о божествах, духах, предках зародилось религиозное мировоззрение. Распространение мифов обеспечивало единство взглядов всех членов племени на окружающий мир.

Господство мифов в духовной культуре придало всей культуре первобытного общества качество *традиционности*. Благодаря мифам

у всех племен особенности бытия, нормы поведения, художественные вкусы оказывались стабильными, передавались от поколения к поколению, как неписанный закон, освященный мифологическими представлениями. Так родилась традиция — культурный заменитель утраченного человеком генетического способа передачи поведенческих программ, социальный регулятор поведения людей, объединявший человеческие коллективы.

Как исторически первая форма понимания мира миф сочетает в себе фантастические представления и реальные элементы мира. Функции мифа в первобытном обществе многоплановы: фантастическое объяснение устройства мира; сакральное обоснование универсального порядка в обществе; придание престижа традициям; самая ранняя форма накопления знаний. В мифах смешивались объективные и иллюзорные представления о земном и потустороннем мирах.

На основе мифов возникли, религия, философия и искусство. Древние мифы со временем вошли в священные книги современных мировых религий. Именно в глубокой древности появились первые сведения о сотворении мира всемогущим богом, о первых людях и их общении с посланниками небес, о всемирном потопе и многие другие. Например, идею о том, что первый человек был вылеплен из глины высказали еще древние шумеры. Позднее этот миф вошел в Библию и Коран. О влиянии мифологии на художественную культуру свидетельствует тот факт, что многие мифы стали сюжетами для изобразительного искусства, скульптуры и литературы.

Формирование
религиозного
мировоззрения

Изменения в хозяйственной деятельности закономерно повлекли за собой и изменения в первоначальной синкретической целостности культуры. Единое мифологическое объяснение мира перестало определять содержание художественной деятельности, стала развиваться сильная рационалистическая тенденция, порожденная прежде всего наблюдениями за природой. В то же время происходивший процесс дифференциации общественного сознания приводил к новым формам мифологии. Именно в мезолите огромную роль начинает играть поклонение культовым героям. Человек по-прежнему сохраняет потребность в единении с миром и отождествляет себя с природой, но он перестает обожествлять непосредственную жизнь природы, слепую игру ее стихийных сил. Отныне большая часть наблюдаемых явлений природы уже не является богами. Боги переносятся в сферу сущностей и олицетворяют не только силу стихий, но и новый космический порядок, в котором есть уже твердое место для самого человека. Таким образом, мифология трансформировалась в религию.

Религиозные верования первобытных людей также являлись своеобразной формой практического и духовного освоения мира человеком. В первобытных религиозных верованиях выражена зависимость людей от природных сил. Не отделяя себя от природы, человек переносил на нее отношения, которые складывались у него в первобытной общине. Объектом религиозного поклонения становились те природные явления, с которыми человек был связан в своей повседневной практической деятельности и которые имели для него жизненно важное значение. Бессилие перед природой вызывало у человека страх перед ее могущественными и таинственными силами. Пытаясь освободиться от этих страхов, человек пришел к обожествлению природы, созданию ее культа.

Практические отношения людей к объективному миру имели две стороны: одна сторона человеческой практики выражала и фиксировала степень господства людей над окружающим миром, а другая — господство объективных условий жизни над людьми. Исторический опыт показывает, что своим трудом люди преобразуют природу, удовлетворяя с помощью веществ и сил природы свои потребности. Характер и глубина воздействия людей на природу определяются способом хозяйствования и состоянием орудий труда. Чем более развиты у людей орудия труда, тем полнее и всестороннее они используют силы природы в своих целях. Другая сторона характеризует господство природы над людьми, выражает бессилие людей над теми явлениями, которыми они пока не в состоянии овладеть. Соотношение этих сторон менялось по мере исторического развития и в первобытную эпоху было специфическим: люди делали только первые шаги на пути подчинения себе объективных условий их жизни, и, следовательно, в их практической деятельности зависимость от этих условий значительно преобладала над свободой.

Первобытные люди во многих случаях были не в состоянии реальными практическими средствами обеспечить постоянный успех своих действий. Первобытный охотник, несмотря на всю свою ловкость и умение, часто оставался без добычи. Присваивающий тип хозяйства не гарантировал необходимого количества средств к существованию. Результат хозяйственных действий человека зачастую не соответствовал поставленной им цели. Отсюда неуверенность первобытных людей в результатах их производственной деятельности, отсутствие реальных средств, обеспечивавших постоянный успех охоты и иных трудовых действий, и были основной причиной, побуждавшей людей той эпохи к использованию иллюзорных средств практического воздействия. Совокупность таких средств мнимого воздействия на предметы и

явления окружающего мира получила свое выражение в первых религиозных верованиях, таких, как анимизм, фетишизм, тотемизм и магия.

Анимизм, фетишизм, тотемизм и магия

Наиболее универсальной и распространенной формой первобытных религиозных верований в культуре Древнего мира является *анимизм* (от лат. *anima* — душа) — вера в существование души и духов как причины существования всех природных явлений и процессов. Анимизм стал своеобразной попыткой первобытных людей понять и объяснить причинно-следственную обусловленность окружающего мира. По их представлениям, любой элемент природы, в том числе и человек, обладает душой — тонким неведшим образом, который является причиной жизни этого элемента. Душа владеет сознанием и волей своего материального носителя, она является людям в виде призрака, отделенного от тела, но сходного с ним.

Убежденность в том, что душа самостоятельна по отношению к телу, позволила делить мир на две части — реальный и потусторонний. Соответственно все элементы окружающего мира представлялись древнему человеку раздвоенными на видимые образы и незримые души. Первобытные люди наделяли душами-двойниками все живые существа, явления природы и неживые материальные предметы. Представления о существовании души у каждого отдельного элемента мира развились постепенно до верования в духов, населяющих весь мир. Духи природы, духи вещей, добрые и злые духи требуют по отношению к себе особых ритуалов, целью которых становится достижение желаемых результатов деятельности. Многие религиозные культы возникли на основе анимистических представлений, а наиболее известными из них являются культы духов природы и культ предков.

Культ предков отмечается у многих народов, он характеризуется верой в то, что умершие могут оказывать воздействие на земную жизнь своих потомков и родственников. Поэтому для поддержания добрых отношений с умершими живые должны совершать различные обряды, чтобы умиловить и снискать расположение своих предков. Так, например, в Древнем Китае существовало множество жертвоприношений и ритуалов, предназначенных для поддержания добрых отношений с духами предков, к которым обращались с просьбами и советом по каждому важному делу. Согласно китайским поверьям у человека имеются две души. Одна душа появляется в момент зачатия ребенка, а другая — в момент его рождения. После смерти человека первая душа разлагается по-

добно телу покойника, а затем превращается в тень и навсегда исчезает в подземном мире. Вторая душа после смерти возносится на небо, где становится божеством и в ответ на жертвоприношения и дары она оказывает поддержку своим потомкам. Первую душу также следует одаривать, иначе она может покинуть могилу и стать злым духом, приносящим людям несчастья. Жертвоприношения могут совершать только мужчины, являющиеся потомками духа. Если в роду пресекается мужская линия, то над всем родом нависает смертельная опасность, поскольку божественный предок может превратиться из доброго опекуна и защитника в злобного мстителя.

Вера в существование разного рода духовных существ получила свое выражение в том, что предметы, обладающие душой, стали рассматриваться как одушевленные, как фетиши — предметы, служащие местом пребывания духов. Различные формы почитания искусственных или природных предметов получили название *фетишизма*. Таким образом, фетишизм — это форма первобытной религии, выражающаяся в почитании неодушевленных предметов, которые наделялись сверхъестественными свойствами и силами. Фетишем мог стать любой предмет, но из множества предметов в качестве фетишей обычно выбирались такие, которые обладали притягательной силой, отличались красотой или уродством, символическим подобием каким-то реальным явлениям. Притягательность предмета означала наличие в нем души, которая помогала владельцу в различных видах деятельности или охраняла его от враждебных сил.

Фетишизм был распространен у всех первобытных народов и проявлялся в их вере в силу амулетов и оберегов, которые должны были защитить людей от бед и несчастий, отвести болезни и дать здоровье, принести удачу на охоте. Наиболее известным и почитаемым фетишем сегодня является «черный камень» Кааба, который в исламе считается главной святыней. Ежегодно тысячи мусульман, совершающих хадж (паломничество в Мекку), обходят семь раз вокруг этой святыни. Как полагают ученые, «черный камень» представляет собой остаток метеорита, которому поклонялись арабы Аравийского полуострова еще в языческие времена.

На самых ранних этапах своей истории люди чувствовали свое единство с природой и поэтому отождествляли себя с ее различными проявлениями. В первобытной культуре эта идентификация приняла форму *тотемизма*, т.е. убежденности, что каждая группа людей произошла от какого-либо животного или растения (*тотема*)

и находится с ним в родственных отношениях. В классическом варианте тотем связан родственными узами с отдельным родом, который почитает его за своего отца. Каждый род носил имя своего тотема. Установление родственных отношений с определенным животным или растением подразумевает, помимо почитания, также ряд строгих запретов и ограничений. Прежде всего тотемное животное нельзя было убивать или употреблять в пищу. Однако такой запрет мог нарушаться в определенных случаях во время проведения особых обрядов и празднеств, когда жертвоприношение тотемного животного было призвано укрепить кровнородственные связи с ним.

В современном обществе проявления тотемизма можно встретить в виде различного рода символов. Например, многие государства, политические партии и движения выбирают в качестве своей эмблемы или символа какое-либо животное или растение. Так, в США в качестве символа Республиканской партии выступает слон, а у демократов — осел. В России существует политическое движение под названием «Яблоко», которое использует одноименную символику, а символ партии «Единой России» — медведь. Можно также вспомнить о символе Франции — галльском петухе, о символе Англии — британском льве, а также о канадском клене и т.д.

Функционально тотемизм был способом осознания коллективом людей их единства. Общность тотема осознавалась как родство по тотему и поэтому члены каждого племени осознавали, что они составляют единое целое, что у них у всех одна «кровь», что по отношению друг к другу они являются своими. С возникновением тотемизма была проведена граница между «своими» и «чужими».

Из всех форм первобытных верований наиболее древней является *магия* (от греч. *magia* — колдовство), в основе которой лежит вера в сверхъестественную связь между реальными объектами или действиями. Мистическая сопричастность предметов и явлений, по убеждению наших древних предков, носит двусторонний характер, и если две вещи или два существа мистически сопричастны друг другу, то судьбы их связаны друг с другом. А поскольку первобытный человек не отличал смысловую связь от причинной, то он был убежден, что можно влиять на вещи, обращаясь не к ним самим, а к их смысловым двойникам, к их символам. Поэтому магия представляет собой способ воздействия на вещи через использование не их объективных свойств, а их мистической сопричастности друг другу. В магии мистическая связь выступает как орудие человеческой воли. В связи с этим в магии большое значение обретает жест,

ритуал, слово, обряд, обычай, которые могут вызвать соответствующие практические результаты.

Многочисленные археологические и этнографические источники свидетельствуют о том, что древнейшие магические верования и обряды зародились очень давно, на самых ранних этапах развития первобытного общества. Магия была рождена не трудовой деятельностью, а ее ограниченностью и слабостью. Будучи не в состоянии практическими средствами обеспечить желаемый результат своих трудовых усилий, первобытный человек прибегал к мнимым средствам воздействия на природу. Магия с помощью иллюзий восполняет трудовую деятельность первобытных людей там, где она не может обеспечить требуемый результат. Истоки магии — в ограниченности человеческой практики, в несвободе людей, в их зависимости от господствующих над ними стихийных сил.

10.4. Художественная культура первобытного общества

Вместе с мифологией и религиозными верованиями у первобытного человека формировалась способность к художественно-образному восприятию и отображению действительности. Ведь наделяя природу человеческими качествами и свойствами, создавая вымышленный и выразительный мир образов, человек мыслит метафорично. В этом случае природа осмысливается, интерпретируется, переживается как живая, сходная с человеком. Отсюда возникает художественно-образное мышление: метафорическое (одно передается через другое), оценочное, эмоционально значимое. Но художественная деятельность появилась лишь с того времени, когда первобытный человек смог художественную информацию своего сознания закреплять, сохранять и передавать с помощью специальных средств — в рисунке, камне, глине, в дереве и т.д.

Предыскусство
и художественная
коннотация

Исследуя художественную культуру первобытных людей, ряд исследователей считает, что их художественное творчество можно было бы точнее называть *предыскусством*, так как оно в большей степени имело магическое, символическое значение. Многочисленные археологические и этнографические памятники свидетельствуют, что многие предметы создавались первобытными людьми не только в утилитарных целях, а сама материальная дея-

тельность в целом все более принимала духовную окраску. Многие предметы создавались целенаправленно для символизации мощи и силы охотничьего коллектива. А в символической деятельности уже есть элементы собственно художественного отношения к миру. Именно из символического отношения к миру вырастает художественное творчество.

Разумеется, художественная деятельность в условиях первобытности также носила синкретический характер и не делилась на роды, жанры, виды. Все ее результаты имели прикладной, утилитарный характер, но при этом у них сохранялось и ритуально-магическое значение. Просто большая часть продуктов человеческой деятельности в силу своего синкретизма приобретала художественное значение. Это явление получило название *художественной коннотации*, означающей наличие утилитарных предметов и действий дополнительного, сопутствующего значения, которое предметы и действия в первобытной культуре получали из мифологического сознания, определявшего всю духовную жизнь первобытного общества.

Различные материальные свидетельства и источники позволяют сделать вывод, что в условиях первобытной культуры возникли и получили развитие лишь определенные составляющие части художественной культуры, а сама она выражалась в виде художественной деятельности. Специфика данной стадии ее развития заключается прежде всего в том, что художественная культура формируется внутри синкретической целостности первобытной культуры и поэтому определяющее значение для художественной культуры имеют процессы, характерные для этой целостности. Отсюда же вытекает и аморфность самой художественной культуры, расплывчатость ее конкретных проявлений. Однако усиление, усложнение хозяйственной специализации, усложнение социальных и этнических отношений приводило ко все более глубокой дифференциации художественной культуры и превращению ее в самостоятельное явление.

Исторически первым художественно-образным выражением представлений человека о мире стало примитивное изобразительное искусство. Наиболее значительным его проявлением стала *наскальная живопись*, которая служила средством выражения космологических мифов. Продолжая развивать практику палеолитической графики, рисунки становились все более единым связным текстом, передающим определенную информацию. Сложные многофигурные композиции создавались в расчете на «чтение», изображая не единичные объ-

екты, а действия. Рисунки состояли из многофигурных композиций военной борьбы, охоты, загона скота, сбора меда. В этих рисунках первобытные художники стремились добиться не только внешнего сходства, но и передать внутренний смысл происходящих событий.

Попытка передать движение, функциональные особенности тех или иных объектов вела к подчеркнутому схематизму фигур и в то же время к удивительно цельным и динамичным композициям. Создание динамических сцен с определенным сюжетом свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека. Поэтому художественная картина мира первобытной эпохи более объективна, с одной стороны, и символичнее с другой. Она стремилась не к точному сходству, а к выражению действия как цели жизни, что свидетельствует о достижении человеческим мышлением определенного уровня абстрактности.

Некоторыми чертами произведения пещерной живописи напоминают детский рисунок. Расположены изображения совершенно произвольно относительно вертикали и горизонтали, часто перекрывают друг друга, на них невозможно отличить, где верх, а где низ. Очевидно, для автора было главным общее значение изобретений, а не его отдельных деталей: отсутствуют некоторые части тела. Незаконченные рисунки указывают на то, что художнику было безразлично, откуда начинать рисунок — с хвоста, ноги и т.п.

Духовная культура первобытной эпохи неолита находилась в постоянном развитии и в ней складывалось оценочное отношение к действительности и к человеческой жизни, в том числе и с эстетической точки зрения. Это означало, что сознание человека уже было способно вычленивать из действительности красоту. Люди стали воплощать это новое для них чувство в практической деятельности, создавая предметы повседневной жизни по законам красоты. При этом сразу обнаружилось стремление к композиционной красоте, когда преобладали не разрозненные изображения фигур животных, а связанные композиции и сцены. При этом изображения становятся все более условными, схематичными, перемещая на второй план фактуру изображаемых явлений. Вместе с тем геометризм, схематизм, условность свидетельствовали о возрастающей роли обобщения, об усиливающейся способности человека к абстрактному мышлению, стремлении к воплощению динамичной картины бытия. Красота становится все более ритмичной и абстрактной.

Появление прикладного искусства

Схематизируя и обобщая видимые предметы, первобытный человек делал огромный шаг вперед в развитии своего умения абстрагировать и осознавать общие принципы художественного формирования. Он составил представление о прямоугольнике, круге, о симметрии, заметил повторяемость сходных форм в природе. Все это он стремился применить к тем вещам, которые изготовлял сам. Так развилось прикладное искусство, где утилитарная конструкция предмета, изображение и узор представляли собой единое целое.

Становление и развитие социальных отношений в жизни первобытных людей наложили свой отпечаток на художественную деятельность. Наиболее существенной ее чертой становится *декоративность* — украшение предметов повседневного употребления. В художественном творчестве этого времени на первый план выдвинулась не динамика жизни, а богатство ее строения, ее многообразное проявление и цветовое различие. Большое распространение получили и стали господствовать спиралевидные линии, геометрические фигуры, орнаменты и красочное сочетание цветов. Декоративные украшения стремились выразить художественный смысл построения жизни, то есть показать, что в красоте есть определенный жизненный смысл.

В структуре художественной жизни первобытного общества особое место занимала обработка глины. Еще во времена палеолита и мезолита человек научился использовать глину для создания необходимых предметов утвари, но ее использование в те эпохи носило только спорадический характер. Переход к оседлому образу жизни, развитие скотоводства и земледелия сделали обработку глины необходимостью.

Первоначально керамическая посуда была простой и практичной, лишенной каких-либо украшений. Затем появилась светлая керамика, расписанная охрой, сначала с простейшим орнаментом, потом с более сложными узорами и, наконец, со свободным рисунком. Кроме того, в неолитической керамике мы обнаруживаем символические изображения из земледельческих культов, благодаря которым возникла ритуальная посуда: антропоморфная (изображения человеческих фигур) и зооморфная (изображения животных). И, как свидетельствуют материалы археологических раскопок, художники того времени уже неплохо умели передавать природные формы человеческого тела и динамику жеста.

Глина стала основой и для расцвета зодчества. Свое жилище люди строили исходя в основном из собственно человеческих

потребностей. В архитектуре большую роль играли чисто декоративные элементы: росписи и орнаментальные украшения, в которых основным предметом художественного изображения были животные, занимавшие особое место в жизни людей той далекой эпохи, ибо они были достойными соперниками человека, борьба с ними возвышала, дарила богатые эмоции. Именно отсюда древние художники черпали сюжеты для своего искусства. Так возникали мысли, питавшие их воображение. Глубокое знание мира животных было залогом благополучия, вопросом жизни и смерти. Иными словами, объектом художественного воплощения становились, прежде всего, те явления, которые были наиболее тесно связаны с практической деятельностью, с проблемой выживания.

Появление
профессиональных
ремесел

Многие археологические и этнографические факты свидетельствуют, что в становлении художественной культуры особая роль принадлежит земледелию. Земледельческий труд в десятки раз лучше, чем присваивающая деятельность, обеспечивал средства к существованию человека. При этом земледелие не только гарантировало устойчивое обеспечение продуктами, но и накрепко привязывало людей к определенному месту, порождая концентрированные формы расселения людей. Жизнедеятельность новых крупных человеческих объединений уже не могла регулироваться только кровнородственными связями. Главными становятся производственно-имущественные связи, которые с необходимостью преодолевают первобытную однородность, создавая сложную социальную структуру. Появление такой структуры означало, что на смену естественным родственным отношениям пришли искусственно созданные отношения, которые требовали специального регулирования. Для функционирования этой социальной системы требовался особый надобщинный орган — территориально-административная власть. Так крупные земледельческие поселения превратились в города-государства.

Естественно, что радикальная перестройка общественных отношений влекла и коренные преобразования всей культуры. Она становилась гораздо более конструктивной и социализированной. На смену эмоционально-напряженному и импульсивному сознанию охотника, ориентированному на непосредственный результат, пришло гораздо более спокойное и размеренное сознание земледельца, способного работать ради отдаленных целей. Это повлекло принципиальные изменения в художественной деятельности.

Быстрый рост культуры оседлых земледельцев сопровождался ее нарастающей дифференцированностью, что, в конце концов, при-

вело к образованию относительно самостоятельных ремесел. Профессионализация и дифференциация производства неизбежно приводили к профессионализации и дифференциации соответствующих его приемов и навыков. Тем самым синкретизм первобытной деятельности постепенно распадался на отдельные специализированные приемы, которые после этого развивались в рамках определенного специализированного ремесла. Социально-историческая обстановка порождала престижное ранжирование ремесленных изделий, основным критерием которого служили объем и качество художественной обработки. В результате на базе специализированных ремесел стали складываться автономные виды особо совершенной практики, уже преимущественно художественного характера. Так сложилось, например, ювелирное дело на базе профессионального кузнечного ремесла.

Опыт и знания, полученные земледельцами в ходе их производственной деятельности, меняли образ жизни и формы освоения мира, земледельческая система хозяйствования влекла за собой кардинальные изменения и духовной культуры в целом, что также не могло не сказаться на содержании художественного творчества. Как было отмечено ранее, в первобытном искусстве главным объектом воспроизведения был не человек, а животное, так как в присваивающей системе хозяйства основным производителем благ является природа, а человек в ней выступает лишь как потребитель. Когда же новая система хозяйствования сделала главным производителем всех благ *человека*, тогда он превратился в основной объект художественного отражения, поначалу в виде антропоморфных образов богов и героев.

Наконец, земледельческий способ хозяйствования существенно изменил соотношение человеческого и божественного в жизнедеятельности людей. Повседневная практика земледельца, имея более рутинный и единообразный характер, предсказуема по своим результатам, она подвержена лишь спорадическому вмешательству непредвиденных обстоятельств. В этих условиях постоянная апелляция к духам становится излишней. Многочисленные мелкие духи укрупняются в астральных богов, переселяются в некие возвышенные места и вмешиваются в человеческие дела эпизодически. Так реальный и сакральный (человеческий и божественный) ряды в конечном счете оказываются разведенными. Конечно, боги и здесь вторгаются в человеческие действия, но лишь в особых случаях. В основном же действия человека, занимающего центральное место в изображаемых событиях, развиваются по своей собственной логике.

Необходимо отметить, что первобытная культура характеризуется ограниченным количеством типов художественной деятельности, примитивным уровнем сознания, тематическим однообразием и т.д., однако не в этом состоит ее культурное значение. Оно заключается в том, что в ранней истории человеческой культуры сформировалась способность человека к художественно-образному отображению мира и эта способность нашла свое проявление в особом, самостоятельном способе деятельности, который мы и называем культурой.

Литература

1. *Алексеев В.П., Першиц А.И.* История первобытного общества. М., 1999.
2. *Искусство* каменного века. — М., 1992.
3. *История* и культурология / Под ред. Н.В. Шишовой. М., 2004.
4. *Культурология: История мировой культуры: Учеб. пособие/Под ред. Т.Ф. Кузнецовой.* М., 2003.
5. *Ликов А.* Природа художественного творчества. М., 1981.
6. *Мировая художественная культура.* Тематический словарь. Древние цивилизации. М., 2004.
7. *Сапронов П.А.* Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. СПб., 2003.
8. *Тайлор Э.* Первобытная культура. М., 1989.
9. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. М., 1984.





Культура древних цивилизаций Двуречья

- 11.1. Культура древних цивилизаций Месопотамии
- 11.2. Духовная культура Месопотамии
- 11.3. Искусство месопотамских цивилизаций

Древним Востоком обычно называется совокупность культур, территориально расположенных на восток и юго-восток от греко-римского мира. Сам этот термин является весьма условным, поскольку граница между греко-римским миром и древневосточными культурами никогда не была резкой. Исходя из такого понимания, Древний Восток включает в себя культуры Южной Азии и Северной Африки, а также Индию и Китай. Сам факт включения культур этих регионов в одно целое позволяет сделать вывод, что значение Древнего Востока в истории общечеловеческой культуры огромно. Именно на Востоке произошло разложение первобытно-общинного строя и стал возможен переход к оседлости. Здесь появились первые государства, частная собственность, первые системы письменности и т.д. Все культуры Древнего Востока прошли длительную эволюцию, исходной точкой которой был первобытнообщинный строй. Поэтому изучение истории древневосточной культуры позволит выявить важные моменты развития мировой культуры.

Земледельческий тип хозяйственной деятельности открыл широкие пути для развития людей от первобытности к цивилизации, что влекло за собой дифференциацию народов и их культур. С возникновением крупных территориальных объединений при благоприятных внешних и внутренних условиях складывались первые древние цивилизации со своими индивидуальными особенностями и историческими судьбами. Одним их центров развития древнейших цивилизаций стала территория между двумя великими реками Передней Азии — Тигром и Евфратом, которую древние греки называли Месопотамией, а русские — Междуречьем, или Двуречьем. На

этой территории возникли, а затем исчезли с лица земли цивилизации Шумера, Аккада, Вавилона и Ассирии.

Культура, созданная в бассейне Тигра и Ефрата, была результатом взаимодействия многих народов. Население Междуречья не было однородным, поскольку эта территория заселялась с двух сторон. С востока туда пришли шумеры, а с запада двигались семитские племена. Первая волна этих переселенцев в дальнейшем получила название аккадцев. Но в формировании культуры народов Месопотамии наиболее значимую роль сыграли шумеры.

11.1. Культура древних цивилизаций Месопотамии

Культура шумеров Главная особенность большинства культур Древнего Востока состоит в том, что основная часть территории их расположения — это долины крупных, полноводных рек. Хотя эти долины и представляют собой заболоченные почвы и совершенно не подходили для хозяйственной деятельности первобытной родовой общины, именно эта неблагоприятная территория стала местом зарождения великих древних цивилизаций и культур.

В IV тыс. до н. э. в южную часть Двуречья пришли и расселились народы, получившие название *шумеров*. Происхождение этих народов не удалось выяснить до сих пор, но согласно легенде, бытовавшей среди самих шумеров, они прибыли с островов Персидского залива. Немного позднее в северной части Двуречья обосновались *семитские* племена, пришедшие из сирийско-месопотамской степи. Именно эти две группы древних племен заложили основы шумерской культуры и всех последующих цивилизаций.

О происхождении этого народа до сих пор идут споры. Загадочным и не имеющим аналогов остается также язык шумеров. Они создали высокую земледельческую культуру и развитую систему мелиорации. Раньше, чем другие народы, шумеры стали использовать колесо, гончарный круг, парусную лодку.

Главной формой ведения хозяйства у шумеров было земледелие, основанное на искусственном орошении. Иригационная форма земледелия обладала рядом важных особенностей, определивших тип государственности шумеров. В условиях сельскохозяйственной цивилизации, основанной на ирригации, обрабатываемые угодья были в меньшей степени зависимы друг от друга и поэтому здесь около 3000 г. до н.э. возникли первые города-государства, которыми правили цари-жрецы. Именно в регионе Двуречья сложились древнейшие государства, среди которых важнейшими были Ур,

Эриду, Ниппур, Лагаш, Урук и др. Останки этих городов свидетельствуют о высокоразвитой цивилизации земледельческого типа с великолепными храмами, собственными законами, литературой и богатой мифологией. Постепенно отдельные города-государства были объединены в единую империю, так как, будучи в высшей степени производительным, ирригационное земледелие предполагало коллективный характер труда. Отдельный человек включался в такой труд не как самостоятельный субъект, а как элемент общественного целого, вне которого производительный труд был практически невымыслим. Иными словами, зависимость человека от общественного целого имела характер не только социально-экономический, но и технологический, когда отдельный человек оказывался лишь органом целостного социального организма.

В этих условиях, когда частное лицо не могло быть самостоятельным субъектом, а значит, не обладало какими-либо правовыми гарантиями, не было возможностей и для развития частной собственности. Собственниками, как и субъектами труда, выступали коллективы разного уровня общности. Различия в материальном положении разных слоев общества определялись не объемом собственности, а прежде всего должностным положением. Своеобразие государственной власти состояло в том, что она утверждалась в первую очередь для целей производственно-административных — управления сложным комплексом ирригационных работ и перераспределения прибавочного продукта.

Такая детерминация государственной власти закономерно порождала обожествление личности правителя, в результате чего добровольные отчисления подданных в центральную казну становились не обязательным налогом, а даром деспоту-богу, неисполнение которого грозило отлучением от высшей благодати. Со своей стороны, обожествленный правитель поощрял своих подданных не только с помощью земных благодеяний, но и заступничеством за них перед высшими иррациональными силами. Поэтому всемогущий деспот в глазах своих подданных выступал самым главным строителем городских стен и каналов, верховным судьей, дающим законы и вершащим правый суд, высшим служителем культа, обеспечивающим покровительство богов, а его власть происходила от избранничества и посвящения.

В соответствии с такими представлениями шумеры научились строить для своих правителей никогда ранее не известные культовые сооружения — *храмы*. Стены храмов были расписаны иероглифическими знаками, а сами храмы были ориентированы по сторонам света. Главным строительным материалом для храмов служила преимущественно глина. Шумеры строили свои здания на утрамбован-

ной платформе, которая защищала здания от наводнений. Стены платформы, как и самого здания, красили и украшали мозаикой. Храм представлял собой низкое прямоугольное здание с внутренним двором. У шумеров впервые появились такие строительные элементы, как арка, свод, купол, фриз, мозаика, резьба по камню, гравировка и инкрустация.

Кроме культа правителей в жизни шумеров важную роль играли астрономические знания, основу которых составляло убеждение в воздействии небесных светил на судьбу народа. По этой причине в шумерской культуре предсказывались солнечные и лунные затмения, был создан солнечно-лунный календарь.

Религиозно-мифологические представления шумеров отличались большим разнообразием. Пантеон их богов насчитывал не менее 3000 божеств. Фактически каждое природное явление и сторона человеческой деятельности входили в сферу влияния какого-либо отдельного бога или богини. Со временем у них сложилась иерархия божеств. Выше всех находились те из них, которые управляли главными природными силами и сферами: небом, воздухом, землей и водой. Основную роль в пантеоне играли боги Ан (бог неба), Энлиль (бог земли), Энки (бог воды). Статус этих богов не был постоянным и зависел от практических ситуаций.

Культура Вавилона В конце III — начале II тыс. до н.э. на территорию Двуречья вторглись семитские племена амореев, которые захватили обширные области Месопотамии и создали сильное государство с центром в Вавилоне. Культура Древнего Вавилона во многом унаследовала шумерские культурные традиции, но она была и значительным шагом вперед.

Город Вавилон был расположен на берегу реки Ефрат и занимал выгодное географическое положение в центре Месопотамии. Внешний вид Вавилона хорошо известен благодаря археологическим раскопкам немецкого археолога Роберта Кольдевея. Этот город был типичным административным, ремесленным и культурным центром того времени. Его население превышало 200 тыс. человек. Наивысшего расцвета Вавилонское царство достигло во время правления царя Хаммурапи, который объединил под своей властью все Двуречье и образовал сильное централизованное государство. Одним из самых значительных достижений его правления явилось создание знаменитого свода законов, вошедших в историю культуры под названием *кодекса Хаммурапи*. В этих законах отразилась хозяйственная жизнь, быт, нравы и мировоззрение древних жителей Вавилона.

Мировоззрение народов Вавилонского царства определялось необходимостью постоянной борьбы с окружающими племенами.

Существенной чертой мировосприятия древних вавилонян были их религиозные верования, среди которых огромную роль играл культ воды. Отношение к воде было неоднозначно: вода — это культ плодородия, так как она приносила хороший урожай и давала жизнь, но вода одновременно представляла собой мощную и недобрую стихию, причину многих разрушений и бед. Также очень важен был культ небесных светил. В их неизменности и чудесном движении жители Вавилона видели проявление божественной воли. Внимание к звездам и планетам способствовало быстрому развитию математики и астрологии. Была создана шестидесятиричная система исчисления времени, которой мы пользуемся по сей день.

Основой мировоззрения древних вавилонян была религиозная картина мира, согласно которой люди были созданы из глины, чтобы служить богам. Многочисленные вавилонские боги были покровителями царя, но в то же время им были свойственны многие человеческие качества: они стремились к успеху, желали выгоды, устраивали свои дела, действовали по обстоятельствам. Они были равнодушны к богатству, владели имуществом, могли обзаводиться семьями и потомством. Они должны были пить и есть, как и люди; им также были свойственны различные слабости и недостатки: зависть, злость, непостоянство. Боги определяли судьбы людей, но волю богов могли знать только жрецы, которые умели вызывать и заклинать духов, беседовать с богами, определять будущее по движению небесных светил.

Во время расцвета Вавилона господствующее место отводилось богу Мардуку, который победил страшное чудовище — богиню Тиамат. Кроме Мардука почитались боги-покровители небесных светил Шамаш (бог Солнца), Син (бог Луны) и богиня Иштар (олицетворение планеты Венеры).

Люди покорялись воле жрецов и царей, исходя из убеждения предопределенности человеческой судьбы, в подвластности человека высшим силам. Но покорность судьбе была далеко не абсолютной: она сочеталась со стремлением людей к победе в борьбе с враждебным окружением человека. Постоянное сознание опасности для человека в окружающем мире сочеталось с желанием полностью насладиться жизнью. Загадки и страхи, суеверие, мистика и колдовство сочетались у них с трезвой мыслью, точным расчетом и прагматизмом.

Высокого уровня развития в Вавилоне достигла наука, особенно астрономия и математика. В результате наблюдений за движением небесных светил и изменениями погоды были составлены астрономические и метеорологические справочники, лунный календарь и карта звездного неба. В Вавилонском календаре месяц соответство-

вал промежутку времени между двумя фазами луны, новолуниями. Этот промежуток примерно совпадает со временем обращения Луны вокруг Земли. Месяц вавилоняне разделили на недели и привели в соответствие с количеством дней в году.

Культура Ассирии и Новоавилонского царства

В середине II тыс. до н.э. Вавилон был разрушен иранскими племенами, а в XII в. до н.э. был подчинен Ассирией, ставшей могущественной цивилизацией древности. Еще

в первой половине III тыс. до н.э. в Северной Месопотамии, на берегу Тигра, был основан город Ашшур (древние греки называли его Ассир). По имени этого города и стала называться вся расположенная на среднем течении Тигра страна. Столицей Ассирии был город Ниневия, который в истории мировой культуры стал символом величия и падения, ужасных злодеяний и справедливого возмездия.

Своим возвышением Ашшур был обязан также выгодному географическому положению, поскольку находился на пересечении караванных путей, по которым из Сирии, Малой Азии и Армении в Вавилонию доставлялись металлы и строительный лес. Постепенно Ашшур превратился в крупный торговый центр, а ко второй половине XIII в. до н.э. Ассирия стала самым могущественным государством Ближнего Востока.

После покорения Вавилона ассирийцы заимствовали и развили его культуру. Они трансформировали религию, культуру и искусство Вавилонии, значительно огрубив их, но и наделив новым пафосом могущества. Они установили в Месопотамии свой державный порядок, создали единое мощное государство и распространили свое влияние на огромные территории от Синайского полуострова до Армении, от Малой Азии до Египта.

Постоянные войны определили особенности культуры ассирийцев. Их постройки чаще всего представляли собой оборонительные и крепостные сооружения. Вместе с крепостями они строили дворцы, в которых имелись кухни, ваннные комнаты, колодцы и т.д. Для регулярного снабжения водой к городам подводились водопроводы и акведуки. Так, например, город Ниневию снабжал водой водопровод длиной 50 км.

Среди достижений Ассирии — крупнейшая для своего времени библиотека, созданная царем Ашшурбанипалом. Уже в наши дни при раскопках его дворца в Ниневии была найдена библиотека, содержащая около 30 тыс. глиняных клинописных табличек. В библиотеке были представлены все знания того времени, царские указы, исторические описания, важнейшие произведения литературы. Эта царская библиотека стала для востоковедов основным источником знаний о культуре Двуречья.

Значительную часть текстов глиняных табличек составили описания религиозных мифов, гимны богам, легенды о возникновении цивилизации и земледелия. Среди последних оказалось и самое выдающееся произведение литературы Двуречья — *цикл сказаний о Гильгамеше*, царе города Урука. Предания о герое Гильгамеше оказали сильное влияние на культуры соседних народов, которые приняли и адаптировали их к своим условиям жизни. В частности, исключительно сильное воздействие на мифологию других народов оказала легенда о всемирном потопе. В ней рассказывалось, что потоп был устроен богами, которые замыслили уничтожить все живое на Земле. Только один человек смог избежать гибели, так как по совету богов заранее построил корабль.

Однако ассирийское владычество в Передней Азии не было долговечным. В 612 г. до н.э. ассирийский наместник в Вавилоне в союзе с Мидией поднял восстание против Ассирии, Ниневия была взята приступом и превращена в груды развалин. Восставшие подвергли страну полному разорению, и это вновь вернуло могущество Вавилону (период Нововавилонского царства).

Вавилон этого времени был огромным и шумным восточным городом, знаменитым своими грандиозными памятниками культуры — поражающей воображение *Вавилонской башней*, о которой упоминает библейская Книга Бытия, и «висячими садами» *Семирамиды*. Обе эти достопримечательности были причислены греческим историком Геродотом к семи чудесам света.

Вавилонская башня представляла собой грандиозный семиярусный *зиккурат* (храм — ступенчатая пирамида высотой 90 м). Она была построена в честь верховного вавилонского бога Мардука. «Висячие сады» Семирамиды были устроены вавилонским царем Навуходоносором для своей жены мидянки Амиты, которая в Вавилоне тосковала по тенистым садам своей родины. В угоду ей царь повелел разбить висячие сады на крышах и террасах зданий, которые орошались с помощью удивительной для того времени водопроводной системы.

В VI в. до н.э. Нововавилонское царство было завоевано Персией. Утрата Вавилонией независимости не означала еще конца месопотамской цивилизации. Для самих вавилонян приход персов казался вначале просто очередной сменой правящей династии. Персы относились к святыням и культуре Месопотамии с должным уважением. Вавилон сохранял свое положение одного из величайших городов мира вплоть до распада империи Александра Македонского. Окончательно он был уничтожен в 126 г. до н.э., когда Месопотамию захватили парфяне.

Таким образом, древнемесопотамская культура просуществовала еще 500 лет после краха собственно месопотамской государственности. Приход эллинов в Междуречье явился поворотным моментом в истории месопотамской цивилизации. Ее население, пережившее не один разгром и ассимилировавшее не одну волну пришельцев, на этот раз столкнулось с культурой, превосходившей их собственную, а самое главное — проводившей политику активной эллинизации на завоеванных землях. Эллинам вавилоняне уступали во многих достижениях культуры, что и определило в итоге судьбу вавилонской культуры. Ее упадок и гибель следует объяснять не столько причинами экономическими, сколько социально-политическими: отсутствием центральной власти, соперничеством со стороны новых городов, основанных Александром Македонским, и этнической пестротой населения, не сумевшего сохранить ценности старой месопотамской культуры. Однако достижения культуры были восприняты древними евреями и греками и внесли значительный вклад в формирование средиземноморской цивилизации.

11.2. Духовная культура Месопотамии

В Шумере в конце IV тыс. до н.э. человечество впервые вышло из стадии первобытности и вступило в эпоху древности, здесь начинается подлинная история человечества. Переход от первобытности к древности, «от варварства к цивилизации» означает появление культуры принципиально нового типа и рождение нового типа сознания. Дух месопотамской культуры отражал сокрушающую силу природы. Человек не склонен был переоценивать свои силы, наблюдая такие могущественные природные явления, как гроза или ежегодное наводнение. Тигр и Ефрат зачастую разливались порывисто и непредсказуемо, разрушая дамбы и затопляя посевы. Провлинные дожди превращали твердую поверхность земли в море грязи и лишали человека свободы передвижения. Природа Месопотамии сокрушала и попирала волю человека, постоянно давала ему почувствовать, насколько он бессилен и ничтожен. В такой обстановке человек в полной мере осознавал свою слабость и понимал, что он вовлечен в игру чудовищных иррациональных сил.

«Послушная жизнь» Взаимодействие с природными силами породило трагические настроения, что нашло свое непосредственное выражение в представлениях людей о том мире, в котором они жили. Человек видел в нем порядок, космос, а не хаос. Но этот порядок не обеспечивал его безопасности, так как устанавливался через взаимодействие множества могущественных сил, потенциально расходящихся между собой, периодически всту-

пающих во взаимные конфликты. Поэтому все настоящие и предстоящие события создавались и приводились в исполнение единой волей объединенных вместе природных сил, иерархия и взаимоотношения которых напоминали государство. При таком воззрении на мир не существовало разделения на одушевленное или неодушевленное, живое и мертвое. В такой вселенной любые предметы и явления обладали собственной волей и характером.

В культуре, которая рассматривала всю вселенную как государство, послушание должно было выступать в качестве первой добродетели, ибо государство построено на послушании, на безоговорочном принятии власти. Поэтому в Месопотамии «добронравная жизнь» была и «послушной жизнью». Индивид стоял в центре расширяющихся кругов власти, которая ограничивала свободу его действий. Ближайший к нему круг был образован властью в его собственной семье: отец, мать, старшие братья и сестры, и послушаться старших членов семьи — было только началом, предлогом к более серьезным провинностям, ведь за пределами семьи располагаются другие круги власти: государство, общество, боги.

Эта отработанная система послушания была правилом жизни в Древней Месопотамии, ведь человек был сотворен из глины, замешан на крови богов и создан для того, чтобы трудиться вместо богов и на богов. Человек был создан для рабской службы богам, был их слугой. Соответственно усердный и послушный слуга мог рассчитывать на знаки милости и награды своего хозяина. И, напротив, нерадивый, непослушный слуга не мог рассчитывать ни на что подобное. Таким образом, путь послушания, службы и почитания был дорогой к земному успеху, к высочайшим ценностям жизни: здоровью и долголетию, почетному положению в общине, богатству.

Проблема смерти Другой важнейшей проблемой месопотамской духовной культуры являлась проблема смерти, которая представлялась злом и важнейшим наказанием для человека. Действительно, смерть — это зло, но она не может перечеркнуть ценность человеческой жизни. Человеческая жизнь по сути своей прекрасна, и это проявляется во всех сторонах обыденной жизни, в радости победы, в любви к женщине и т.д. Смерть же знаменует конец жизненного пути индивида. Более того, она как бы стимулирует человека жить мудро и осмысленно, чтобы оставить о себе память. Следует умирать в борьбе со злом, даже в борьбе со смертью. Наградой за это станет благодарная память потомков. В этом и состоит бессмертие человека, смысл его жизни.

Человек не имеет возможности избежать смерти, но это не рождает пессимистического отношения к жизни. Человек во всех си-

туациях должен оставаться человеком. Вся его жизнь должна быть насыщена борьбой за установление справедливости на земле, смерть же выступает кульминацией жизни, завершением выпавших на его долю успехов и побед. В целом жизнь человека предначертана от рождения, в ней нет места для случайностей, заранее исключена возможность как-то повлиять на ход событий. Именно в месопотамской мифологии была создана концепция жесткого детерминизма человеческой жизни, которая предполагала *страшный суд*, *золотой век* и *райскую жизнь* — представления, вошедшие затем в состав религиозных верований народов Передней Азии и библейскую мифологическую литературу.

Таким образом, духовная культура древних месопотамских цивилизаций предстает перед нами одновременно как сплав такой нерасчлененной и в то же время дифференцированной реальности, основывающейся на специфической мифологии, которая выросла непосредственно из первобытного сознания, сохраняя очень многие его исходные качества. Эта мифология была антропоморфизирована лишь в незначительной степени, так как не была обращена к личностному сопереживанию. Она выполняла функцию утверждения и возвеличивания божественно-всеобщего начала, воплощавшегося в личности всемогущего деспота. Такая мифология не знает завершенности, она всегда ориентирована на дополнение, приспособление ее к определенной религиозной, государственной или житейской реальности. Все это вместе взятое делает духовную культуру месопотамских народов в целом единообразной, несмотря на этническое разнообразие, а также жизнестойкой и пластичной, способной расти и усложняться, а также создавать величайшие культурные ценности.

Развитие религиозного сознания

Духовная культура Месопотамии стремилась отразить все стороны человеческой действительности. При этом наиболее

ценными считались знания, которые позволяли избежать несчастий, а если они все же происходили, то могли избавить от последствий. Поэтому в духовной культуре особое место занимала деятельность по предсказанию будущего — *гадание*. Система гаданий была разработана очень широко — гадания по перемещению звезд, Луне, Солнцу, атмосферным явлениям, поведению животных, растениям и др. Гадания могли предсказывать события как в стране, так и в жизни отдельного человека. Для этого шумерские, ассирийский, вавилонские жрецы и маги имели обширные знания о психике человека, владели опытом в области внушения и гипноза.

В целом становление духовной культуры народов Месопотамии было неразрывно связано с развитием их религиозного сознания, которое прошло путь от поклонения силам природы и культа предков до почитания единого верховного бога Ану. В процессе развития культуры месопотамских цивилизаций религиозные представления оформились в сложную религиозную систему, в которой господствовала идея обожествления царя и царской власти.

Главной обязанностью людей по отношению к богам было принесение жертв. Ритуал жертвоприношений был сложным: воскурение благовоний и возлияние жертвенной воды, масла, вина, принесение в жертву животных. Ведавшие этими обрядами жрецы знали, какие блюда и напитки приятны богам, что можно считать «чистым» и что «нечистым». Во время жертвоприношений возносились молитвы о благополучии жертвователя.

Во время совершения обрядовых и ритуальных церемоний жрецы должны были произносить заклинания, помнить имена богов, знать их взаимоотношения, помнить сказания о происхождении вселенной, своего народа, уметь изображать богов, играть на музыкальных инструментах во время культовых церемоний. Кроме того, они должны были предсказывать погоду, сообщать людям волю богов, уметь лечить недуги, совершать разнообразные сельскохозяйственные обряды и многое другое. Таким образом, жрец был одновременно священником, поэтом, певцом, художником, знахарем, агрономом, лицедеем и т.д. Владение разнообразными художественными языками было необходимо для профессионального исполнения своих обязанностей, так как специальных артистов, музыкантов, танцовщиков в храмах еще не было, именно жрецы и жрицы и пели священные тексты, разыгрывали ритуальные сцены, а также плясали.

Месопотамия стала родиной многих религиозных идей и догм, большинство из которых были ассимилированы и творчески переработаны соседними народами, в том числе греками и древними евреями. В этом мы можем убедиться на примере библейских сказаний, в соответствии с которыми у нас сложились вполне определенные представления о рае. Священные книги, религиозная живопись и литература рисуют перед нами прекрасный сад, где прогуливаются Адам и Ева, в ветвях дерева прячется змей-искуситель, угоривший Еву вкусить плод запретного дерева. Оказывается, шумерские представления о райском саде, где нет смерти, во многом соответствуют библейским. О заимствовании христианством библейской идеи божественного рая свидетельствует и описание его местонахождения; в Библии прямо указывается, что райские реки находятся в районе Ефрата, то есть в Месопотамии.

Сопоставление библейского описания сотворения мира в «Книге Бытия» с вавилонской поэмой «Энума Элиш» («Когда вверху») выявляет в них множество схожих черт. Космогония, сотворение человека из глины и отдых творца после этого совпадают во многих деталях.

11.3. Искусство месопотамских цивилизаций

Произведения месопотамской культуры в основном служили культовым целям и решению разнообразных практических задач. Продукты художественного творчества использовались для облегчения трудовых процессов, регулирования социальных отношений и совершения религиозно-магических обрядов. Процесс социального расслоения общественной жизни, развивающийся в ту эпоху, породил особую категорию художественных произведений, предназначенных для совершения общественных церемоний, несущих на себе определенную символическую нагрузку. Обожествление образов вождей осуществлялось в хвалебных песнях — гимнах и монументальных надгробных изваяниях. Объектами художественного творчества стали предметы, выполняющие функции атрибутов власти (жезлы, скипетры, оружие и т.д.).

Храмовая и дворцовая архитектура

Пожалуй, самым первым шагом выделения художественного сознания в самостоятельную сферу было строительство специального «дома бога» — храма. Путь развития храмовой архитектуры — от алтаря или священного камня под открытым небом к зданию со статуей или каким-то иным изображением божества, вознесенному на холм, либо на искусственную платформу — оказался сравнительно коротким, но сформировавшийся тип храма не изменялся потом в течение тысячелетий.

Храмы строились в городах и были посвящены соответствующему богу. Возле храма главного местного божества обычно находился *зиккурат* — высокая башня, опоясанная выступающими террасами и создающая впечатление нескольких башен, уменьшающихся в объеме уступ за уступом. Таких уступов-террас могло быть от четырех до семи. Зиккураты возводили на холмах из кирпичей и облицовывали глазурованными плитками, причем нижние уступы раскрашивались в более темные цвета, чем верхние. Террасы были, как правило, озеленены.

Божество должно было защищать город, который считался его собственностью, поэтому божеству полагалось проживать на большей высоте, чем смертным людям. Для этого в верхней части зиккурата строился золотой купол, который выполнял функцию святилища, то есть «жилища бога». В святилище бог почивал по ночам.

Внутри этого купола не было ничего, кроме лежа и золоченого стола. Но жрецами это святилище использовалось и для более конкретных нужд: они вели оттуда астрологические наблюдения.

Символическая расцветка храма, в которой цвета распределялись от более темных к более светлым и ярко сияющим краскам, связывала этим переходом земные и небесные сферы, объединяла стихии. Таким образом, природные цвета и формы в зиккурате превратились в стройную художественную систему. А единение земных и небесных миров, выраженное в геометрическом совершенстве и незыблемости форм ступенчатых пирамид, устремленных ввысь, воплотилось здесь в символ торжественного и постепенного восхождения к вершине мира.

Классическим образцом такой архитектуры является зиккурат в Уруке, одном из важнейших центров месопотамской религиозной и художественной культуры. Он был посвящен богу луны Нанне и представлял собой трехступенчатую башню с храмом на верхней террасе. До наших дней сохранилась лишь нижняя платформа весьма внушительных размеров — 65 × 43 м и высотой около 20 м. Первоначально же зиккурат из трех, поставленных друг на друга усеченных пирамид, достигал в высоту 60 м.

Не менее величественной была и дворцовая архитектура. Города месопотамских цивилизаций имели вид крепостей с мощными стенами и оборонительными башнями, окруженными рвом. Над городом возвышался дворец, построенный обычно на искусственной платформе из сырцового кирпича. Многочисленные дворцовые помещения удовлетворяли самые разные потребности и располагались вокруг открытых дворцов. Примером дворцовой архитектуры может служить дворец в городе Кише, один из самых древних в Передней Азии. Подобно другим дворцам, он воспроизводил в своем плане тип светского жилого дома с рядом глухих, лишенных окон жилых помещений, сгруппированных вокруг двора. Он отличался размерами, количеством комнат, богатством отделки. Высокая наружная парадная лестница, на вершине которой подобно божеству появлялся правитель, выходила в открытый двор, предназначенный для собраний.

Архитектурных памятников месопотамской культуры до нашего времени почти не дошло. Это объясняется отсутствием на территории Месопотамии строительного камня. Основным строительным материалом был необожженный кирпич, который очень недолговечен. Тем не менее, отдельные сохранившиеся постройки позволили искусствоведам установить, что именно месопотамские зодчие явились создателями тех архитектурных форм, которые легли в основу строительного искусства Греции, Рима.

Клинописное письмо и литература

Другим достижением искусства месопотамских цивилизаций стала разработка различных способов передачи информации в виде пиктографического и клинописного письма.

Клинописное письмо также постепенно развилось из рисуночного. Свое название оно получило из-за сходства формы его знаков с горизонтальными, вертикальными и угловыми клиньями, комбинации которых сперва изображали слова, потом — знаки-слоги, состоящие из двух или трех звуков. Клинопись не была алфавитом, то есть звуковым письмом, а содержала идеограммы, которые обозначали либо целые слова, либо гласные, либо слоги. Сложность заключалась в их многозначности. Чтение таких текстов было крайне затруднительным, и только опытный писец после многолетнего обучения мог читать и писать без ошибок. Чаще всего писцы пользовались специальными детерминативами (определителями), которые должны были исключить ошибки при чтении, поскольку один и тот же знак имел множество разных значений и способов прочтения.

Создателями клинописи были шумеры, позже ее заимствовали вавилоняне, а затем, благодаря развитию торговли, из Вавилона она распространилась по всей Передней Азии. К середине II тыс. до н.э. клинопись стала международной системой письменности и сыграла большую роль в становлении месопотамской литературы.

Благодаря клинописи сохранилось много памятников месопотамской литературы — они были записаны на глиняных табличках, и почти все из них удалось прочесть. В основном это гимны богам, религиозные мифы и легенды, в частности о возникновении цивилизации и земледелия. В своих самых глубоких истоках шумеро-вавилонская литература восходит к устному народному творчеству, которое составляли народные песни, древний «звериный» эпос и басни. Однако особое место в месопотамской литературе занимал эпос, возникновение которого восходит к шумерийской эпохе. Сюжеты шумерийских эпических поэм тесно связаны с мифами, в которых описывается «золотой век» седой древности, появление богов, создание мира и человека.

Наиболее выдающимся произведением вавилонской литературы является *«Поэма о Гильгамеше»*, в которой с большой художественной силой поставлен извечный вопрос о смысле жизни и неизбежности смерти человека, даже прославленного героя. Содержание этой поэмы восходит к глубокой шумерийской древности, поскольку имя Гильгамеша, полубогочеловеческого царя Урука, сохранилось в списках древнейших царей Шумера.

«Поэма о Гильгамеше» занимает особое место в месопотамской литературе как по своим художественным достоинствам, так и по своеобразию выраженных в ней мыслей. Так, в высокохудожественную форму облечена мысль о вечном стремлении человека познать «закон земли», тайну жизни и смерти. Глубоким пессимизмом проникнуты слова автора поэмы там, где будущая жизнь рисуется как обитель страдания и печали. Даже знаменитый Гильгамеш, несмотря на свое божественное происхождение, не может заслужить у богов высшей милости и добиться бессмертия.

Кроме того, месопотамская литература была представлена поэмами, лирикой, мифами, гимнами и легендами, эпическими сказаниями и другими жанрами. Особый жанр представляли так называемые плачи — произведения о гибели городов в результате набегов соседних племен. В литературном творчестве народов Древней Месопотамии были поставлены проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, дружбы и вражды, богатства и бедности, которые были характерны для литературного творчества всех последующих культур и народов.

Искусство Месопотамии, первоначально связанное с ритуалом, пройдя несколько этапов, во II тыс. до н.э. приобрело облик, в котором современный человек уже угадывает знакомые черты. Многообразие жанров, поэтический язык, эмоциональная мотивировка действий героев, оригинальная форма художественных произведений свидетельствуют о существовании настоящих художников.

Для понимания месопотамского искусства типичной моделью может служить **ассирийское искусство и история его формирования.** Ассирийское искусство I тыс. до н.э. прославляло мощь и победы завоевателей. Характерны изображения грозных и высокомерных крылатых быков с надменными человеческими лицами и сверкающими глазами. Знаменитые рельефы ассирийских дворцов всегда славил царя — могущественного, грозного и беспощадного. Такими были ассирийские владыки. Такой была и ассирийская действительность. Не случайно поэтому особенностью ассирийского искусства являются беспримерные изображения царской жестокости: сажание на кол, вырывание у пленных языка и т.п. Жестокость нравов ассирийского общества сочеталось, видимо, с его невысокой религиозностью. В городах Ассирии преобладали не культовые сооружения, а дворцы и светские постройки, так же как и в рельефах и росписях ассирийских дворцов — не культовые, а светские сюжеты.

На ассирийских рельефах царь охотится не вообще, а в горах или в степи, пирует не «абстрактно», а во дворце или в саду. На ассирийских рельефах позднего времени передана и последовательность событий: отдельные эпизоды составляют единое повествование, иногда довольно длинное, а ход времени задан расположением сцен.

Создание таких барельефов было под силу только целой армии художников-профессионалов, которые работали по строго заданной установке. Единые правила изображения фигуры царя, место ее расположения, размеры строго лаконичны и целиком подчинены идее — показать мощь и силу царя-героя и его великие деяния. При этом изображение многих конкретных деталей на разных рисунках и рельефах оказывалось совершенно одинаковым. Даже изображения животных, как правило, «составлены» из стандартных деталей. Свобода творчества художника состояла лишь в том, чтобы изобразить как можно больше персонажей, показать несколько планов, совместить начало действия и его результат и т.п.

Состояние изученности древневосточных цивилизаций позволяет, как было отмечено выше, составить лишь самое общее представление об основных вехах на пути развития их художественной культуры. Приблизительность воссоздаваемой картины ощущается еще сильнее, если учесть, что выбор изобразительного искусства в качестве доминирующего вида определяется наличием имеющихся в нашем распоряжении памятников, из которых большую часть составляют произведения изобразительного искусства.

Сопоставляя и сравнивая доступные нам памятники культуры и особенности рассматриваемой эпохи, мы можем определить те правила и нормы, которыми руководствовались древние мастера в своем творчестве. Первый вывод, который наиболее очевидно напрашивается в этом анализе, состоит в том, что художественный смысл предметов был неотделим от их утилитарного назначения и от магической (или религиозной) функции. Поскольку именно назначение предмета определяло его магические и художественные особенности, то мы имеем основание выделить такую черту месопотамского искусства, как *утилитарность*. Вполне очевидно, что эта черта на разных этапах культуры Месопотамии проявлялась в различной степени, но присуща она ей была всегда.

Кроме того, исследование памятников месопотамского искусства позволяет сделать вывод, что в художественном сознании этой культуры преобладало *информативное* начало. Информативность в памятниках искусства означает изначально присущую ей способность сохранять и сообщать (передавать) сведения, специально заложенные в конкретных произведениях их авторами и создателями.

Информативность наиболее полно и ярко выражена в тех памятниках изобразительного искусства, которые содержали в себе различные формы рисуночного (пиктографического) письма. Здесь необходимо подчеркнуть, что и в дальнейшем, с возникновением других видов письменности (иероглифической, слоговой, алфавитной) памятники художественной культуры сохраняют в себе это свойство в форме надписей, сопровождавших скульптуры, рельефы, живопись, или собственных коротких пояснений и т.д.

Месопотамская культура оказала огромное влияние на развитие других народов. В ее рамках на протяжении нескольких тысячелетий осуществлялась художественная деятельность древнейших цивилизаций, происходило поступательное движение художественного мышления. К этому истоку восходит эллинская античность, в нем черпают силы западные и восточные средневековые культуры. Ведь впервые в истории именно в Месопотамии установилась прочная художественная преемственность, формировались первые художественные стили.

Литература

1. *Белецкий М.* Забытый мир шумеров. М., 1980.
2. *Васильев Л.С.* История Востока: В 2 т. М., 1994.
3. *Заболоцкая Ю.* История Ближнего Востока в древности. М., 1989.
4. *Клочков И.С.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. М., 1983.
5. *Культура народов Востока.* Старовавилонская культура. М., 1988.
6. *Любимов Л.* Искусство Древнего мира. М., 1996.
7. *Мировая художественная культура: Учеб. пособ./ Под ред. Б.А. Эренгросс.* М., 2005.
8. *Соколова М.В.* Мировая культура и искусство. М., 2004.
9. *Оппенгейм А.Л.* Древняя Месопотамия. М., 1990.





Культура цивилизации Древнего Египта

- 12.1. Истоки культуры Древнего Египта
- 12.2. Культура Древнего царства
- 12.3. Культура Среднего царства
- 12.4. Культура Нового царства
- 12.5. Религия и искусство Древнего Египта

В истории человечества цивилизация Древнего Египта возникла одной из первых и просуществовала около трех тысячелетий — приблизительно с конца IV тыс. до н.э. до 332 г. до н.э., когда была завоевана Александром Македонским. Завоевание Египта греками навсегда лишило его независимости, но египетская культура еще долгое время продолжала существовать и сохранять свои ценности и достижения. В течение трех веков здесь правили наследники и потомки полководца Птолемея. В 30 г. до н.э. Египет стал провинцией Рима. Около 200 г. н.э. на территорию Египта пришло христианство, которое стало официальной религией вплоть до арабского завоевания в 640 г. н.э.

12.1. Истоки культуры Древнего Египта

Культура Древнего Египта является типичным образцом древневосточной культуры. Египетское государство возникло на северо-востоке Африки, в долине Нила. Название «Египет» государству дали греки, которые приезжали в Египет для знакомства с его культурными достижениями. Название страны происходит от древнегреческого «Айгиптос», что представляет собой искаженное греками название египетской столицы Мемфиса — Хет-ка-Птах (крепость бога Птаха). Сами же египтяне называли свою страну Та-Кемет (Черная Земля) по цвету ее плодородной почвы в противоположность красной земле пустыни (Та-Мера).

Предками древних египтян были кочевые охотничьи племена, которые проживали в долине Нила и принадлежали к хамитской

группе народов. Их внешнему виду были присущи стройные пропорции, а кожа у них была темно-коричневой. Как и во всех восточных культурах, население Древнего Египта не было однородным. С юга в Египет входили нубийцы, которых греки называли эфиопами и которые имели более ярко выраженные негроидные черты. А с запада в Египет проникали берберы и ливийцы, обладавшие голубыми глазами и светлой кожей. По мере проникновения в Египет эти народы ассимилировались и стали основой всего населения.

Постепенно на территории Египта сформировались два государства — Верхний Египет на юге в узкой долине Нила и Нижний Египет на севере в дельте Нила. Верхний Египет был более прочным и могущественным объединением, стремившимся к захвату северных областей. Около 3000 г. до н.э. царь Верхнего Египта Менес подчинил себе Нижний Египет и основал первую династию объединенного государства. С этого момента Древний Египет существует как единое государство, а время правления первых двух династий называется *Ранним царством*. Царь объединенного Египта стал называться *фараоном* («большим домом»), что указывало на его главную функцию — объединение земель. Фараон Менес основал город *Мемфис*, который первоначально был крепостью на границе Верхнего и Нижнего Египта, а впоследствии стал столицей единого государства.

История и культура Древнего Египта во многом были предопределены его географическим положением. Реальный мир египтян был ограничен узкой долиной великой реки Нил, окруженной с запада и востока песками пустынь. Именно природа страны и ее единственная огромная река, от разливов которой зависела жизнь и благополучие народа, явились тем важнейшим фактором, который обусловил мироощущения и мировоззрения египтян, их отношение к жизни и смерти, их религиозные взгляды.

В результате непрерывных тропических ливней и таяния снегов истоки Нила переполнялись, и он ежегодно в июле разливался. Почти вся долина реки оказывалась под водой. Через четыре месяца, к ноябрю, нильские воды спадали, оставляя после себя на полях толстый слой ила. Таким образом, сухая земля после разлива Нила становилась влажной и плодородной. После этого наступал второй четырехмесячный период (ноябрь-февраль) — время посева. Сельскохозяйственный цикл завершался третьим четырехмесячным периодом (март-июль) — временем жатвы. В этот период господствовала нестерпимая жара, превращавшая землю в растрескавшуюся пустыню. Затем цикл повторялся, начинаясь с очередного разлива.

Действительно, существование Египта напрямую зависело от разливов Нила и не случайно «отец истории» Геродот назвал Египет

«даром Нила». Основу экономики страны составляло ирригационное (орошаемое) земледелие. Оросительные системы требовали централизованного управления, и эту роль взяло на себя государство во главе с фараоном.

В истории Древнего Египта выделяют несколько основных периодов: додинастический (IV тыс. до н.э.), Раннее царство (правление фараонов первой и второй династий), Древнее царство (2900—2270 гг. до н.э.), Среднее царство (2100—1700 гг. до н.э.), Новое царство (1555—1090 гг. до н.э.) и Позднее царство (XI в. — 332 г. до н.э.). В свою очередь эти основные этапы разделяются на периоды междцарствий, характеризующихся распадом единого государства и вторжениями иноземных племен.

12.2. Культура Древнего царства

Второй период в истории Древнего Египта (третья и четвертая династии) получил название Древнего царства. Он характеризуется образованием нового централизованного государства, формированием государственного аппарата, выделением административных округов. В это же время утверждается неограниченная власть фараона, происходит ее обожествление, что находит свое выражение в сооружении пирамид-гробниц.

Культ фараона и обожествление животных Решающую роль на формирование египетской культуры этого этапа оказали религиозно-мифологические представления древних египтян: заупокойный культ и обожествление власти фараона, которые были составной частью религии, обоготворявшей силы природы и земную власть. Поэтому религия и мифология являются ключом к пониманию всей культуры Древнего Египта.

Эпоха Древнего царства воспринималась самими египтянами как время правления могущественных и мудрых царей. Централизация власти в Древнем Египте породила специфическую форму общественного сознания — культ фараона. Этот культ опирался на представление о фараоне как родоначальнике всех египтян. В свою очередь фараон рассматривался как наследник бога, создателя и владыки мира. Поэтому он обладал властью над целым космосом. Благополучие страны было обусловлено наличием фараона. Благодаря ему везде господствовали регулярность и порядок. Фараон своей собственной персоной сохранял равновесие мира, которому постоянно угрожал хаос.

Одной из основных задач при постройке гробниц фараонов была потребность произвести впечатление подавляющей мощи. Этот эффект был получен, когда строители смогли увеличить надземную

часть постройки в высоту по диагонали. Так возникли знаменитые *египетские пирамиды*. Первой из них стала пирамида фараона III династии Джосера в Саккаре. Фараоны IV династии избрали для сооружения своих погребений место недалеко от Саккары в современной Гизе. Там были построены и поныне находятся три наиболее известные пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура (в греческом переводе Хеопса, Хефрена и Микерина).

Большое значение придавалось внутреннему декору гробниц. Стены покрывали цветными рельефами, прославлявшими фараона как сына бога и победителя всех врагов Египта, а также многочисленными магическими текстами, целью которых было обеспечение вечной счастливой жизни фараона. Эти рельефы представляли собой настоящие картинные галереи. Считалось, что с помощью заупокойных молитв изображения должны были оживать и тем самым создавать для умершего привычную среду обитания.

Религиозные взгляды египтян в основном сложились именно в эпоху Древнего царства на основании впечатлений от реального природного мира. В них животные наделялись сверхъестественными, магическими качествами, им приписывалось бессмертие. Так, например, бог Гор уподоблялся соколу, Анубис — шакалу, Тот изображался в виде ибиса, Хнум — барана, Собек — крокодила и т.д. При этом египтяне поклонялись не самому животному, а божественному духу, принявшего вид соответствующего животного.

Кроме того, поскольку скотоводство занимало ведущее место в хозяйственной жизни египтян, то уже с глубокой древности началось обожествление быка, коровы, барана. Бык под именем Апис почитался как бог плодородия. Он должен был быть непременно черного цвета со светлыми отметинами. Таких быков содержали в специальных помещениях и бальзамировали после смерти. Под видом коровы либо женщины с коровьими рогами почиталась Хатор, богиня неба и покровительница природы. Она также считалась богиней плодородия и дерева, поила души умерших в загробном мире живительной влагой.

В то же время на мироощущение египтян существенное влияние оказали подступающие с обеих сторон к Нилу бескрайние враждебные пустыни. Задолго до этого стремление побороть природу, не чувствовать себя пылинкой в игре природных сил привело к появлению магии, которая стала формой иллюзорной защиты человека от давления таинственных сил природы. Для египтян роль такой магической защиты играла сложная система представлений о богах, отождествляемых с животными, которые обитали в густых зарослях тростника — папируса, произраставшего по берегам Нила.

Однако, по мере развития египетской цивилизации, боги стали приобретать антропоморфный (человекоподобный) вид. Остатки ранних их образов сохранились лишь в виде птичьих и звериных голов и проявлялись в элементах головных уборов египтян.

Засуточный культ Важнейшей чертой мироощущения египтян было неприятие смерти, которую они считали противоестественной как для человека, так и для всей природы. В основе этого мироощущения лежало убеждение в регулярном обновлении природы и жизни. Ведь природа обновляется ежегодно, а Нил, разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождая на них жизнь и благоденствие. Но когда он уходит обратно в свои берега, наступает засуха, которая не является смертью, так как на следующий год Нил разольется снова. Именно из этих убеждений родилось вероучение, согласно которому смерть не означала конца существования человека, его ждет воскрешение. Для этого бессмертной душе усопшего необходимо вновь соединиться со своим телом. Поэтому живые должны позаботиться о том, чтобы тело умершего было сохранено, а средством сохранения тела было бальзамирование. Таким образом, забота о сохранении тела умершего привела к возникновению искусства изготовления мумий.

Мысль о необходимости сохранения тела для будущей жизни сформировала в конце концов культ умерших, определивший многие явления и особенности египетской культуры. Культ умерших был для египтян не отвлеченной религиозной обязанностью, а практической необходимостью. Полагая, что смерть есть не прекращение человеческого существования, а лишь переход его в другой мир, где своеобразно продолжается его земное существование, египтяне стремились обеспечить это существование всеми необходимыми предметами. Прежде всего, необходимо было позаботиться о строительстве усыпальницы для тела, в которой жизненная сила «ка» вернется в вечное тело умершего.

«Ка» был двойником человека, обладавшим теми же физическими качествами и недостатками, что и тело, вместе с которым «ка» рождался и рос. Однако, в отличие от физического тела, «ка» был невидимым двойником, духовной силой человека, его ангелом-хранителем. После смерти человека существование его «ка» зависело от сохранности его тела. Но мумия, хотя и более долговечная, чем тело, тоже была брэнна. Чтобы обеспечить для «ка» вечное вместилище, создавались точные портретные статуи из твердого камня.

Жилищем «ка» умершего человека должна была быть гробница, где он обитал вблизи своего тела — мумии и портретной статуи. Поскольку загробная жизнь «ка» мыслилась как непосредственное продолжение земной, то после смерти умерших следовало обеспе-

чить всем, чем они обладали при жизни. Рельефы, высеченные на стенах погребальных камер, воспроизводили сцены повседневной жизни умершего, заменяли для его «ка» то, что окружало его в обыденной жизни на земле. Эти изображения воспринимались не как прекрасная жизнь, а как продолжение реальной земной жизни. Снабженные пояснительными надписями и текстами вместе с предметами домашнего обихода они должны были дать возможность умершему продолжать вести привычный для него образ жизни и пользоваться своим имуществом в загробном мире.

И хотя смерть признавалась одинаково противоестественной для всех египтян, надежные гробницы и недоступные склепы, снабженные «всем необходимым» для умершего, создавались только для богатых и власть имущих. Пирамиды строились только для фараонов, поскольку после смерти они соединялись с богами, становясь «великими богами».

Первоначально захоронения производились в гробницах, состоящих из подземной части, где стоял саркофаг с мумией, и массивной надземной постройки — *мастабы* — в виде дома, стены которого были наклонены внутрь, а сверху завершались плоской крышей. В мастабе оставляли изделия бытового и культового назначения, сосуды с зерном, изделия из золота, серебра, слоновой кости и т.д. Фигурки должны были оживать и выполнять в загробном мире все физические потребности умершего.

Для того чтобы «ка» мог вернуться после смерти в свое тело, в гробнице обязательно помещали портретное изображение умершего. Обязательным условием было полное изображение фигуры, стоящей с выдвинутой вперед левой ногой — поза движения к вечности. Мужские фигуры окрашивали в кирпично-красный цвет, женские — в желтый. Волосы на голове всегда были черными, а одежды — белыми.

В статуях «ка» особое значение придавалось глазам. Египтяне считали глаза зеркалом души, поэтому фиксировали на них внимание, сильно подкрашивая пастой, в которую добавляли толченый малахит. Глаза статуй делали из разных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую форме глаза, вставляли кусочки алебаstra, имитирующего белок, и горного хрусталя — для зрачка. Под хрусталь подкладывали небольшой кусочек полированного дерева, благодаря которому получалась та блестящая точка, которая придавала живость зрачку и всему глазу.

К концу периода Древнего царства в культуре египтян сформировались различные художественные ремесла. В гробницах и пирамидах сохранилось большое количество изящных сосудов из различных пород камня, художественная мебель из разнообразных

пород дерева, богато декорированная костью, золотом, серебром. Каждому украшению придавался особый смысл. Так, например, ножки кресла выполнялись в форме бычьих ног либо крылатых львов, которые должны были охранять сидящего человека. Были многочисленные статуэтки, изображавшие людей, занятых повседневными делами, а также изображения египетских богов в виде зверей и птиц.

К XXIII в. до н.э. в Древнем Египте резко усилились сепаратистские настроения, в результате которых страна распалась на несколько самостоятельных государств. Такое состояние раздробленности продолжалось около двухсот лет. За это время ирригационная система пришла в упадок и плодородные земли начали заболачиваться. Пришла в упадок и столица единого государства — Мемфис, но усилились другие города — *Гераклеополь* и *Фивы*. Все острее ощущалась необходимость нового объединения египетских земель. Такое объединение было осуществлено после целого ряда военных столкновений. В борьбе победили Фивы, и эта победа открыла новый период развития египетской культуры, получивший название Среднего царства.

12.3. Культура Среднего царства

Эпоху Среднего царства нередко называют классической, она стала новым периодом расцвета египетской культуры. Примерно в 2050 г. до н.э. фараон Менхотеп I смог объединить Египет и восстановить единую власть под эгидой *Фив*.

После объединения страны в развитии культуры Египта наступила эпоха процветания, которая нашла выражение в подъеме самых разных ее сторон. Фиванские фараоны, стремясь возродить и продолжить традиции Древнего царства, провели целый ряд изменений, которые затронули уклад жизни, искусство, религию, литературу, язык. Эти изменения наложили неизгладимый отпечаток на культуру эпохи, без них нельзя понять стремительный расцвет светской художественной литературы и научных знаний, переосмысление роли фараона в египетском обществе, который теперь все более представлялся не только недосягаемым божеством, но и конкретным человеком.

В это время окончательно складывается среднеегипетский язык, который как господствующий язык просуществовал до конца египетской истории, сохранив преимущественно религиозно-культовое назначение. Процветание государства в эпоху Среднего царства способствовало интенсивному храмовому строительству, в ходе которого архитектурный стиль Древнего царства был не просто воз-

рожден, но и переосмыслен, исходя из новых политических, религиозных и художественных потребностей. Одновременно с развитием архитектуры шло развитие конкретного научного знания. От этой эпохи до нас дошли первые математические и медицинские тексты, древнейшие записи обмера страны, списки созвездий на саркофагах, первый в мире словник.

Среднее царство вошло в историю культуры как период развития научных знаний, сосредоточием которых стали храмы. Для египтян солнце и звезды были исполнены божественного смысла, а потому астрономия зародилась в лоне религии. Наблюдая движение небесных светил, жрецы обнаружили, что самая яркая звезда Сириус раз в году оказывается прямо над восходящим солнцем и через несколько дней после этого начинается ежегодный разлив Нила. Этот день знаменовал первый день египетского года, насчитывавшего 12 месяцев, каждый из которых состоял из 30 дней. Для соответствия реальной продолжительности года в календарь включалось еще дополнительно 5 дней. Было принято у египтян и деление суток на 24 часа.

Развитие индивидуализма

Однако столетия, отделившие эпоху Среднего царства от времени заката Древнего царства, во многом изменили мироощущение египтян. Распад страны, война всех против всех, упадок центра и божественной власти фараона, разрушение традиционной шкалы ценностей — все это создало почву для развития индивидуализма.

Индивидуализм египтян проявился прежде всего в том, что каждый заботился о своем собственном бессмертии. Теперь уже не только фараон, не только вельможная знать, но и простые смертные стали претендовать на привилегии в потустороннем мире. Так возникла идея равенства после смерти, что сразу же нашло отражение в содержании культа умерших. Он очень упростился. Стали излишней роскошью гробницы типа мастаба. Для обеспечения вечной жизни было достаточно одной стеллы — каменной плиты, на которой были написаны магические тексты, гарантировавшие умершему и загробную жизнь, и материальное обеспечение.

Строительство и архитектура

Однако фараоны продолжали строить гробницы в виде пирамид, желая подражать могучим владыкам Древнего царства. Конечно, это были уже не те пирамиды, что возводились когда-то: размеры их значительно уменьшились, материалом для строительства служили не монолитные двухтонные блоки, а кирпич-сырец, изменился и способ кладки. Сверху пирамиды облицовывались известковыми плитами. Эти пирамиды представляли собой каменный каркас, заполненный каменной крошкой, кирпичом и даже песком. Вероятно, правители Сред-

него царства полагали, что каменные пирамиды не достаточно обеспечивают сохранность мумии. Поэтому погребальную камеру стали прятать в защитной системе подземных коридоров, которые превратились в настоящий лабиринт. Такой переход от каменных пирамид к пирамидам кирпичным был связан с борьбой против грабителей и не требовал громадных материальных затрат на их сооружение.

Особую известность из архитектурных построек этого этапа египетской культуры получил заупокойный храм при пирамиде фараона Аменемхета III. Он представлял собой сложный комплекс из скальных гробниц, храмовых дворцов и залов с монументальными колоннами. До наших дней дошли только разрозненные останки храма, а также предания древних греков, давших храму название *Лабиринт*. Происхождение названия связывают с тронным именем Аменемхета, в греческой транскрипции читающимся как Лабир. Храм, по мнению греческого историка Геродота, затмевал своей известностью даже пирамиды Древнего царства.

Лабиринт считался самым выдающимся из множества многоколонных храмов Среднего царства. Колонны его были стилизованы под растительные формы, что соответствовало символике храма как дома бога-солнца, родившегося, по одной из египетских легенд, из цветка лотоса. Все колонны были богато украшены цветным орнаментом и позолотой. Потолок был расписан под звездное небо с золотыми звездами, которые свободно парили под сводами храма. По стенам храма размещались многоярусные композиции, построенные по регистрам, внутри которых располагались изображения людей, животных, птиц, символизирующих соответствующих богов древнеегипетского пантеона.

По сравнению с другими эпохами египетской истории, Среднее царство заняло относительно непродолжительный период. Около 1700 г. до н.э. в Египет вторглись кочевые скотоводческие племена гиксосов, которые положили конец Среднему царству. Господство гиксосов продолжалось более сотни лет, и в начале XIV в. до н.э. началось освободительное движение, во главе которого стояли фиванские цари. После победы над гиксосами в 1580 г. до н.э. развитие древнеегипетской культуры перешло в новый период — Новое царство.

12.4. Культура Нового царства

Взаимодействие
и ассимиляция
культур

Этот период явился дальнейшим значительным этапом не только внутреннего развития египетской культуры, но и небывалого прежде интенсивного распространения ее за пределы Египта, взаимодействия с культурами других народов. Этому способствовали агрессивная внешняя политика и завоевательные по-

ходы, которые привели к покорению многих соседних стран. Степень проникновения египетской культуры в другую этнокультурную среду была различна. Она нашла особенно благоприятную почву среди народов Ливии и Нубии, с культурой которых египетская цивилизация имела много общих корней, и где экономическое и политическое господство египтян покоилось на прочном фундаменте. Так, в Нубии были заимствованы многие элементы египетской государственности, искусства, религии и иероглифическое письмо. Через эти страны египетская культура проникала внутрь африканского континента.

В Азии основным средоточием египетской культуры оставался город Библ, с которым Египет издревле имел тесные торговые связи. Культурное влияние Египта в Сирии и Финикии часто было данью признания египетской государственности над местными правителями и ограничивалось внешними формами: элементами декора зданий, бытовых предметов, гробничных стел. Египет, напротив, заимствовал из Азии гораздо больше. Более сильная культура Египта могла себе позволить заимствовать и перерабатывать много чужеродных элементов: поклонение воинственным азиатским богам, языковые и лексические изменения в литературе. Походы фараонов в Азию привнесли в специфический облик египетской культуры элементы семитской культуры и придали ей «восточную» ориентацию.

Расширение географического горизонта, взаимодействие с культурами других народов, приток в Египет огромных богатств явились стимулом небывалого расцвета египетской культуры. Эпоха Нового царства особенно примечательна грандиозным строительством храмов, дальнейшим совершенствованием искусства рельефа, росписи, пластики, ювелирного дела. Грандиозное строительство фараонов имеет по-прежнему целью утверждение божественного характера царской власти. Но вместо пирамид венцом этого строительства становится *храм*.

Эпоха Нового царства в период расцвета — это торжество египетской мощи, никем уже не оспариваемой. И вместе с тем это эпоха баснословной роскоши правящих слоев общества. Одной силы, одного утверждения им уже мало. И поэтому грандиозность и пышность в сочетании с изысканной утонченностью, со стремлением к изяществу, к блеску отличают всю египетскую культуру этого периода. Запечатленные в храмовых рельефах изображения грандиозных битв с азиатами, взятия вражеских крепостей и кораблей, посольств побежденных стран, росписи в гробницах со сценами пиров и папирусные рисунки с изображениями гаремных развлечений — все это сливается как бы в одну картину, которая показыва-

ет самые различные стороны жизни людей, величие и упадок египетской империи.

Архаизация культуры — Покорение египтянами новых земель в эпоху Нового царства, торговые поселения выходцев из других стран, проникновение иноземцев в государственный аппарат и египетское войско, усиливающееся межъязыковое общение и т.д. — все это способствовало процессу взаимодействия и ассимиляции культур. На этой волне усиливающихся международных контактов и возникает новая тенденция в египетской культуре — намеренная архаизация.

Архаизация культуры, борьба за ее «чистоту», самобытность проявилась в восстановлении древнейших государственных титулов и должностей, в обращении к достижениям Древнего царства в искусстве, в литературе (подражание классическим текстам), в противодействии азиатскому влиянию в языке, в религии (устранение из египетского пантеона азиатских богов), в особом интересе к древним жреческим учениям и культам древних царей и, наконец, в резком усилении культа животных, всегда игравшего важную роль в египетской религии.

Памятники культуры этой эпохи поражают смешением стилей, внешней стилизацией, особым изяществом и совершенством исполнения. Тогда же обостряется чувство связи с прошлым, проявившееся, в частности, в пробуждении интереса к генеалогии людей и богов, в почитании в одном храме наряду с главным божеством иных богов пантеона.

Правители Нового царства особенно почитали солнечного бога Амона. С именем этого бога связано грандиозное строительство, которое началось в эту эпоху. За короткий срок пышные дворцы и дома, великолепные храмы изменили облик Фив, превратив их в самый богатый и величественный из египетских городов. Фараоны этой династии остались верны старой фиванской традиции, по которой умерших царей хоронили в подземных скальных гробницах. Поэтому главное внимание уделялось строительству заупокойных храмов, а кроме них строились храмы, посвященные богу солнца Ра.

Храмовое строительство — Фиванские фараоны Нового царства не утратили веру в божественную силу пирамид, просто ее роль выполняла гора, возвышавшаяся над гробницей. Сама гробница и заупокойный храм теперь были разделены. Храм строили на границе пустыни и плодородной земли. Характерной чертой этой эпохи древнеегипетской культуры была гигантомания. Вероятно, это было обусловлено бескрайностью пустыни, несущей смерть, желанием утвердиться в ней, отвоевать себе жизненное

пространство, возведя огромные стены, пилоны, колоннады.

Среди заупокойных храмов особое место занимал храм царицы Хатшепсут в Долине царей в Дэйр-аль-Бахри. Этот гигантский храм представлял собой три террасы, возвышавшиеся друг над другом. Храм великолепно сочетался с рельефом местности, сверкая белыми колоннами на коричневом фоне огромных скал. Помимо внешнего грандиозного облика этот храм прославился и роскошным внутренним убранством. Рельефы композиции храма рассказывали о рождении Хатшепсут от брака ее матери с богом Амоном, из чего следовало, что царица имела божественное происхождение. К тому же считалось, что ей покровительствовала богиня неба Хатор, изображения которой были помещены повсюду. Внутренняя отделка храма была необычайно богата: золотые и серебряные плиты пола, инкрустированные бронзой двери, статуэтки из полудрагоценных камней. Статуи, стоявшие в молельне храма и имевшие культовый характер, были по существу портретами царицы.

Не менее знаменитым сооружением того времени был заупокойный комплекс фараона Рамзеса II, состоявший из дворца и храма в Фивах. Также знаменитый скальный храм Рамзеса II в Абу-Симбеле состоял из двух сооружений: Большого храма, посвященного фараону и трем богам — Амону, Ра и Пта, и Малого храма, воздвигнутого в честь богини Хатор, в образе которой представлена жена Рамзеса — Нефертари. Перед храмом стояли двадцатиметровые колоссы фараона, высеченные прямо в скале. Вопреки традиции храм был расположен на западном берегу Нила и ориентирован на восток. Поэтому с первыми лучами солнца гигантские скульптуры внезапно окрашивались в темно-красный цвет и как бы выступали из скалы.

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

Карнакский храм был главным храмом Амона-Ра и главным святилищем страны. В период правления XVIII династии фараонов главный покровитель Фив Амон отождествлялся с Ра и его культ стал общегосударственным. Строительство Карнакского храма началось в XX в. до н.э. и продолжалось около десяти веков. Уже в процессе строительства храм неоднократно перестраивался, но в результате было создано грандиозное сооружение: мощные пилоны с гигантскими статуями фараона перед ними, огромный ко-

лонный двор, гипоксильный (колонный) зал с целым лесом колонн высотой 20,4 м и диаметром 3,57 м. Поверхности стен и колонн были покрыты цветными рельефами. Капители колонн центрального нефа изображали раскрытые цветы лотоса, а все остальные колонны представляли собой связки нераспустившихся стеблей папируса. В этом стилизованном образе была выражена идея разных фаз жизни — ее зарождения и расцвета.

В этот же период было завершено строительство *Луксорского храма*, второго по значению в стране. Храм Амона-Ра в Луксоре был наиболее гармоничным и совершенным. Он отличался четкой планировкой: два двора с портиками, культовые помещения и молельни со статуями богов в глубине здания. В первом дворе — колоннада из 14 колонн 20-метровой высоты с капителями в виде раскрытых метелок папируса. Всего колонн в храме было около 150, которые образовывали 16 рядов. Аллеи сфинксов, монументальные статуи, многочисленные колоннады храма — все это создавало неповторимый облик Луксорского храма.

Последовавшие за эпохой Нового царства столетия были насыщены бурными и малоблагоприятными событиями: иноземные вторжения хеттов, политический разброд, постоянные смуты и волнения, вызванные социально-экономическим кризисом и т.д. Этот период развития египетской культуры получил название Позднего царства. В это время усилились тенденции распада единого государства и возвышения отдельных культурных центров, среди которых следует выделить прежде всего город Сиаса. Окруженный болотами, он был недоступен для завоевателей и потому смог на очень короткий промежуток времени вновь объединить Египет, но в 525 г. до н.э. Древний Египет был завоеван персами.

12.5. Религия и искусство Древнего Египта

Пантеон египетских богов История культуры Древнего Египта показывает, что эта цивилизация не всегда была монолитной и могущественной, она пережила периоды расцвета и упадка. Различного рода противоречия, порожденные роскошью правящей верхушки и нищетой народа, столкновениями власти фараона с властью жрецов подчас расшатывали и ослабляли египетское государство. А войны с соседями, соперничество других мощных империй порой ставили под угрозу целостность империи фараонов. Но, несмотря на все эти обстоятельства, внутренние силы оказывались достаточно велики, раз эта империя в течение почти тридцати веков, всякий раз оправляясь от очередного удара, продолжала воплощать высшую ступень челове-

ческой цивилизации своего времени. Основная причина высокой жизнестойкости египетской державы, как считали исследователи, была заключена в религиозных убеждениях древних египтян.

Первоначально пантеон египетских богов отличался хаотичностью, несогласованностью и противоречивостью. Как мы уже говорили, богов в Древнем Египте было много, в каждом городе их было несколько. Главным был бог солнца Ра, царь и отец богов. Одним из важнейших был Осирис — бог смерти, олицетворявший умирающую и воскресающую природу. Египтяне верили, что после смерти и своего воскрешения Осирис стал царем подземного царства. Не менее важной была богиня Исида — покровительница плодородия и материнства. Богиней истины и порядка считалась Маат.

Древние египтяне признавали всех богов, почитавшихся местными традициями. У каждого из них было свое имя, своя история, основные атрибуты и символика, делавшие их единственными в своем роде. Жители каждого города глубоко чтити покровительствующее им божество, от которого зависело их благополучие. Со временем, в период создания единого государства, сложилась некая божественная иерархия, и упорядочились культы многочисленных богов и связанные с ними религиозно-мифологические представления. Идея единовластия привела к возвышению культов богов крупнейших религиозных и политических центров. Теперь главное божество любой провинции (нома) считалось воплощением солнца, что отразилось и на их именах: Амон-Ра, Манту-Ра, Себек-Ра.

В древности каждое божество имело свое зооморфное тождество. Оно представлялось в облике какого-либо животного, птицы, рыбы или насекомого. Так, бог Гор изображался в виде сокола, богиня Сехмет — львицы, Исида — змеи, Анубис — шакала, бог воды и разлива Нила Себек — крокодила, богиня радости и веселья Баст — кошкой, бог мудрости Тот — в виде ибиса. На более позднем этапе развития религии происходит антропоморфизация божеств, то есть наделение их человеческими качествами. Развитие животноводства породило отдельно самостоятельные культы животных, среди которых наиболее распространенным был культ священного быка Аписа.

Существование государства не мыслилось египтянами без богини Маат — божественного порядка и истины. Боги-творцы уничтожают изначальный хаос, и в созданном ими человеческом обществе они выступают в роли всеобщей гармонии Маат. Понятие «Маат» становится центральным в древнеегипетской этике и начинает означать принцип, на котором строятся правильные человеческие отношения. Правила Маат предписывали имущим помогать неимущим. Они приучали к культуре поведения, сдержан-

ности и внешней скромности, требовали подчиняться законам, которые ориентировали, как поступать в той или иной ситуации. Если человек сумеет приспособиться к законам, созданным богами, то он будет счастлив. Жрецы богини Маат призваны были следить за соблюдением ее законов, утверждать среди людей истину и справедливость.

Во главе всего пантеона древнеегипетских богов стоял бог солнца Ра, творец всего живого, рожденный из хаоса и победивший мрак. Он создал первое поколение богов, от которого пошли все последующие. Верховный солнечный бог Ра почитался в виде человека с солнечным диском на голове и изображался в священной ладье.

Художественная культура и система канонов

Составной частью религиозных культов и заупокойных ритуалов было искусство. Оно было тесно связано с религией, которая боготворила силы природы и земную власть. Поэтому религия и мифология являются ключом к пониманию всей художественной культуры Древнего Египта. Особенно ярко взаимосвязь религии и искусства выразилась, как мы могли убедиться, в архитектуре — ведущем египетском виде искусства. Архитектуре, в свою очередь, были подчинены живопись и скульптура.

В силу целого ряда причин многие художественные представления египтян сложились очень рано и сохранялись на протяжении не только столетий, но и тысячелетий. Отсюда и художественное творчество, как неотъемлемая часть культурной системы, должно было неукоснительно следовать как общекультурным, так и художественным традициям. Потребность зафиксировать устоявшиеся нормы и принципы культуры сформировала особое художественное мышление египтян и выработала развитую *систему канонов* (совокупность обязательных художественных приемов и правил, определяющих нормы в изобразительном искусстве), предписывавших художнику правила пользования пропорцией и светом (канон пропорций и канон света), схемы изображения людей и животных (иконографический канон). Впервые в истории канон становится важнейшим художественным принципом, определяющим творческую деятельность художника.

Эти образцы, освященные религией, не подлежали изменению и при создании произведений было необходимо их строго придерживаться. Требования канонов передавались художниками из поколения в поколение. Существовали даже специальные руководства для художников, записанные на папирусе. Так древнеегипетские художники выступали в роли хранителей священных законов художественного творчества. Общественный статус художника был вы-

сок и почитен. Иногда его приравнивали к сану жреца. Но его деятельность не рассматривалась как самодостаточная. Живописец, скульптор, литератор были призваны своим творчеством реализовывать высшие общественные установки и отказываться от любых форм творческого художественного экспериментаторства, выходящего за пределы предписанных законов.

Канон был установлен в изображении стоящего, идущего, сидящего человека, а также для рисования цветка лотоса и священных животных. До наших дней дошли рисунки и росписи на стенах гробниц, храмов и дворцов, предметах домашнего обихода, в которых художник строго придерживался определенных правил. Все рисунки египетских мастеров были линейными и плоскими, в них не было объема, перспективы и светотени. Линейные рисунки раскрашивались цветом без введения дополнительных тонов и цветных теней. Фигуры очерчивались резким контуром: мужские — черным, женские — красным.

Особое внимание уделялось изображению человеческой фигуры. Был разработан специальный канон, созданный на основе изучения и измерения фигуры человека с математической точностью. Этот канон основывался на законах фронтальности. Фигура изображалась так, словно на нее смотрят одновременно с разных сторон: голова — в профиль, глаза — в фас, а живот — в три четверти. Размер фигуры человека определялся его социальным положением. Например, фигура фараона или знатного человека изображалась в несколько раз крупнее приближенных и тем более рабов. Фигуры взрослого и ребенка отличались не пропорциями, а размером.

Пожалуй, самой знаменитой скульптурой Египта является *Большой сфинкс в Гизе*, охраняющий пирамиды. Этот сфинкс — самая большая и древняя статуя на свете. Каменный лев с лицом фараона Хефрена высечен из естественной скалы и имеет огромные размеры: его высота 20 метров, а длина 57 метров. На голове его царский полосатый платок (клафт), а на лбу — символ царской власти урей (священная змея).

В скульптурных изображениях человека уже в Древнем царстве был выработан строго определенный канон. Стоящая статуя выполнялась с выдвинутой вперед левой ногой и опущенными руками, прижатыми к телу. Сидящая статуя представляла собой фигуру с симметрично положенными на колени руками или согнутой в локте рукой. Оба типа статуй были всегда пропорциональны, симметричны, фронтальны и статичны. Их туловища напряженно выпрямлены, прямо поставленная голова высоко поднята, а спокойно-беспристрастный взгляд устремлен вдаль. Часто статуи раскра-

шивались: тело мужских фигур — красно-коричневым цветом, женских — желтым, волосы — черным, а одежда — белым цветом.

В круглой скульптуре создавались также небольшие каменные статуэтки. Чтобы египтянину легче жилось в загробном мире, ему нужны были слуги и рабы. Их роль выполняли небольшие каменные, деревянные и фаянсовые статуэтки слуг, пахарей, носильщиков, прачек. По характеру эти статуэтки резко противоположны статуям фараонов и вельмож, и их изображения не всегда вписывались в рамки канона.

Позднего царства

Культура

После завоевания Египта персами его культура включилась в жизнедеятельность целого ряда народов, с которыми в прошлом были в основном косвенные контакты. Теперь Египет населяло еще большее число выходцев из Азии: евреев, арамейев, финикийцев, вавилонян, персов, мидийцев, которые приносили с собой свои обычаи, верования. Египтяне же, все больше покидавшие родину по той или иной причине, приобщались к культуре тех стран, где они оседали, меняли имена, но сохраняли свое этническое самоназвание.

Поздний Египет живет лихорадочной жизнью: постоянные смелые династий, от упадка и развала — к новым взлетам, кажущемуся возрождению. Нестабильность, ожидание прихода завоевателей, смуты между владельцами распадающегося на отдельные области государства вызвали волну небывалого увлечения чудесами, оракулами богов и привели к усилению апокалиптических настроений. В это время уже не ведется грандиозное храмовое строительство. В литературе развиваются в основном сложившиеся жанры, в искусстве за образец берутся устоявшиеся художественные приемы. Однако даже в пору своего угасания египетская культура продолжала быть источником для культур других народов, для которых Египет по-прежнему оставался страной тайной премудрости, глубокого мистического опыта и бесценных знаний.

Последний период культуры Древнего Египта связан с завоевательными походами Александра Македонского, который в 332 г. до н.э. направил свои войска в Египет и завоевал его. Он был торжественно встречен египетскими жрецами, объявлен фараоном и обожествлен. Развитие культуры Египта не прекращалось при греко-македонском владычестве. Соприкоснувшись с иной цивилизацией, она пережила свой последний своеобразный расцвет, будучи уже частью общей эллинистической культуры. Сокровища египетской культуры оказались притягательными для видных греческих ученых, философов, государственных деятелей, которые посещали Египет, чтобы приобщиться к ним и сделать их достоянием своей культуры. Греки восприня-

ли египетскую идею сакрального (священного) царства, поклонялись священным быкам и овнам, строили храмы египетским богам, соперничавшие по своей монументальности с постройками эпохи пирамид.

В 642 г. н.э. Египет, бывший в то время восточной провинцией Византии, был отвоеван арабами и постепенно стал составной частью арабской культуры. Однако влияние египетской культуры на другие страны Востока оказалось огромным и прослеживается во многих деталях.

Литература

1. *Василевская Л.Ю., Зарецкая Д.М., Смирнова В.В.* Мировая художественная культура. Западная Европа и Ближний Восток. М., 1997.
2. *Древние цивилизации* / Под общей редакцией Г.М. Бонгард-Левина. М., 1989.
3. *Египет: земля фараонов.* М., 1997.
4. *Керам К.* Боги, гробницы, ученые. М., 1994.
5. *Культура Древнего Египта* / Под ред. И.С. Кацнельсона. М., 1976.
6. *Любимов Л.* Искусство Древнего мира. М., 1996.
7. *Мировая художественная культура. Древние цивилизации.* Тематический словарь. М., 2004.
8. *Монтэ П.* Египет Рамсесов. М., 1989.
9. *Чизхолм Д., Миллард Э.* Ранние цивилизации. М., 1994.



13



Единство и многообразие ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

- 13.1. Культура хараппской цивилизации и культура ариев
- 13.2. Культура в эпоху Маурьев
- 13.3. Культура в эпоху Гуптов
- 13.4. Культура Индии в период Средневековья и Нового времени

Из всего многообразия древних культур индийская культура является одной из самых оригинальных и уникальных. Решающая роль в этом принадлежит природному фактору — природные условия изолировали Древнюю Индию от остального мира. На юге, юго-западе и юго-востоке естественной границей Индии оказались воды Индийского океана, Аравийского моря и Бенгальского залива. На севере ее границей служит горный хребет Гималаев. В этом замкнутом пространстве величественная природа Индии с ее непроходимыми лесными чащами, несметным множеством ярких птиц и разнообразных зверей, дурманящих растений содействовала рождению столь же мощных и величественных образов мифологии и культуры. Природа сама подсказывала архитекторам и скульпторам древности их первые творческие решения. Она придала высокий размах и грандиозную масштабность древним сказаниям индийского народа о богах-исполинах, о героях, наделенных космической силой, добрых и злых духах, населяющих каждое дерево, гору или реку.

Само название страны «Индия» произошло от названия реки Инд на северо-западе страны. Сами индийцы называли ее Синдху, а персы, не имеющие в своем языке звука «с», называли страну — Хинду. От них это название восприняли греки и образовали свое название — Индос. Под Индией греки понимали «Индскую страну», или «Страну индов». Это греческое название и перешло в другие европейские языки.

Население Древней Индии было весьма пестрым. На юге страны преобладали темнокожие племена, относившиеся к австрало-негроидной расе. На основании археологических находок можно утверждать, что территория Древней Индии была заселена уже в

древнекаменном веке, основную часть ее населения составляли представители южноиндийской (дравидской) и веддоидной малых рас. На рубеже III—II тыс. до н.э. в долинах рек Инд и Ганг сложилась самобытная протоиндийская культура, главными центрами которой были города Хараппа (на территории нынешнего штата Пенджаб) и Мохенджо-Даро (на территории нынешнего штата Синд). Эту индскую цивилизацию обычно называют культурой Хараппы. Большинство ее исследователей считает, что эта великая древняя культура была создана коренным населением и не испытала влияния других культур.

13.1. Культура хараппской цивилизации и культура ариев

Загадочная культура хараппской цивилизации

Археологические раскопки, проведенные многочисленными экспедициями ученых из разных стран, позволили установить, что около 2500 г. до н.э. народ неизвестного происхождения создал в среднем и нижнем течении Инда высокоразвитую городскую цивилизацию. По ареалу своего распространения эта цивилизация была одной из крупнейших на Древнем Востоке. Она протянулась примерно на 1600 км с запада на восток и на 1250 км с севера на юг.

Основные центры этой цивилизации — *Хараппа* и *Мохенджо-Даро* — были крупными городами с населением около 100 тысяч человек. Раскопки свидетельствуют, что эти города были построены по единому плану, отличались строгой планировкой: прямоугольные кварталы размерами 200 × 400 м разделялись главными магистралями, ширина которых достигала 10 м. В городах также четко выделялся нижний город, где располагались жилые постройки, и верхний город — цитадель, построенная на искусственном возвышении, отделенная стеной от остального города. Здесь, очевидно, находились административные здания, здесь также население города спасалось от наводнений, довольно частых в долине Инда.

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

Из всех произведений художественных ремесел особое внимание заслуживают небольшие статуэтки и рельефы на печатях. Искусно вырезанные печати из стеатита с изображением слонов, бы-

ков, горных козлов, расположением фигур и подписей вокруг изображений, а также тонкостью пластической обработки поверхности указывают на их близкое сходство с произведениями художественных ремесел Месопотамской культуры. Однако в этих ранних индийских художественных произведениях можно увидеть и черты, сближающие их с последующей, уже собственно индийской культурой. Так, на одной из печатей изображено трехликое рогатое существо, отчетливо напоминающее будущий образ божества Шивы — владыки разрушительных сил Вселенной.

Не только рельефы и узоры печатей, но и небольшие каменные и бронзовые фигурки показывают, что уже в тот далекий период скульпторы овладели мастерством пластического изображения человеческого тела и передачи движения. Изображение человека было уже важной, освоенной областью древней индийской культуры. Яркие образцы этой пластики — бюст жреца (18 см) из Мохенджо-Даро и торс танцующего мужчины (10 см) из Харappы.

Одной из самых сложных загадок харappской цивилизации до сих пор остаются язык и письменность. Можно предположить, что, имея письменность, культура Харappы сумела создать какие-то литературные произведения, религиозные и эпические поэмы, наподобие шумерских и вавилонских. Однако о такого рода памятниках художественной культуры нам ничего не известно, так как язык и письменность остаются нерасшифрованными. Из надписей на печатях, керамике и металлических изделиях ученые смогли выделить более 400 различных знаков, но вопрос о том, каковы истоки этой письменности и на каком языке говорило население Харappы, остается открытым.

Примерно в середине II тыс. до н.э. культура харappской цивилизации пришла в упадок. Причина ее заката также остается загадочной и вызывает разные предположения. Согласно одной точке зрения, изменение климатических условий привело к оскудению земли. Возможно, падение этой цивилизации произошло в результате нашествия кочевых племен, стоявших на более низкой ступени общественного развития. В самое последнее время антропологи пришли к выводу, что возможной причиной гибели жителей древнеиндийских городов была эпидемия малярии. Так или иначе, около 1800 г. до н.э. жители покинули города в долине Инда. В результате древнейшая культура исчезла, не оказав никакого влияния на другие народы и культуры.

Через несколько веков после заката харappской цивилизации в долины рек Инда и Ганга пришли арийские племена (от арий — «благородный»). Арии были кочевниками, перемещавшимися от территории современной Поль-

Арийское вторжение
и начало
индоарийской культуры

ши через Среднюю Азию, но появившись в верховьях Ганга, они стали постепенно осваивать долину этой реки, оттесняя либо ассимилируя малочисленные племена аборигенов. Это были высокие и сравнительно светлокожие люди, мигрировавшие группами в западном, южном и восточном направлениях, покорявшие местные народности и смешивавшиеся с ними. Считается, что именно от них произошли греки, латиняне, кельты и тевтоны. Арийское вторжение положило начало совершенно новой культуре.

Высокий уровень материальной культуры — знакомство с металлами, использование плуга, удобрений, ирригационных устройств, средств транспорта, развитое ремесло и т.д. — все это способствовало быстрому и успешному закреплению пришельцев на захваченных территориях. Именно их язык и культура, включая ее религиозно-мировоззренческую первооснову, на долгие тысячелетия, вплоть до наших дней, определили исторический путь индийской культуры.

С приходом ариев в индийской культуре начался новый индо-арийский период. Именно арии с их огромным вниманием к религиозной символике и мифологии, к культам и жертвоприношениям, с ведущей ролью жрецов-брахманов и обожествлением священных текстов придали всей индийской культуре *религиозно-духовный* характер, который стал ее квинтэссенцией. Приоритет религиозно-духовных проблем привел к тому, что в Индии этого периода социально-историческая память представлена только в религиозно-эпической, мифологически-культовой форме. Летописные хроники, письменность как таковая были просто не нужны. Все знания, необходимые для жизни, заучивались наизусть и передавались из поколения в поколение. Так появились важнейшие священные книги Индии — *веды* (от глагола «ведать», «знать»).

Веды — религиозные и литературные памятники

Веды представляют собой сборник религиозных текстов — гимнов, песнопений и магических формул. Они написаны на древнейшей форме *санскрита*. Веды состоят из

четырёх частей: Ригведы («Книга гимнов»), Самаведы («Книга песен»), Яджурведы («Книга жертв»), Атхарваведы («Книга заклинаний»). К ведической литературе также относятся позднее появившиеся комментарии вед — *брахманы* и *упанишады*. К этой же литературе примыкает и «*веданта*» — произведения по астрологии, стихосложению, этимологии и др. Необходимость комментариев была вызвана древностью языка вед.

Среди всех составляющих веды произведений особая роль принадлежит *Ригведе*, содержащей 1028 гимнов богам и повествующей о сотворении мира, жизни Вселенной, богам, ее населяющих. Глав-

ным принципом ригведийского видения мира было обожествление природы как целого и отдельных явлений природной и социальной жизни. Всего к высшим ведийским божествам принято относить 33 бога, которые не составляли иерархического пантеона: главным становился тот, в котором в данный момент более всего возникала необходимость. Характерным было также то, что за богами практически не закреплялись строго определенные функции.

Веды содержат сведения о всех сторонах жизни древних индийцев. Так, они сообщают нам о делении индийского общества на четыре *варны*. Система варн сложилась в Индии в глубокой древности, из сословных различий внутри племен индоариев. Слово «варна» соответствует понятиям «цвет», «вид», «разряд». Его с давних пор использовали для выделения и противопоставления друг другу основных социальных слоев общества. Зафиксированные в «Ригведе» предания исходят из того, что членение общества на варны извечно, что из уст первочеловека Пуруши (при жертвоприношении которого богами возник весь мир) появилась варна жрецов-брахманов, из его рук — варна воинов—кшатриев, из бедер — варна простых земледельцев и скотоводов (вайшья), из ступней — низшая варна немужские и неполноправных шудры. Три высшие варны, генетически связанные с индоариями, считались почетными, особенно первые две из них. Их представители именовались «дваждырожденными», ибо по отношению к ним исполнялся обряд второго рождения, который производился в детстве и сопровождался надеванием на шею шнура, материал и цвет которого соответствовал варне. Обряд второго рождения давал право на обучение профессии и занятиям предков, после чего каждый мог стать домохозяином, то есть отцом семейства.

Четвертая варна шудра возникла и формировалась позже трех арийских в основном из подчиненных ариям аборигенных племен. Шудры не имели права изучать веды и участвовать в обрядах и жертвоприношениях наряду с представителями высших варн — весьма жестокая форма неравноправия для общества, где ритуально-мифологическая жизнь ценилась столь высоко. Поэтому шудра не мог претендовать на высокое социальное положение.

С течением времени, однако, в положении варн произошли некоторые изменения, снизился статус третьей и повысился статус четвертой варн. И к середине I тыс. до н.э. две высшие варны жрецов-брахманов и правителей-кшатриев противостояли двум низшим. Это адекватно отражало реальность жизни — с одной стороны жрецы и воины, администраторы и аристократы, с другой — труженики, производители и слуги.

Границы между варнами были незыблемыми. Человек рождался в своей варне и навсегда принадлежал ей. В своей варне он брал жену,

его дети тоже навсегда были ее членами, продолжая его дело. Рождение человека в той или иной варне — результат поведения человека в прошлых рождениях. Поэтому человек должен был смириться со своим местом в обществе, не стремясь к улучшениям и изменениям, но ведя добродетельную жизнь и улучшая свою карму (судьбу) с расчетом на будущее. Эта установка ориентировала людей не на социальную борьбу, которой Индия практически не знала, а на уход от активной социальной жизни в поисках спасения или освобождения от кармы.

Система варн со временем не распалась, но стала еще жестче, разветвленное и эффективнее. Укрепляясь, она обрастала новыми разрядами и подразрядами, более дробными подразделениями, превращалась в ту систему каст, которая дожила до наших дней и пока еще отнюдь не вымирает.

Веды стали самым первым выдающимся памятником индоарийской эпохи. Мир, изображенный в них, огромен и ярок, охвачен непрерывным движением населяющих его божественно прекрасных гигантов. Боги, описанные в ведах, считались невидимым олицетворением стихий и природных явлений. Но при этом они представлялись людям в образах прекрасных людей, благожелательных ко всем земным существам. Все ведические божества вместе с сонмом духов плодородия составили огромный круг персонажей последующего изобразительного искусства.

Влияние и авторитет вед в Древней Индии были настолько велики, что почти все более поздние достижения индийской духовной культуры так или иначе оказывались связаны с ними. Священные знания заложили основы последующей религии, философии, науки Древней Индии. Именно поэтому древнеиндийскую культуру часто также именуют ведийской, или ведической.

Начиная с вед, в Индии складывается своеобразная мозаика религий. Первой из них стал ведизм — религия самих вед. Примерно в I тыс. до н.э. ведизм трансформировался в *брахманизм*, представлявший собой более стройное учение о мире. Характерной чертой брахманизма стало признание некоего мирового, космического принципа, Абсолюта, предшествующего существованию природы и человека (Брахма). Роль конкретных богов, которых в брахманизме насчитывалось довольно много, была не столь велика. По сути дела они были лишь индивидуализированным воплощением этого Абсолюта. Многочисленный пантеон богов этого периода был разделен на три группы в соответствии с тремя сферами Вселенной — небом, землей и воздухом. К первой принадлежали — Сурья (солнце), Ушас (заря), Варуна (вода и миропорядок), ко второй — Агни (огонь), Сом (божественный опьяняющий напиток), к третьей — Ваю (ветер), Рудра (гроза), Индра (гром и молния). Строгого разли-

чия между ними не было, к любому из них можно было обратиться с самыми разными просьбами.

Веды — не только религиозные, но и литературные памятники древнеиндийской культуры. Наряду с молитвами в них можно встретить описание борьбы добрых и злых духов, многие их гимны настолько образно и поэтично описывают природу и человеческие переживания, что по праву могут рассматриваться как поэтические тексты. Даже гимны, посвященные богам, часто являются не столько религиозными, сколько эпическими произведениями, в которых можно найти все от героики до лирики и прямой сатиры.

Идея вечного круговорота мира Постепенно, по мере смены поколений, священные тексты становились малопонятными. Потребовались комментарии к ведам, приспособляющие древнюю религию к изменившимся условиям жизни. Так появились «Брахманы», «Араньяки» («Лесные книги») и «Упанишады» («сидящий у ног учителя»). Там была разработана вторая ключевая идея индийской религии, философии и культуры — идея вечного круговорота мира, места и судьбы человека в нем. Существует вечный, неподвижный божественный мир. И есть мир, находящийся в вечном круговороте, не имеющий ни начала, ни конца. Подлинно реальным является только божественный мир, а тот мир, в котором мы живем, на самом деле не более, чем иллюзия (майя).

Человеческая жизнь и судьба также являются частью мирового круговорота. Идея о разделении духовного и телесного начал человека придала этому круговороту форму переселения душ (*сансары*). Так индийское мировоззрение приходит к идее вечной жизни и отсутствия вечной смерти. Смерть становится только перерывом постепенности, шагом в бесконечной цепи перерождений, за которым следует новая жизнь в новой форме, которую обретет душа. Так появляется идея вечного колеса сансары — важнейшей идеи индийской культуры, нашедшей свое отражение не только в религии и философии, но и в искусстве.

Посмертная судьба человека, очередной поворот колеса сансары очень жестко предопределен *кармой* человека — то есть суммой добрых и злых дел, накопленных в предыдущей жизни. Здесь некого умолять о помиловании, невозможно покаяться и тем самым изменить свою посмертную судьбу (как, например, в христианстве). Мировой закон, закон кармы, который определит следующее воплощение души, делает это в зависимости от деяний в прошлых существованиях. Его невозможно обмануть, поэтому то место в жизни, которое человек занимает сейчас, полностью заслужено им в его прошлых жизнях. Хорошая карма — рождение в высших кастах — это награда за прошлую праведную жизнь. Зло, неблагоприят-

ные поступки, нарушение законов и традиций в прошлой жизни с необходимостью влекут наказание — рождение в низших кастах или даже воплощение в теле животного (даже червяка или комара). Поэтому нет смысла бунтовать, быть недовольным своей судьбой. Никакие восстания, бунты, перевороты не могут реально изменить судьбу человека (именно поэтому индийская история их практически и не знает). Так идея кармы, одна из основных в индийском менталитете, стала регулятором индивидуального и общественного поведения индийцев. Концепция сансары на века обезопасила Индию от социальных потрясений: нужда, нищета, труд осознавались как результат предыдущей греховной жизни и дурной кармы, как вина самого человека.

Целью жизни индийцев, однако, было не простое улучшение кармы, а полное выпадение из круга перерождений, достижение освобождения — *мокши*. Достичь этого состояния мог только брахман-аскет, который с годами воздержаний приобретал огромную энергию (тапас), позволявшую ему возвыситься над законом кармы, достичь божественных миров и раствориться в них. Поэтому огромное число отшельников прибегало к суровой аскетической практике в надежде раствориться в брахмане и никогда больше не воплощаться в этом мире.

Древнеиндийские эпосы

Представления о культуре Древней Индии этого периода мы получаем также по сложившимся в это время *эпосам* — «*Махабхарате*» и «*Рамаяне*». Появление этих крупнейших эпических произведений Индии — «*Махабхараты*» (Великая война потомков Бхараты) и «*Рамаяны*» (сказ о приключениях царя Рамы) относят ко второй половине I тыс. до н.э. В них вошли мифы, сказания о жизни народов Индии, легенды о ее богах и героях. Эти поистине грандиозные сказы наполнили индийское изобразительное искусство своими драматическими сюжетами, внесли в него новые живые и эмоциональные мотивы. Картины природы, удивительных приключений, обрядов и игр переплетаются в них с описанием титанических подвигов битв и героев, наделенных божественной, сверхчеловеческой силой.

Сюжетной основой «*Махабхараты*» стало повествование о борьбе за власть потомков мифического царя Бхараты — древних родов Кауравов и Пандавов. Эта борьба принимает размеры грандиозной битвы, в которой участвуют все живущее на земле и на небе — боги и духи, люди и звери, а самой битве придается космический размах. Художественную ценность «*Махабхарате*» придают описания дворцов правителей с прозрачными жемчужными сетками на окнах, полами, сложенными из драгоценных камней, сотнями дверей, ковров

и декоративных деревьев, униженных самоцветами. Эти описания выражают прекрасные мечты людей того времени о волшебной красоте мира.

В основе повествования «Рамаяны» — рассказ о походе на остров Ланка царя Рамы для спасения своей возлюбленной Ситы, похищенной царем демонов Раваной. Рама с помощью царя обезьян борется с царем демонов, с которым не могут справиться боги — это доступно только человеку. В поэме воспеваются подчинение младших старшим, покорность и верность жены. Каждый из героев является олицетворением одного из положительных качеств человека. Герои «Рамаяны» и сегодня остаются символом благородства и высоких нравственных идеалов.

13.2. Культура в эпоху Маурьев

До VI в. до н.э. на территории Древней Индии господствовала раздробленность. Но постепенно из среды мелких государственных образований стало возвышаться одно — Магадха во главе с царем Бимбисарой. Его наследники смогли подчинить своей власти весь бассейн Ганга и граничащие с ним горные районы. Однако скоро эта территория оказалась последовательно захваченной персами и Александром Македонским. Выдающийся деятель Чандрагупта Маурья возглавил борьбу против греко-македонского господства и около 317 г. до н.э. стал основателем могущественной державы и родоначальником династии Маурьев. Держава Маурьев охватывала огромное пространство, почти совпадающее с территорией современной Индии. Особенно активную завоевательную политику вел внук Чандрагупты — Ашока.

Правители нового государства из рода Маурьев установили многочисленные торговые и культурные связи с разными странами — Цейлоном, Сирией, Египтом и др., что, естественно, отразилось на культурном развитии страны. В новых социально-политических условиях брахманизм, который был строго кастовым знанием брахманов, устарел. Представители небрахманских каст все активнее влияли на культурные процессы. Так возникли различные оппозиционные брахманизму религии, делавшие акцент на этику и нравственные стороны поведения человека. Например, в VI в. до н. э. появился *джайнизм*, основателем которого стал *Махавира Вардхамана*, получивший название *Джина* (Победитель). По учению джайнистов, в центре которого стоял человек, сущность его двойка — духовная (джива) и материальная (аджива). Связующим звеном между ними являются восемь видов карм, особой тонкой материи, сопровождающей душу в бесконечной цепи

перерождений. Лишь избавившись как от злых, так и от добрых карм, человек освободится от пут сансары, достигнет мокши (спасения). Джайнисты верят, что человек при помощи своей духовной сути может контролировать и управлять материальной сущностью. Бог — это всего лишь душа, которая когда-то жила в материальном теле и освободилась от пут кармы и сансары.

Освобождение души из-под влияния кармы и сансары возможно лишь при помощи строгой аскезы и совершения благих деяний. Поэтому джайнизм уделял большое внимание разработке этики, которая называлась *триратна* («три драгоценности») и содержала три основные заповеди. Это подлинная вера в каждое слово джайнизма, познание с помощью учителя (гуру) цели (мокши) и средств ее достижения, а также праведная жизнь, заключающаяся в выполнении пяти великих обетов: правдивости, неприсвоения чужого, целомудрия, отказа от стяжательства и развлечений и самое главное — соблюдения ахимсы (ненанесение вреда живым существам). Именно поэтому все джайны — строгие вегетарианцы. Для джайнов это фактически означает запрещение заниматься военным делом, скотоводством и даже земледелием (живые существа могут погибнуть при обработке почвы). До сих пор строгие последователи джайнизма надевают на лицо маску, чтобы случайно не проглотить какую-нибудь мошку и разметают путь перед собой веником, чтобы не раздавить какого-нибудь муравья.

Несмотря на свою малочисленность, джайны сыграли заметную роль в индийской культуре. Богатые джайнские храмы и поныне привлекают своей красотой, архитектурным своеобразием, отделкой и убранством. Этика и благотворительность джайнов прекрасно вписались в индуистскую систему социальных, моральных и духовных ценностей, много усилий джайны приложили и для развития искусства и литературы как в Древней, так и в Средневековой Индии.

Буддизм Другой нетрадиционной религией, возникшей в это же время, но приобретшей большое число последователей, а затем ставшей и мировой религией, стал буддизм. Его основатель — принц из племени Шакьев *Сиддхартха Гаутама*, который родился в городе Капилаvasу, у подножья Гималаев. Отец Сидхартхи окружил сына необычайной роскошью. Молодой царевич не видел вокруг себя ничего мрачного, он не подозревал, что в жизни есть страдание, нужда, болезни и смерть. Принц не выходил за пределы своего дворца и проводил свое свободное время в пирах, развлечениях и праздниках. Но в возрасте 29 лет он случайно на улице встретил дряхлого старика, страдающего больно, похоронную процессию и нищего монаха. Эти встречи стали толчком к его душевному перевороту. Он задумался над причиной человеческих страданий и по-

кинул родной дом в поисках ответа на этот вопрос. Через семь лет странствий и строгой аскезы, с помощью которой он пытался найти ответ, на него снизошло просветление, когда он сидел под деревом познания бодхи. После этого он и получил свое имя — *Будда* (Просветленный истиной). Тогда и были сформулированы основные положения новой религии. Основой ее стали четыре благородные истины:

- (1) жизнь в мире полна страданий;
- (2) причиной их являются наши желания и страсти;
- (3) можно прекратить страдания только путем устранения желаний;
- (4) путь, ведущий к прекращению страданий — это благородный восьмеричный путь.

Свое название «благородный восьмеричный путь» получил потому, что содержит *восемь ступеней* последовательного приближения к цели. Первая ступень — правильная вера (понимание четырех благородных истин); вторая ступень — правильное устремление (решимость действовать в соответствии с этими истинами); третья — правильная речь (отказ от лжи, клеветы, брани); четвертая — правильное действие (совершение поступков на пользу ближним); пятая — правильная жизнь (ненанесение вреда живому); шестая — правильное усилие (постоянное преодоление суетных мыслей); седьмая — правильное внимание (отрешение от всех мирских привязанностей); восьмая — правильное сосредоточение (достижение внутреннего спокойствия и полной невозмутимости).

Пройдя по восьмеричному пути, человек мог войти в состояние *нирваны* — высшего состояния освобождения от всех земных страстей и привязанностей, в котором прекращалось действие закона кармы и душа человека покидала сансару. Нирвана становилась подлинным освобождением от оков жизни и смерти, по сути дела — абсолютной смертью. Достичь нирваны мог только монах, посвятивший всю свою жизнь этой великой цели. Достигнувший восьмой ступени пути становился архатом, святым, достигал просветления и видел всю иллюзорность мира, жизни и смерти, добра и зла. После этого он мог уйти дальше, уже без возврата, или остаться на земле, показывая пример другим людям. Именно так и поступил Будда, посчитавший необходимым показать им путь к свободе.

Учение о жизни-страдании стало очень привлекательным для большого числа людей, тем более, что спасение не зависело от принадлежности к высшей касте, а было результатом только собственных усилий. Буддизм приобрел популярность еще и потому, что он выбирал средний путь, путь умеренности, избегая крайностей аскетизма. К тому же совсем не обязательно было стремиться к

достижению нирваны в течение одной жизни. Достаточно было соблюдать несложные моральные нормы, помогать общине, и это закладывало условия для обретения нирваны в одном из следующих перерождений. Наконец, буддизм выступал против сложных ритуалов, местных верований, религиозной и политической разобщенности. Обещание блаженного отдыха, покоя и избавления от страданий в нирване доставляло людям утешение в их полной горя и невзгод повседневной жизни. Буддизм широко внедрился в индийскую культуру еще и потому, что легко приспособился к особенностям местных культов, впитав в себя культы наиболее влиятельных индийских божеств.

Утверждение буддизма государственной религией повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. В этих сооружениях нашли отражение и ранее существовавшие архитектурные традиции, и народная мифология, соединившаяся со сказаниями и легендами о жизни, подвигах и перевоплощениях Будды (джатаках). Сам образ Будды в ранних буддийских памятниках не получил чувственно-образного воплощения. Он воспроизводился только через ряд символов — колесо закона; ланей, слушающих его проповедь; слонов, поклоняющихся дереву, под которым он предавался раздумьям.

Памятники буддизма В этот период в Индии впервые для строительства и создания больших скульптур стали применять камень. Сохранившиеся постройки в основном представляют собой памятники культового назначения, являющиеся буддийскими идеями, воплощенными в камне. К этому времени относятся ступы, пещерные храмы и монастыри, а также отдельно стоящие мемориальные столбы. *Ступа* — сооружение, воздвигаемое в честь лица, либо событий, чтимых буддистами, ведет свое происхождение от древних погребальных холмов. Обычно ступы представляли собой полусферические купола, сложенные из крупного кирпича, стоящие на круглом цоколе с террасой, предназначенной для ритуального обхода ступы. Поставленная на широком барабане, она завершалась реликварием (дарохранительницей), так называемой «священной горой», или оградой с шестом посередине. Самым известным сооружением этого типа стала ступа в Санчи, возведенная в III—I вв. до н.э.

Наряду с большими ступами, стоящими под открытым небом, большую роль в раннебуддийском искусстве играли *культовые* и *жилые пещеры*, прорубленные в каменных склонах гор. Они ценны тем, что копируют деревянные постройки, исчезнувшие из-за недолговечности материала. Конструкции деревянных форм, брусча-

тые капители, карнизы тростниковых крыш были переданы в камне строителями пещер со всеми деталями, вплоть до головок гвоздей. Там используются не только буддийские мотивы и образы, но и символы, и сюжеты, характерные для культуры Индии в целом — изображения лотоса, змеи, крокодила и др.

При царе Ашоке начали высекаться пещерные буддийские *монастырские комплексы*, достигающие зачастую значительных размеров. Их основными сооружениями были квадратные залы — *вихара*, за которыми в толще каменной глыбы располагались кельи монахов и монастырские храмы — *чаты*. Строгие и величественные помещения чаты, вытянутые в глубину зала и разделенные двумя рядами колонн на три нефа, украшались скульптурой, а подчас и росписями, внутри храма у закругленной стены напротив входа помещалась ступа — хранилище реликвий.

Для сооружения чаты обычно избиралась отвесная скала, в которой последовательно вырубались ступени лестницы, фасадная площадка, световое верхнее окно. Процесс вырубания был длительным и очень трудоемким. Он начинался сверху от самого потолка, а потом мастера опускались все ниже и ниже. Таким образом, строителям не требовалось ни лесов, ни внутренних лестниц. Волшебные образы храмовых скульптур рождались также в ходе изготовления храма. Они как бы высвобождались от гнета каменной скалы.

Крупные пещерные храмы были вырублены во II—I вв. до н.э. в разных частях страны, но одним из лучших образцов храмового скального зодчества была чатья в Карме (I в. до н.э. — I в. н.э.). Эту чатью отличали величественный интерьер и огромные размеры. В длину храм насчитывал 41 м, а ширина равнялась 15,5 м, высота достигала 15 м (высота современного пятиэтажного дома). Необычайную таинственность и значительность интерьеру храма придавали мощные восьмигранные колонны вдоль стен, увенчанные низкими монументальными капителями. Ощущение массы скалы и красоты архитектурного пространства рождали у людей благоговейный восторг. Ступа, воздвигнутая в глубине храма, своими мягкими очертаниями дополняла спокойные формы храма.

К этому же времени относится и одно из самых знаменитых произведений индийского искусства, изображенное на государственном флаге современной Индии — *львиная капитель*. Это скульптурная группа из четырех львов, сидящих спиной друг к другу на плоском каменном круге. Края этого круга украшены горельефом¹

¹ Горельеф — высокий рельеф, в котором изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину своего объема.

слона, быка, льва и лошади, отделенных друг от друга дхармачакрой — буддийским колесом учения, приведенным Буддой в движение после его просветления во время первой проповеди в роще близ Сарнатха.

Хинаяна и махаяна.

Новая концепция
нирваны

Необходимо отметить, что буддизм никогда не был единым и цельным религиозным учением, в нем всегда имели место разногласия между различными школами и направлениями.

Это и привело в конечном итоге к разделению буддизма на два основных направления, которое произошло на рубеже I—II вв. Так появился буддизм *хинаяны* (малая колесница, узкий путь), сохранивший без изменения ценности ортодоксального раннего буддизма, и буддизм *махаяны* (большая колесница, широкий путь), более понятный и доступный большому числу последователей.

Махаяна пыталась преодолеть один из главных недостатков хинаяны — индивидуализм, заботу только о личном спасении. Для этого было пересмотрено учение о нирване, достигающейся только личными усилиями, — основа ортодоксального буддизма. Это сделал богослов Нагарджуна, сказавший о невозможности достижения нирваны слабым и грешным человеком, которому нужен более легкий путь. Да и метафизическая, основанная на этике без богов религия была не очень понятна простым людям.

Именно так Будда из человека, открывшего людям истину, превратился в бога, и над его предполагаемыми останками выросли ступы, а в храмах появились его статуи: на севере — массивные, крепкие фигуры, передающие земной образ пророка, на юге — более утонченные изображения Будды, стоящего с поднятой правой рукой, ладонь которой обращена к зрителю (жест, означающий защиту и покровительство), не просто созерцающего, но защищающего людей. Так образ его становился конкретным, а понятие «будда» — расплывчатым. Будд становилось все больше и больше. Так называли и старых брахманских богов, и богов тех народов, которые приняли буддизм, и святых-архатов, достигших просветления. Все они составляли пантеон буддийских богов, который в традициях индийской культуры был достаточно велик. Затем была проведена некоторая систематизация будд, и выделились главные объекты поклонения в махаяне — основатель учения будда Шакья-Муни; грядущий будда Майтрея, которому суждено сменить Шакья-Муни на престоле правителя мира; мироздатель Адибудда; властитель рая будда Амитабха и т.д. Их изображения также помещались в храмах, причем они достигали высокой степени совершенства. В них отражен индийский идеал красоты, не только мужской, но и женской — зрелой, чувственной, пышно сложенной женщины,

воплощенной в образах якшини (древних божеств, принятых в буддийский пантеон).

В махаяне была также изменена концепция нирваны — абсолютного небытия. Осознать, что такое нирвана по-настоящему мог только философ, простому народу эта концепция была не очень понятна. Именно так появляются представления о рае и аде, как местах, где душа получает воздаяние за земную жизнь. В аду — полный набор пыток для тех, кто нарушает законы Будды. В раю, в блаженной стране Сукхавати, в неге и удовольствиях пребывали праведники. Их душам предстояло только одно последнее воплощение на земле, после чего они либо уходили в нирвану, либо становились *бодхисатвами* (канонизированные архаты, существа, преодолевшие в себе жажду существования и достигшие нирваны, но пожелавшие остаться в мире, чтобы помогать людям).

В таком виде буддизм приобрел большую популярность и проник в Среднюю Азию, Китай, Корею, Японию, Тибет, Центральную Азию. На успех новой религии также повлияло и то, что буддизм махаяны привлекал все средства воздействия на верующих, доступные религии: скульптуру, живопись, архитектуру, ритуальные танцы, музыку, мистерии. Все это достигает высокого совершенства в начале I тыс. н.э. в пещерном храмовом комплексе в Карли и фресках пещер Аджанты.

В *храмах Аджанты* фрески представляют эпизоды из жизни Будды и из историй о его прежних существованиях, выполненные блестящей техникой. На потолках также были изображения животных, буддийских символов, растительного орнамента. Как считают исследователи, по этим фрескам можно изучать архитектуру древних городов, старинные костюмы, ювелирные изделия, образцы оружия. Вся человеческая жизнь, от рождения до смерти, все слои общества от царя до раба, от святого до грешника, все человеческие чувства (любовь и ненависть, радость и горе) — все это нашло отражение в храмах Аджанты. И все чаще в буддийских храмах появлялись изображения пар в любовном слиянии. Это была не просто одна из сторон жизни, но и олицетворение творения мира из слияния мужского и женского начал. Дальнейшее развитие этой темы в буддизме приведет к появлению еще одной популярной школы — *ваджраяны* (колесницы «громового раската»), дающей надежду практически мгновенного разрывания цепей кармы в результате овладения сексуальной энергией.

Несмотря на то, что буддизм возник в Индии и оказал на ее культуру огромное влияние, преодолеть главное препятствие для своего распространения — кастовый строй — он не смог. Поэтому время расцвета буддизма в Индии сменяется его упадком, и он по-

степенно покидает страну. Универсальность и гибкость буддизма позволили ему распространиться по всему миру. Он оказал огромное влияние на культуры народов Юго-Восточной Азии, Тибета, Китая, Японии. В культурах этих стран буддизм выразил себя в многообразных художественных направлениях, в различного рода боевых искусствах. Так, чань-буддийские монастыри в Китае были одновременно художественными и спортивными школами. А чайные церемонии, эстетика живописи и литературы, искусство разбивки парков и садов, кодекс самурайской чести «бусидо» в Японии — все это является выражением идей дзэн-буддизма — японского варианта этой религии.

13.3. Культура в эпоху Гуптов

Последний этап расцвета древнеиндийской культуры приходится на IV—V вв. н.э., когда Северная и отчасти Центральная Индия были объединены в большую централизованную империю под властью династии Гуптов. Этот период, яркий и сложный, стал переходной ступенью от древности к Средневековью в культуре Индии. Возросло значение брахманизма, ужесточилось деление общества на касты. Усилилось и поклонение изображениям брахманских богов, сопровождаемое пышными ритуалами, что в свою очередь оказало воздействие на характер оформления храмов и развитие ремесел с ним связанных.

Индуизм и тримурти Обновление и расцвет культуры гуптской эпохи были вызваны не только политическими и историческими причинами, но и появлением новой, самой распространенной религии — *индуизма*. Индуизм стал результатом своеобразного религиозного взаимодействия буддизма и брахманизма, конечным итогом длительного религиозно-философского поиска, он объединил в себе старые божества ведийской Индии, ритуалы брахманизма, а также ряд местных культов. Индуизм принял идею о нетленной душе, подчиняющейся закону кармы, и возможности спасения ее из круговорота сансары достижением мокши. Как и в брахманизме, сохранялась аскетическая практика как один из путей спасения.

Спецификой индуизма является отсутствие разработанной догматики, а также единой церковной организации. Это обстоятельство, с одной стороны, придавало гибкость индуизму, с другой — приводило к его всеядности, так как он спокойно смотрел на проникновение в Индию других религий, считая веру в богов личным делом каждого человека. По сути дела индуизм стал образом жизни, совокупностью жизненных принципов, норм, социальных и

этических ценностей, верований и представлений, обрядов и культов, мифов и легенд. Индуистом нельзя стать, им можно только родиться.

Индуистские боги принципиально отличаются как от христианского Бога, имеющего три ипостаси, так и от Аллаха, предопределяющего судьбу каждого мусульманина. Они приближены к земным условиям, конкретизированы в своих качествах и постоянно находятся в центре земных событий. В индуистском пантеоне — и священная река Ганг, и священные животные (корова), и священные растения (лотос).

Важнейшими из многочисленных богов индуизма являются три (*тримурти*) высших божества — *Брахма* (создатель мира), *Вишну* (его хранитель) и *Шива* (разрушитель). Культ Брахмы не получил широкого распространения в Индии, ему поклоняются едва ли в десятке храмов во всей стране. Подавляющее число индуисты являются сторонниками вишнуизма (почитателями Вишну) или шиваизма (поклонниками Шивы).

Особое место Вишну в тримурти было определено благодаря концепции аватар — учения о том, что бог Вишну нисходит в мир и, перевоплощаясь, является в различных образах. В ранних индуистских текстах говорится о десяти *аватарах* («нисхождениях») Вишну: первая — рассказ о потопе, когда для спасения людей Вишну принял образ рыбы; вторая — о перевоплощении его в черепаху, чтобы достать напиток бессмертия (амриту); третьим воплощением Вишну стал вепрь, который победил демона и спас землю от гибели, четвертая — в виде человека-льва, который также одолел демона, пятая — в виде карлика (символ хитрости), который обманул царя демонов и отвоевал у него землю; шестая в виде Парашурамы (героя — победителя кшатриев), когда Вишну одолел кшатриев, захвативших власть на земле; седьмая в виде Рамы, победившего демона Равану; в восьмой аватаре Вишну предстает в облике Кришны — героя племени ядавов; в девятой — в образе Будды; десятая — в виде Калки — всадника на белом коне, который придет на землю в конце очередного мирового цикла, разрушит все несчастья и восстановит порядок и справедливость.

Вишну воспринимается как универсальное божество, всепроникающее, приносящее процветание, покровительствующее всем существам и мирам. Он считается охранителем, богом счастья и благополучия. Вся вселенная воспринимается как результат его творческой силы. Он рисуется возлежащим на цветке лотоса или на змее. Его жена — богиня Шри-Лакшми — идеал верности и красоты также почитается в индуизме.

Образ Шивы очень противоречив. С одной стороны, — это грозный бог-разрушитель всего, мешающего мировому порядку.

Поэтому он изображается с тремя глазами (третий глаз на лбу обычно закрыт, так как из открытого глаза вырывается все испепеляющее пламя), вокруг тела — змеи, на шее — ожерелье из черепов. Но с другой стороны, он и покровитель учености, разгульной жизни и любовных утех. Поэтому Шива обычно изображался в состоянии эротического возбуждения.

Культ камы.
Искусство скульптуры

Соединение Шивы со своей женой было очень важным моментом в индуистском культе. Считается, что вся сила и мощь гигантских потенций Шивы заключены в его *шакти* — духовной энергии, — которая тесно сплетена с его мужской животворящей силой. В момент соединения Шивы с его женской половиной эта энергия многократно усиливалась. Постепенно силу шакти стали считать исключительно женской энергией, ей стали поклоняться, что и привело к распространению в индуизме *культы камы*. В нем нашли общий язык индуизм и тантрический буддизм.

Культ камы — искусство любви — был возведен в Индии на высокую ступень серьезного социального значения. Искусство камы никогда не рассматривалось как что-то низкое, пренебрежение им — тяжкий грех. Оно рассматривалось как символ упорядоченных взаимоотношений людей, имевших целью совершенное удовлетворение мужчины и женщины.

Карма не запрещает негу и наслаждение, чувственные удовольствия, общение с куртизанками. Искусству любви нужно было учиться. Именно так появилось знаменитое стихотворное произведение «*Кама-сутра*», написанная поэтом Махарашри Ватсаяной в V в. В поэтической форме автор изложил культуру половой жизни, отношений между мужем и женой, методы и способы усиления физической красоты и чувственных наслаждений. Сегодня это одна из самых популярных индийских книг в странах европейской культуры.

Поклонение каме отразилось в архитектуре и в скульптуре. В это время уже сложилась форма классического индуистского наземного храма кубической формы с плоским покрытием, к которому добавлялась башенная надстройка с большим количеством украшающих его скульптур. Образцом пещерного индуистского храма служит храмовый комплекс в Эллоре. Так, один из его храмов (храм Кайласа) весь — от высокого цоколя, украшенного фигурами слонов и львов в натуральную величину, до пирамидальных башен — высекался из одного цельного куска камня на протяжении ста пятидесяти лет, представляя собой, по сути, гигантскую скульптуру.

Одним из интереснейших сооружений в Индии являются *храмы в Кхаджурахо*, построенные в конце X — начале XI вв. Среди них

шиваистский храм Кандарья-Махадева. Главным его элементом является *шикхара*, главная башня, возвышающаяся на высоту более 35 м над землей. Наружное оформление храма архитектурными деталями и декоративными украшениями создает эффект облегчения массы здания. Изящность и разнообразие пластического оформления как поверхности храма, так и его интерьера, создают богатую живописную игру света и тени, а бесконечное количество грациозно изогнутых фигур апсар, небесных красавиц, танцовщиц и музыкантов, влюбленных пар и целых групп образует необыкновенно пластичный орнаментальный фриз. Все девятьсот скульптур и все горельефы этого храма проникнуты эротикой, являясь, в каком-то смысле, иллюстрациями к «Кама-сутре».

В выражении идеалов и ценностей индуизма (как и буддизма) искусство скульптуры играло, пожалуй, большее значение, чем архитектура. Древнеиндийская скульптура династии Гупт оставалась в основном религиозной, но мастера старались передать и внутреннее состояние персонажей, даже второстепенных. В работе над статуями Будды их заботило изображение не только силы, красоты и здоровья, но и высокой одухотворенности персонажа. Даже по внешности он уже не просто человек, а высшее существо, отрешившееся от всего мирского. Примером такого художественного решения служит статуя Будды из Сарнатха. Будда изображен проповедующим дхарму (свод предписаний и запретов). Его лицо с полузакрытыми глазами обращено не к миру-страданию, а к будущему освобождению, к нирване. Формы тела сглажены, мускулатуры совершенно не чувствуется, черты лица правильны, поза свободна, от всей фигуры веет безмятежностью и отрешенностью.

Литература и санскрит Среди всех направлений древнеиндийской культуры особое место занимала литература, которая стала важнейшим источником в ее изучении. Древнеиндийская литература очень разнообразна и по своим жанрам, и по языково-культурным традициям, она поражает и глубиной, и оригинальностью содержания, исключительно поэтична. Историю древнеиндийской литературы принято подразделять на несколько этапов — ведийский, эпический, период санскритской литературы. Для первых двух этапов было характерно преобладание устной традиции передачи текста. Но решающее значение для появления древнеиндийской литературы имело создание классического литературного языка *санскрита* (означает «стройный», «упорядоченный»). Это был специально сконструированный язык, возникший на основе ряда североиндийских языков и диалектов, хотя ни один их живых языков не был его непосредственным предшествен-

ником. Этому языку суждено было стать основным «классическим» языком индийской литературы, он позволял наиболее полно и универсально выражать в слове религиозные, философские, эстетические, социальные и другие идеи и идеалы индийской культуры. Естественно, что после создания санскрита развитие литературы получает совсем иной характер.

Наиболее известным произведением древнеиндийской санскритской прозы является «*Панчатантра*» (пятикнижие) — сборник сказок, басен, притч и рассказов нравоучительного толка. Все поучения имеют практический характер и сопровождаются описаниями, иллюстрирующими их примерами из жизни. На страницах «Панчатантры» разворачиваются события повседневной жизни Древней Индии, поскольку действующими лицами выступают цари, их советники, слуги, отшельники, купцы, ремесленники, воины. В рассказах тесно переплетаются реалистические и фантастические элементы. Даются они обычно в виде беседы двух персонажей (людей или животных). Прозаический текст перемежается стихотворными изречениями, обычно назидательного характера. В «Панчатантре» широко отражена жизнь Древней Индии, всех ее сословий, воззрений индийцев, их взглядов на порок и добродетель, богатство и бедность и т.д. По своему воздействию на мировую литературу «Панчатантра» выдвигается на одно из первых мест. Свыше двухсот переложений на более чем шестидесяти языках способствовали тому, что уже в Средние века ее знал арабский мир, Европа и Русь. Ее содержание и сюжеты нашли отражение в новеллах Боккаччо, в баснях Лафонтена и Крылова и даже в произведениях Льва Толстого.

В древнеиндийской литературе особого внимания заслуживает творчество поэта и драматурга *Калидасы* (IV—V вв.). Его перу принадлежит много известных драм, в том числе и высшее достижение древнеиндийской драмы — «*Шакунтала*» (узнанная по перстню Шакунтала). В его драмах, сюжеты которых заимствованы из эпоса, раскрывается прежде всего внутренний мир героев, их чувства, переживания. Фоном человеческих переживаний служат поэтически одухотворенные пейзажи, описания сказочных царств, мудрость добродетельных и справедливых правителей. Такой акцент в произведениях Калидасы был обусловлен тем, что согласно религиозной установке того времени, нельзя было выводить читателя и зрителя из душевного равновесия. Запрещались изображения борьбы, лишения власти, всеобщих бедствий, несчастливые развязки. Поэтому высокого совершенства Калидаса достиг именно в изображении любовных переживаний, которые не запрещались религией.

13.4. Культура Индии в период Средневековья и Нового времени

В XI в. держава Гуптов была захвачена кочевыми племенами гуннов-эфталитов. Их вторжение принесло огромный вред индийской культуре. Завоеватели разрушили многие цветущие города, памятники древней архитектуры и искусства. И хотя власть эфталитов продолжалась короткий период, после них страна оказалась раздробленной на множество мелких государств. С этого времени Индия вступает в свой новый исторический этап — Средневековье.

С VII в. центр индийской культуры перемещается в районы Южной Индии из-за непрерывных вторжений, которым постоянно подвергался север. И хотя в это время еще продолжалось сооружение буддийских храмов и монастырей, буддийское зодчество и живопись переживали последний этап своего расцвета. В VII—VIII вв. началась вторая эпоха пещерного строительства, которая проходила под знаком прославления богов индуизма, используя для этого новые выразительные приемы.

Крупнейшие индийские *пещерные комплексы* Эллары и *острова Элефанта*, начавшие возводиться в VII—VIII вв. и продолжавшие сооружаться вплоть до XIII в., далеко отошли от своих буддийских прообразов, в основе которых лежали идеи отшельнической жизни и созерцательного покоя Будды. Мощь и размах брахманских повествовательных сцен требовали больших просторов, чем пространства древних пещер. Уже ранние, относящиеся к VII в. храмы Эллары, отличались большей сложностью форм, громоздкостью внутренних дворов. Двух- и трехэтажные залы, высеченные друг над другом в толще скалы, достигали в глубину до 41 м. Длинные галереи, многоколонные террасы так же, как и стены храмовых помещений были покрыты горельефными изображениями брахманских, а порой и буддийских божеств, героев эпоса.

Техника строительства и мастерство обработки камня достигли в Эллоре небывалого совершенства. Массивные пухлые колонны имели капители и базы, покрытые сложными скульптурными узорами. Скульптура заполняла и все внутреннее пространство храмов. Суровые и гневные каменные божества, взирающие на зрителей из таинственного полумрака, изображались в битве со злом, или в готовности к подвигу. Стремясь передать щедрость и изменчивость природных сил, которые олицетворялись божествами Вишну и Шивой, мастера придавали им фантастический облик многоголовых и

многоруких существ. Особенно популярным стало изображение многорукого Шивы — царя танцев, мощными ритмами своих движений осуществляющего круговращение Вселенной.

Черты нового времени с особой наглядностью проявились в монументальной скульптуре трехликого Шивы в композиции пещерного храма на острове Элефанта. Величественный бюст трехликого божества, одновременно воплощавшего силы разрушения, созидания и покоя, словно выростал из каменной глыбы. Поражают размеры этой статуи. Высота одних только голов достигает 6 м, тогда как грандиозность будто скрытого в камне туловища может только домысливаться воображением зрителей. Ощущение необычайной внутренней силы, какой-то космической мощи заключено в чрезмерно выпяченных крупных губах, тяжелом подбородке, сурово сдвинутых бровях и грозном выражении ликов, смотрящих на три стороны света.

Несмотря на повсеместное развитие пещерного зодчества, оно все же не могло полностью удовлетворить потребности в повествовательных видах искусства. Поэтому одновременно с пещерными храмами в VII—VIII вв. начинают воздвигаться и наземные культовые сооружения, основная масса которых была сосредоточена в южных районах Индии.

В VIII в. окончательно завершился в архитектуре и скульптуре переход от образов древнего искусства к образам Средневековья. Огромный строительный и скульптурный опыт позволил мастерам в VIII в. вырубать в скалах грандиозные и неповторимые по своей выразительности пространственные комплексы. Таков классический памятник раннего индийского Средневековья — *храм Кайласанатха в Эллоре* (храм владыки горы Кайласа в Эллоре — вершины мира, места обитания бога Шивы). Архитекторы совместно со скульпторами создали невероятный по трудоемкости, огромный по размерам, сказочный по богатству скульптурного оформления, окруженный двором трехчастный монумент, включающий в себя пилоны, портики, галереи, залы, рельефные композиции и отдельно стоящие статуи. Невероятные усилия, вложенные в сооружение этого монумента, уже в те времена осознавались как чудо. И поныне люди, увидевшие Кайласанатху, задаются вопросом, как можно было без сложных механизмов высечь из целой каменной глыбы такой огромный монумент.

VIII—XIII вв. — время подъема индийского каменного зодчества. Поражает обилие его форм, мощь воображения зодчих, безудержная повествовательная щедрость храмовой скульптуры и декоративных ремесел. Огромные храмы Индии в Средние века играли роль универсальных сводов знаний. Они были и музеями, и сокро-

вищницами, и своеобразными научными и художественными энциклопедиями. Их стены были украшены многочисленными скульптурами, их можно было читать как страницы каменных книг, увлекающих многообразием своих сюжетов, обилием фантастических персонажей.

Исламизация и новые культурные традиции

В XIII в. в политической и культурной жизни Индии вновь произошли важные перемены. Еще с XI в. Индия все чаще подвергалась набегам тюркских завоевателей, что привело к завоеванию в XII в. Северной Индии мусульманскими феодалами и образованию Делийского султаната. Страна вступила в новый этап своего развития — эпоху позднего Средневековья. Иноземные правители способствовали проникновению в Индию нового религиозного мировоззрения — ислама и новых культурных традиций. И хотя на юге страны, свободном от завоевателей, продолжали существовать местные культы и консервировались местные традиции, определяющим фактором в новых культурных тенденциях стало индоисламское искусство. Господствующее положение мусульман оказало самое разнообразное слияние на культурное развитие Индии. Большая часть индийского населения приобщилась к мусульманству, что привело к появлению так называемого *индоисламского* типа культуры. Этот период не только заложил фундамент многих политических противоречий сегодняшней Индии (отделение от Индии Пакистана и Бангладеш), но и сформировал очень необычную культуру, давшую многие образцы высокого искусства, с одной стороны, и разрушившую многие памятники прежних периодов, с другой.

Исламизации Индии способствовали мусульманские идеи о всеобщем равенстве людей перед Аллахом, возможность избавиться от кастовой зависимости, поэтому члены низших каст с охотой переходили в новую религию. Соглашались на это и высокопоставленные индийские чиновники, сановники и правители, которые таким образом сохраняли свое привилегированное положение. При этом индуизм, будучи абсолютно терпимым к любой религии (он считал веру в того или иного бога личным делом каждого), никак не противодействовал его распространению. Но индийцы, принявшие мусульманство, во многом оставались индуистами по культуре, что коренным образом изменило некоторые основные нормы и ценности ислама, сблизило его с индийской культурой.

Так, индийские мусульмане переняли существовавшие в Индии идеи о кастовом различии людей. Поклонение местным божествам превратилось в почитание никогда не существовавших в действительности мусульманских святых. Также была частично принята

практика йогов, характерная для индуистов. В свою очередь, ислам также повлиял на индуизм и индийский образ жизни. Например, обычай затворничества женщин широко распространился в Индии после появления ислама. Ощутимым оказалось влияние ислама на литературу и зодчество, в котором схемы мусульманских культовых сооружений оказались преломлены через традиции индийской культуры.

Господство ислама наиболее сильно отразилось на характере индийской архитектуры, так как требовало совершенно новых по своей конструкции культовых зданий. На севере Индии с XIII в. началось широкое строительство новых сооружений, характерных для стран Востока, но неизвестных прежде в Индии и не связанных с ее обычаями, — мечетей и минаретов, мавзолеев и медресе (теологических школ). Возникли и новые города с укрепленными замками, роскошными дворцами, рядами улиц и базарами. В строительстве вместо прежней сухой кладки напуском, была введена кладка на растворе, позволившая возводить широкие арки и купола, прежде никогда не применявшиеся в Индии.

Исламская религия вела непримиримую борьбу с идолопоклонством, а потому прежние сюжеты индийского искусства были полностью изъяты и запрещены, культовые здания лишились скульптурных украшений, коренное изменение претерпела былая система взаимоотношений архитектуры и скульптуры. Теперь, вместо насыщенных жизнью бесчисленных рельефов, отображающих богатство жизни людей, животных, растений, можно было увидеть лишь геометрический орнамент и арабские надписи. Столкновение двух разных эстетических систем мышления привело к тому, что в архитектуре мусульманских областей Индии почти полностью был утрачен тот синтез архитектуры и скульптуры, который составлял основу зодчества прежних эпох.

Индийское зодчество в период Великих Моголов Тем не менее, многие архитектурные приемы и элементы, пришедшие в этот период в Индию из Средней Азии и Ирана, были коренным образом переработаны и переосмыслены в соответствии с местными традициями индийского искусства. Схемы мусульманских культовых сооружений преломлялись через традиции индийской культуры. Запрет на скульптурные изображения (ислам запрещает изображать не только человека, но и любые живые существа), украшавшие прежние храмы, и новые конструктивные принципы мусульманской архитектуры стали диктовать индийским мастерам иные закономерности, принципы и формы зодчества. На первых порах созданию новых архитектурных решений содействовали сами разрушения, причиненные

мусульманами индийским архитектурным памятникам. Фрагменты разоренных зданий — столбы, колонны, скульптурные мотивы, которые стали широко употребляться при постройке мусульманских культовых зданий, — вносили новые неожиданные черты в строй архитектурного образа. Вскоре чужеземные строительные традиции приобрели на индийской почве свое более органическое воплощение. Индийские мастера приспособили к новым требованиям свои вкусы, ввели свои материалы, свое понимание красоты. Прежде всего, они научились искусно сочетать разные породы камня, придавая тем самым фактуре стен новую выразительность, сочность и цветовую насыщенность. Тонкая, изумляющая своим мастерством резьба, ажурная и инкрустированная, — вот чем поражает теперь индийская архитектура в своем декоративном уборе.

Основными типами архитектурных сооружений стали *мечеть, минарет, медресе* и *мавзолей*. Среди них настоящие шедевры мировой архитектуры, большинство из которых появляется в период Великих Моголов. Начало объединению двух архитектурных направлений было положено во время строительства в новой столице Индии — Дели — огромного минарета *Кутб-Минар*, законченного в 1230 г. Стройный и одновременно мощный ствол минарета диаметром основания 16 м достигал в высоту 73 м. Сочетание золотистого и красного песчаника роднят Кутб-Минар с индуистскими башнями — шикхара, придают ему ощущение материальности, монументального величия и пластичности форм.

Следующий этап в развитии индийской архитектуры приходится на XVI—XVII вв. Он стал возможен в результате объединения Индии в централизованное государство Великих Моголов, выходцев из Средней Азии. Средневековая культура Индии в это время переживала последнюю, завершающую стадию развития. Своего наивысшего взлета индийское зодчество достигает в XVI в. при правлении Акбара, сумевшего привлечь к себе на службу талантливых зодчих и художников. В это время складывается новый стиль индийской архитектуры, отличающийся торжественной величавостью и грандиозностью форм. Эти черты нашли свое художественное выражение во временной резиденции Акбара — городе *Фатихпур-Сикри*, который представлял собой грандиозный дворцовый и храмовый ансамбль, гармонично соединявший в себе природные и рукотворные формы. Каждое сооружение этой столицы представляло собой значительный архитектурный комплекс.

В дворцовых и храмовых сооружениях Индии XVII в. уже обнаруживается отход от монументального стиля предыдущего столетия. Тяга к роскоши и изяществу знаменует медленное угасание мощи государства Великих Моголов. Излюбленным материалом у зодчих

того времени становится белый мрамор, из которого построен один из самых значительных архитектурных памятников XVII в. — *мавзолей Тадж-Махал*. Созданный строителями разных стран (Индии, Турции, Ирана, Афганистана), мавзолей увековечивал память умершей жены могольского правителя Шах-Джахана. Нежные оттенки пропускающего свет белого мрамора, из которого возведены и само здание, и венчающий его луковичной формы купол, придают сооружению особую стройность и невесомость. Это новое качество, появившееся в индийской культуре XVII в. и столь несвойственное ей в прошлом, усиливалось просторностью арочных проемов, как бы устранивших стену, лишавших ее материальности, весомости и плотности. Красота и изящество Тадж-Махала совершенны.

Индийская могольская миниатюра

Развитие культуры периода Великих Моголов было ознаменовано не только бурным расцветом зодчества, но и расцветом миниатюры, также принесенной в Индию из стран Среднего Востока, откуда и были вывезены мастера-миниатюристы. Могольская миниатюра была тесно связана с книгой, ею иллюстрировались главным образом дневники и мемуары правителей. В создании мастерских миниатюр на первых этапах участвовали иноземные художники, но вскоре в искусстве миниатюры появились черты, характерные для индийской живописи в целом. В городах возникли мастерские, появились собственные школы миниатюристов.

Ранняя могольская миниатюра ярка и нарядна, ее отличают четкие контуры, сочные линии, пластичность форм. Она была ориентирована на точную передачу деталей и подробный пересказ событий. Особенно популярными были историко-героические сюжеты, повествующие о битвах, походах, героических деяниях могольских правителей. Индийская могольская миниатюра была отмечена и особым интересом к природе, к миру животных. С XVII в. она все больше тяготеет к изображению реальной среды и пространства, причем важную роль в ней начинают играть пейзажный фон. Вместе с тем в миниатюре нарастает тематический интерес и к личности человека. Следствием этого интереса стало появление остро-характерных портретов правителей, которые предстают то лукавыми, то мудрыми, то грозными, то пресыщенными жизнью. К XVIII в. могольская миниатюра утратила свою художественную значимость.

Индийская культура XVIII в.

XVIII век завершил средневековый этап развития феодальной индийской культуры. Колониальная зависимость страны пагубно отразилась на ее культуре, надолго приостановив ее поступательное развитие. Ведь даже, освободившись из-под власти моголов, искусство Индии во

многим продолжало мусульманские традиции, эклектично соединяя их с индуистскими. Тем не менее, и в Новое время появляются значительные архитектурные сооружения и комплексы, например, город *Джайпур* — один из лучших образцов города-ансамбля в мировом градостроительстве. Регулярная планировка города позволила привести в стройную систему различные его элементы: улицы, здания, площади и т.д. Но главным средством достижения архитектурного единства служит применение одних и тех же форм карнизов, куполов, арок. Здания в столице также выдержаны в едином характере, но по формам и композиции не повторяют друг друга. Из них самое замечательное — городской дворец *Джайпура*, представляющий целый комплекс зданий, среди них знаменитый *Хава Махал* (Дворец ветров), огромное здание с множеством ниш и эркеров, создающих прохладу и движение воздуха и как бы слегка гудящих от ветра. Наружные и внутренние стены здания украшены инкрустированным мрамором, резьбой по камню и фресками. Между зданиями разбит английский парк, хорошо сочетающийся с окружающим горным ландшафтом.

Неблагоприятным для индийской культуры было и влияние англичан, с появлением которых Индия вступила в колониальный период своей истории. С XVIII в. в Индии появляются постройки европейского типа, совершенно не гармонирующие с окружающей местностью и ранее возведенными сооружениями. Со второй половины XIX в. в Индии практически прекращается строительство храмов и дворцов в национальном стиле. Только в декоре богатых домов сохраняются традиционные элементы. Правда, индийские национальные мотивы начинают появляться в европейских зданиях.

Разрушительным было влияние англичан и на индийскую живопись. Английским художникам, приезжавшим в страну, было присуще огромное чувство превосходства, пренебрежения ко всему неанглийскому. Подлинная индийская живопись представлялась им лишенной гармонии, перспективы и светотени, и вообще не воспринималась как искусство. Поэтому многие индийские художники старались во всем подражать европейским традициям и вкусам. Так они усваивали многие технические навыки, но для творчества, индивидуальности и оригинальности места уже не было.

Литература

1. *Боги, брахманы, люди*. М., 1969.
2. *Бонгард-Левин Г.М.* Древнеиндийская цивилизация. М., 1993.
3. *Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф.* Индия в древности. М., 1985.
4. *Васильев Л.С.* История религий Востока. М., 1988.
5. *Гачев Г.* Образы Индии. М., 1993.

6. *Гоголев К.Н.* Мировая художественная культура. Индия, Китай, Япония. М., 1997.
7. *Гусева Р.Н.* Индия: тысячелетия и современность. М., 1971.
8. *История* и культура Древней Индии. М., 1990.
9. *Косамби Д.* Культура и цивилизация Древней Индии. М., 1962.
10. *Мировая* художественная культура. Древние цивилизации: Тематический словарь. М., 2004.
11. *Пандей Р.Б.* Древнеиндийские домашние обряды (обычаи): Пер. с англ. М., 1990.
12. *Тюляев С.И.* Искусство Индии, М., 1968.
13. *Хумайюн Кабир.* Индийская культура. М., 1962.
14. *Шарма Р.Ш.* Древнеиндийское общество. М., 1987.





Традиционная культура Китая

- 14.1. Основные этапы развития культуры Древнего Китая
- 14.2. Духовная культура и религия Китая
- 14.3. Искусство Древнего Китая
- 14.4. Китайская культура эпохи Средневековья

Древнекитайская цивилизация прошла особый путь развития с начала II тыс. до н.э. до III в. н.э. Ее характер во многом был обусловлен географическим положением Китая, изолированностью от других очагов цивилизации (Месопотамии, Индии), с которым Китай разделяли труднопроходимые горы, пустыни и джунгли.

Сами китайцы называли свою страну по-разному: то Чжун Го («Срединное царство»), то Чжун Хуа («Срединная цветущая»), то Поднебесная, то по названию тех или иных династий. В общую культуру Китая внесли свой вклад многие народы, обитавшие на его территории и создавшие самобытные культуры, синтез которых на протяжении веков и породил тот уникальный феномен, который называется китайской цивилизацией. Лишь с конца III тыс. до н.э. определилась ведущая роль в этом синтезе *ханьской* народности, давшей название народу, создавшему величайшую цивилизацию древности. Самоназвание «ханьцы», или «ханьжень» (так китайцы называют себя), произошло от названия огромной деспотической империи эпохи поздней древности — Хань (202 г. до н.э.) А по названию ее предшественницы — империи Цинь со времен античности были образованы европейские названия Китая: лат. — *sinae*, фр. — *chine*, англ. — *china*.

Начало культурной истории Китая восходит к рубежу III—II тыс. до н.э. Именно к этому времени китайская историография относит период правления пяти легендарных императоров, эра владычества которых воспринималась как золотой век мудрости, справедливости и добродетели. Это было время основания первой в китайской традиции династии Ся, когда на смену выборным должностям приходит наследственная власть. Становление древнекитайской культуры было также непосредственно связано с преодолением этнической раздробленности, так как территорию страны с древних времен на-

селяло множество родственных племен. По мере того, как складывалось межплеменное культурное единство, формировалось и китайское этническое самосознание, отличительными чертами которого стало представление о себе как о единственном цивилизованном народе, который должен господствовать над остальной периферией варваров. Эти взгляды стали одним из краеугольных камней китайского мировоззрения, по многим другим вопросам демонстрирующим отсутствие такого единства. Во многом это связано с тем, что до сих пор в Китае живет несколько народностей, и самые большие различия существуют между северными и южными китайцами. Они не сняты и сегодня, а в эпоху Древнего мира они были двумя культурными полюсами страны, которые то объединялись в рамках великих империй, то разделялись границами множества мелких раздробленных княжеств.

В истории Древнего Китая принято выделять несколько больших периодов: эпоха *Шань* (*Инь*) — XVI—XII вв. до н.э.; эпоха Чжоу — XII—III вв. до н.э., эпоха династий Цинь и Хань — III в. до н.э. — III в. н.э.

14.1. Основные этапы развития культуры Древнего Китая

Китайские историки утверждают, что в XVII в. до н.э. в долине реки Хуанхэ было основано государство Шан (по названию наиболее сильного тогда племени). Соседние племена называли это государство Инь. До нас дошло большое количество памятников материальной культуры этого периода, свидетельствующих о переходе китайцев к оседлости и скотоводству. Для изготовления различных орудий труда использовались медь и бронза. Археологические данные свидетельствуют, что племенные вожди (ваны) превратились в царей и основали династии.

Однако царство Шан (Инь) оказалось непрочным, и оно не смогло противостоять нападению соседнего племени Чжоу. Последний царь этого царства покончил жизнь самоубийством после поражения от соседей. В результате на смену государству Шан пришло государство Чжоу.

Время правления династии Чжоу в свою очередь делится на три периода — время Западного Чжоу (XII—VIII вв. до н.э.), Восточного Чжоу (VIII—V вв. до н.э.) и Чжаньго (V—II вв. до н.э.)

Для периода Западного Чжоу характерно было усиление родовой знати. Земля находилась в собственности общин, и существовала так называемая «колодезная система». Суть ее заключалась в

том, что вся территория, являвшаяся собственностью данного селения, разделялась на девять частей. Свое название эта система получила потому, что схема такого деления по своему виду напоминала китайский иероглиф, означавший «колодец». Из девяти наделов восемь отдавались семьям, а центральный девятый участок обрабатывался всей общиной: урожай с него шел на нужды всей общины.

В этот период неоднократно предпринимались попытки создания централизованного государственного правления. Однако все они заканчивались провалом, поскольку сталкивались с сепаратизмом местных правителей, не желавших уступать свою власть. Стремление к централизации ослаблялось также натиском и набегами кочевых племен.

В эпоху Восточного Чжоу сепаратистские тенденции не ослабли, но среди борющихся между собой мелких государственных стали выделяться сильнейшие. В эпоху Чжаньго, т.е. «Враждующих государств», таких сильнейших образований насчитывалось семь. Именно в эту эпоху был достигнут некоторый прогресс в вопросе интеграции Китая, что сразу положительно отразилось на развитии хозяйственной жизни. В частности, тогда появились железные орудия труда и новые виды ремесел.

В то же время необходимость интеграции усиливалась потребностью противостоять набегам кочевников. Решающую роль в этом сыграло государство *Цинь*, располагавшееся в западных районах Китая. В IV в. до н.э. чиновник по имени Шан Ян провел в царстве Цинь очень важные реформы, позволившие государству собрать большие денежные средства для реорганизации устоев сельской общины. В результате этих реформ государство Цинь смогло победить всех своих соперников и низложить династию Чжоу. Окончательное объединение Китая произошло во время правления Ин Чжена, который смог распространить свою власть на все царства, существовавшие на территории Китая. В 221 г. до н.э. он принял титул императора (хуанди) и вошел в историю под именем Цинь Шихунди (первый император Цинь). Именно в период его правления была построена Великая китайская стена, ставшая как пирамиды для Египта, символом китайской культуры.

Правление Цинь Шихунди отличалось крайней жестокостью и деспотичностью. Император заботился о создании и поддержании своего культа. Для этого в честь императора стали сооружать храмы и дворцы. Но после смерти императора в Китае вспыхнуло восстание и в 207 г. до н. э. один из вождей восстания Лю Бан сверг последнего представителя династии Цинь и стал основателем новой династии, которая получила название *Хань*. Представители династии Хань правили Китаем вплоть до 220 г. н.э.

14.2. Духовная культура и религия Китая

Иероглифическая письменность и мышление

Одним из главных факторов, объясняющих особенности китайской культуры, является *тоново-изолирующий язык*, создающий совершенно иное (по сравнению с европейским) семантическое пространство. Значение слова в китайском языке зависит от тона, которым оно произнесено, отсюда одно и то же сочетание звуков, произнесенное разным тоном, имеет разное значение. Так, например, сочетание «ма», произнесенное первым тоном, означает «мама», вторым — «конопля», третьим — «лошадь», четвертым — «ругать». Поэтому одно слово может означать совершенно разные вещи. Эти слова записываются с помощью *иероглифов*, которые возникли из пиктографического (рисуночного) письма после его упрощения. Каждый иероглиф передает самую общую идею обозначаемого им предмета, явления, понятия. При этом современные иероглифы типологически ничем не отличаются от тех, которые использовались в иньские времена. В основном все китайские слова состояли из двух иероглифов (некоторые — из трех-четырёх). Постепенно шла унификация знаков и к концу I тыс. до н.э. возникает современная письменность. Общее количество иероглифов доходит до 80 тысяч. Такая огромная цифра объясняется тем, что на протяжении многих веков существования иероглифической письменности китайские писатели придумывали новые иероглифы, которые сохранялись только в их произведениях. Так что целый ряд знаков, встречающихся в китайских словарях, совершенно не употребляется. Знания трех тысяч иероглифов достаточно, чтобы понимать современную бытовую лексику и общественно-политические тексты. Для чтения классических текстов нужно знать не менее 7 тысяч иероглифов. Поэтому даже высокообразованные китайцы при чтении пользуются словарем.

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

Использование иероглифов обусловило специфическое для Китая иероглифическое мышление и видение мира, не зависящее от грамотности человека. Как мы уже говорили, многие китайские

иероглифы существуют без изменения уже несколько тысяч лет, сохраняя в неприкосновенности обозначаемые ими понятия. Это стало одной из причин стабильности и неизменности китайской культуры. Иероглифическая письменность и мышление также явились основанием символизма китайской культуры, привели к тому, что именно образы-иероглифы стали орудиями мышления, что сближает китайское мышление с мышлением первобытных людей.

Холизм. Инь и янь Важной чертой китайской духовной культуры также является *холизм* — представление о целостности и гармоничности мира, складывающейся из составляющих этот мир частей. При этом мировая целостность намного более важна, чем составляющие ее части. Мир в представлении китайцев — это мир абсолютного тождества противоположностей, где многое и единое не отрицает друг друга, все различия относительны. В каждом явлении природы, будь то цветок, животное или водопад, просвечивает богатство всего мира.

Основой этой дуалистической картины мира служат сложившиеся в давние времена и зафиксированные в завершённой форме в классической китайской «Книге перемен» представления о двух началах мира — инь и ян. *Янь* — это светлые, легкие частицы первоначального хаоса, из них образовалось небо. *Инь* — тяжелые, темные частицы, из них образовалась земля. Все предметы и явления мира (и даже человек) произошли от взаимосвязи светлого начала ян и темного начала инь. Эта взаимосвязь порождает в природе и в жизни движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло. Не следует рассуждать о том, что лучше, что хуже — и то и другое необходимо, одно без другого невысказано, одно переходит в другое, поэтому может быть и тем и другим — в зависимости от времени и ситуации.

Космические силы графически изображались как две неотделимые половины — белая (янь) и черная (инь), изогнутые таким образом, что одна готова перейти в другую. Белая точка на черной половине и черная точка на белой половине олицетворяют неизбежное взаимопроникновение противоборствующих сил. А вместе обе космические силы образуют *дао* — всеобщий закон Вселенной.

Конфуцианство К более глубокому осмыслению проблем бытия, человека и его места в мире китайская культура пришла в середине I тыс. до н.э. в философских школах конфуцианства и даосизма, сформулировавших и разработавших основные нормы и ценности своей культуры. Приоритетной идеей китайской культуры стало достижение гармонии общества и природы, в основе которой лежала концепция социо-этико-политического порядка, санкционированного великим Небом. Мир изначально совершенен,

гармония внутренне присуща ему, поэтому его не нужно переделывать. Напротив, нужно самоустраниться, уподобиться природе, чтобы не мешать осуществлению гармонии. Таким образом, китайская культура не ориентирует на деятельное начало, а призывает к действию, соотносимо с космическим ритмом.

Конфуцианство возникло на рубеже VI—V вв. до н.э. Его основоположником считается *Учитель Кун* (Кун-Фу-Цзы, в латинской транскрипции — *Конфуций*, 551—479 до н.э.). Учение Конфуция многослойно и включает в себя элементы философии, религии, этики. Для него главным вопросом является отношение людей друг к другу и к прошлому. Именно в прошлом Конфуций усматривает то состояние общества и культуры, которое оказалось утраченным и к которому должны вернуться люди.

Мировоззренческой основой учения Конфуция о человеке является взгляд на него как на особый продукт природы, не только подчиняющийся ей, но и умеющий ей противостоять. Наблюдая вокруг себя нескончаемую борьбу всех против всех, он видел путь к установлению мира, порядка, социальной гармонии в возрождении вековых традиций, обычаев и ритуалов. С этой целью он обращался к «золотым временам» древности с ее обычаями подчинения детей родителям, младших — старшим, подданных — государю. Исходя из этого, Конфуций считал, что главная задача воспитания человека заключается в усвоении им строгих норм и правил отношений между равными и неравными, старшими и младшими, высшими и низшими, отцом и детьми.

Выступив с критикой своего века и высоко оценив века минувшие, Конфуций на основе этого противопоставления составил идеал совершенного человека, или «*благородного мужа*» («цзюнь-цзы»). Главными его качествами являются гуманность, человечность (жэнь), которая понимается как должное исполнение своих обязанностей на основе порядка; и чувство долга — моральная обязанность, которую гуманный человек в силу своих добродетелей накладывает на себя.

Образ благородного мужа, созданный Конфуцием, сыграл очень важную роль в китайской культуре, став обязательным эталоном для подражания, приблизиться к которому стало делом чести и социального престижа. Этот образ включал в себя такие качества, как почтительность, обходительность, правдивость, доброта, преданность, осторожность в разговоре, сдержанность, стремление придерживаться во всем «золотой середины». В своих поступках благородный муж руководствовался золотым правилом нравственности («не делать другим того, чего не желаешь себе»).

Приблизиться к желанному идеалу можно было лишь в зрелом возрасте, так как лишь старость освобождала человека от страстей, давала ему мудрость. Это приводит к ориентации китайской культуры на зрелость и старость, а не на молодость. Поэтому идеалом мужской красоты в Китае считается зрелый или даже пожилой мужчина, да еще и с избыточным весом. С течением времени конфуцианский идеал благородного мужа становился обязательным эталоном для подражания, приблизиться к которому было делом чести и социального престижа. Опираясь на культ предков, конфуцианство разработало целую систему правил для всех проявлений человеческой жизни. Оно регламентировало все области быта и культуры, создало бесчисленные церемонии, ритуальные формы вежливости, а также множество законов в области изучения истории, музыки, поэзии и живописи.

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

Не случайной была и конфуцианская критика современного ему общества, требование возврата к нравам и обычаям древности, вылившееся в предложенную им реформу *«исправления имен»*. Мы уже упоминали о специфике китайских иероглифов, способствующей стабильности китайского общества. Тем не менее, иероглифы и понятия, ими обозначаемые, остаются все те же, но реальные предметы и явления, им соответствующие, постепенно меняются. Конфуций говорил о необходимости устранения этого несоответствия, для чего нужно было исправить не иероглифы, не придумать новые понятия, но изменить действительность, отказавшись от тех нововведений, которые появились за последние века.

Последователи Конфуция надеялись исчерпать человеческое сердце и гармонизировать жизнь с помощью ритуализированного этикета. Однако ни общество в целом, ни человек в отдельности, как бы не были они скованы официальными догмами конфуцианства, не могли всегда руководствоваться только ими. Ведь за преде-

лами конфуцианства оставалось мистическое и иррациональное, всегда притягивавшее человека.

Поэтому не случайно, что одновременно с конфуцианством появилась совершенно иная ветвь китайской культуры, совершенно новое учение о жизни, а также и способ жизни — *даосизм*. Основателем этого учения, ставившего своей целью раскрыть перед человеком тайны мироздания, вечные проблемы жизни и смерти, стал *Лао-Цзы*, полулегендарная личность, старший современник Конфуция. Лао-Цзы считал, что человек открывает истоки своей бесконечности через следование естественности и слияние с бесконечным путем великой жизни природы. Отсюда и название учения — даосизм (дао можно перевести как «путь»).

Центральным понятием даосизма, как видно из его названия, является «дао». Оно является подлинным началом мира, сущность которого *небытие*. Так даосизм приходит к идее мимолетности бытия всех вещей и явлений мира, которые материализуются лишь ненадолго, чтобы затем вновь обрести свой покой в небытии. Отсюда драматизм человеческого существования, на миг восстающего из тьмы небытия, чтобы устремиться потом к неизбежному концу. Поэтому нет смысла дорожить знатностью, богатством, славой. Все это не имеет подлинной ценности перед лицом жизни и смерти. Поэтому совершенномудрый человек (идеал даосизма) должен освободиться от сковывающей его привязанности к единичному и обрести ту подлинную гармонию бытия, которая не нуждается в искусственных ритуалах. Эта гармония содержится в дао — пути единой жизни, пронизывающем все сущее, принимающем различные формы и выражающемся в бесконечной череде преходящих вещей и состояний. Ради слияния с дао мудрец отказывается от всего, что привязывает его к привычным формам, в том числе к собственной индивидуальности. Конечной целью для приверженцев даосизма является достижение бессмертия.

Как и конфуцианство, даосизм не ограничивается рамками философии и религии, а составляет особый образ жизни. Он многое позаимствовал у буддизма и йоги, в частности, систему физических и дыхательных упражнений. Способом жизни, методом слияния с великим дао является *недеяние* (у-вэй). Это отнюдь не пассивная созерцательность, а столь полное слияние с естественным ходом вещей, что отпадает необходимость в специальной целенаправленной активности. Совершенномудрый человек не противопоставляет себя ситуации, а спокойно влияет на нее изнутри, через использование естественных возможностей, которые скрыты от непосвященных.

Казалось бы, даосизм и искусство должны быть бесконечно далеки друг от друга, ибо что общего может быть между бесстрашием даосского отшельника или мастера-бойца (а это часто совмещалось в одном человеке) и вдохновением художника, улавливающего тончайшие оттенки чувств? Но бесстрашие даосского мудреца вовсе не равнозначно эмоциональной тупости, а даосский идеал «пустоты сердца» не имеет ничего общего с душевной пустотой. «Пустота сердца» означает, что сердце становится подобным чистому зеркалу, незамутненному страстями и отражающему гармонию дао.

Во II—III вв. н.э. в даосизме выделился *религиозный даосизм*, также оказавший большое влияние на духовную культуру Китая. В нем тождество с вечным дао все чаще интерпретировали как магическое телесное бессмертие, которого можно достичь с помощью дарующих вечную жизнь эликсиров. Это привело к развитию в Китае мощной алхимической практики. В китайской алхимии в ходе бесчисленных экспериментов совершались и действительно ценные открытия, в том числе был изобретен порох.

Даосизм, подобно конфуцианству, оказал огромное влияние на развитие литературы и искусства, взглядов на действительность. Но в отличие от конфуцианства он обобщил зародившиеся ранее принципы отношения к природе — его властительнице, придав им новый, поэтический смысл. Этот опозитизированный подход к миру ярко проявился во всех областях художественной жизни Китая.

Буддизм и чань-буддизм В это же время в Китай проникает буддизм, который первое время благодаря аскетической практике и отсутствию жертвоприношений сходил за разновидность даосиома. Но уже в IV в. буддизм завоевывает все большую популярность и начинает оказывать воздействие на традиционную китайскую культуру, что наиболее наглядно проявилось в архитектуре — храмовые комплексы и изящные пагоды стали символами буддийской веры и воплощением возвышенных духовных начал.

Но буддизм в Китае не стал прямым заимствованием индийской мысли. Буддизм махаяны был дополнен традиционной китайской мыслью, конфуцианским прагматизмом, что привело к возникновению одного из наиболее глубоких и интересных, интеллектуально насыщенных и пользующихся до сих пор немалой привлекательностью течений мировой религиозной мысли — *чань-буддизм* (японский дзэн). Один из его основателей Хуэй-нэн учил, что не следует стремиться к нирване, искать истину или ограничивать себя во имя перспективы стать буддой или бодхисатвой. Чань-буддизм утверждает, что истина и Будда всегда с человеком. Они вокруг и во всем — в пении птиц, в шелесте листьев, красоте гор и тиши озер и,

наконец, в радости труда. Постижение истины это нечто иное, как озарение, которое нисходит на человека внезапно, как внутреннее просветление.

Таким образом, можно сказать, что классическая китайская культура представляла собой сплав конфуцианства, даосизма и буддизма. Причем эти течения практически не соперничали друг с другом, а заполняли в духовной жизни китайцев свои собственные ниши. А поскольку они являются не только философскими, но и религиозными течениями, для китайской культуры характерен религиозный синкретизм и функциональный подход к религии, выбор которой определялся конкретной жизненной ситуацией.

14.3. Искусство Древнего Китая

Гончарные изделия и бронзовое литье

Нормы и ценности китайской культуры, ее духовные идеалы и традиции весьма своеобразно преломились в китайском искусстве. В ранние периоды истории и культуры Китая особое значение имели различные предметы повседневного обихода — блюда, сосуды, чаши, амфоры и кувшины, которые вначале делались из глины, а в период Шан (Инь) — из бронзы. Эти изделия играли важную роль в погребальных культах и церемониях, а также становились средствами культурного общения, своеобразными сборниками знаний. По рисункам на них люди читали, как по книгам. Это определяло особенности композиции и ритма их орнамента, характер рисунка. Так, в древности, сосуды украшались изображениями рыб, оленей, ящериц, черепах, птиц. Затем в композициях появились луна, звезды, воды, что было связано с накоплением все большего числа знаний об окружающем мире. Поэтому постепенно геометрические мотивы становятся преобладающими при росписи сосудов, подчиняя себе зооморфные и растительные мотивы.

Еще более отчетливо символическое значение подобных сосудов стало заметно после появления *бронзового литья*, которое сами китайцы ценят выше всех остальных своих творений в области художественного творчества. Массивные и тяжеловесные бронзовые сосуды, предназначенные для жертвоприношений духам предков и духам природы, украшались геометрическим орнаментом, составлявшим лишь фон, на котором изображались узоры — барельефы быка, барана, змеи, птицы, дракона. Ручки, крышки и углы таких сосудов делались в виде бычьих голов и туловищ драконов, а на самих сосудах изображались колючие зубцы, плавники и чешуя, что приумножало их магический смысл.

Древнекитайская бронза так необычна по своим размерам, узорам и очертаниям, что ее невозможно спутать с изделиями других культур. Геометрический орнамент отличался большой графической точностью, сложностью, разнообразием ритмических сочетаний. Выполненные в бронзе сосуды обычно покрывались целиком легкой линейной гравировкой, фоном для которой служил меандр — орнамент из непрерывной кривой или ломаной под прямым углом линии, образующей ряд спиралей, символизирующих гром и облака. На основе этой гравировки выростали новые узоры, сделанные уже в высоком, выпуклом рельефе. В итоге весь узор оказывался настолько многослоен, что поверхность бронзовых изделий словно оживала под непрерывным движением вылезавших отовсюду звериных голов.

В отличие от узоров на гончарных изделиях, важнейшими составными частями орнаментов бронзовых изделий стали птица и дракон, посылающие на землю дожди; цикада, предвещающая урожай; бык и баран, несущие людям сытость и богатство. Зачастую изображенные звери приобретали собирательный облик, составленный из черт важнейших животных — защитников и охранителей. Иногда сосуды сами принимали форму зверей и птиц, оберегающих человека, — совы, тапира, тигра, но и в этом случае вся их поверхность заполнялась выступами и узорами, не оставляющими пустых мест. Все эти формы и узоры отразили новые представления об упорядоченности мира. Разделенные узорчатыми ребрами, ясно определяющими четыре стороны света, сосуды в верхней и нижней своих частях включали в себя изображения важнейших стихий неба и земли, а также пять первоэлементов мира — воду, землю, дерево, огонь и металл.

Важнейшим этапом на пути становления Градостроительство китайской культуры стало регулярное градостроительство, которое достигло своего наивысшего подъема в III в. до н.э. — III в. н.э. В это время разрозненные мелкие царства объединились в могущественную державу. После многолетних войн наступил мирный период, когда была создана единая обширная империя. Этому времени объединения страны соответствует и создание наиболее грандиозных монументальных памятников древнего китайского зодчества. Самое крупное сооружение Китая конца IV—III вв. до н.э. — *Великая китайская стена* — олицетворяла собой мощь централизованной державы. Достигающая в высоту 10 м и в ширину 5—8 м, она представляла собой одновременно и суровую глинобитную крепость со множеством сигнальных башен, и дорогу, протянувшуюся по уступам труднопроходимых горных хребтов. На раннем этапе строительства протяженность Великой китайской стены достигала 750 км, а позднее превысила 3000 км.

Города в этот период строились как крепости, обнесенные стенами, обведенные рвами, имеющие ряд ворот и дозорных башен.

Планировка городов отличалась прямоугольной точностью и прямыми магистралями, на которых размещались *дворцовые комплексы*. летописи сообщают, что самыми известными дворцовыми комплексами того времени были дворец Эфангун в Сяньяне (длиной более 10 км вдоль реки Вэйхэ) и дворец Вэйангун в Чаньане (длиной по периметру 11 км), состоявший из 43 зданий.

Особым явлением в древнекитайской архитектуре были подземные каменные дворцы знати — их *погребальные склепы*. Поскольку ритуал погребения стал одним из важнейших священнодействий, покойник и после смерти окружался той же роскошью, теми же почестями и теми же оберегающими его предметами, что и при жизни. Погребения составляли целые комплексы подземных комнат, ориентированных на стороны света, благоприятное расположение ветров и небесных светил. К подземным сооружениям подводила наземная «аллея духов» — охранителей могилы, обрамленная с двух сторон статуями крылатых львов и каменными пилонами, обозначающими вход в могилу. Зачастую в комплекс входили и небольшие наземные святилища — цытаны. Внутрь погребения вели каменные двери, на которых изображались четыре сторожа сторон света: тигр — запада, феникс — юга, дракон — востока, черепаха — севера.

Древняя эпоха для развития культуры Китая и всей Восточной Азии имела такое же значение, что и греко-римский мир для Европы. В древнекитайскую эпоху были заложены основы культурных традиций, которые отчетливо прослеживаются на протяжении многовековой истории Китая вплоть до Нового и Новейшего времени.

14.4. Китайская культура эпохи Средневековья

Периодом высшего расцвета китайской культуры стало Средневековье. Выросшее на основе древних традиций китайское искусство шагнуло далеко вперед в своем стремлении отразить действительность. Именно в это время китайские художники сумели создать неповторимые по мастерству и поэтичности образы, отмеченные тонким вкусом и изяществом. Тогда культура приобрела яркую самобытность и присущие только ей характерные особенности, которые отличают ее от всех других культур.

Символизм и достоверность Своеобразие китайского искусства в том, что его живопись, поэзия и каллиграфия не знают тех границ, которые обычно разделяют эти виды искусства. Это позволяет говорить о своеобразном синкретизме китайского искусства. Эти три вида искусства вдохновляются и опре-

деляются природой иероглифического выражения и с помощью одного и того же инструмента — кисти — отражают глубину бытия. Как в живописи, так и в поэзии, каждый штрих, изображающий ветку дерева или персонажи, всегда должен быть живой формой. Именно это стремление к выявлению сути присуще каллиграфии, поэзии, живописи. В этом сказывается стремление китайцев к гармонии и единству мира. В этом проявляется и пракτικότητα китайского искусства, которое одновременно достоверно и глубоко символично.

Склонность к символизации — одна из типичнейших черт китайского искусства, вызванная желанием приостановить и обобщить в символической форме длительный человеческий опыт в постижении внутренней сути вещей. Принципы символического построения произведения лежат в основе китайской живописи и поэзии, воссоздающих в образной форме миниатюрные модели мира. Каждый элемент древнекитайской живописи символичен (сосна — символ долголетия, бамбук — стойкости, мужества, аист — одиночества и святости). Восприятие такого произведения требует особого умения обнаруживать контексты, объединяя символические образы в единую эстетическую картину.

Но при всем своем символизме китайское искусство очень достоверно, ибо отражает мир, не как видится художнику, а как он есть. В знаменитой гробнице императора Цинь Шихуанди (III в. до н.э.) в 1974 г. примерно на расстоянии километра от основного комплекса были обнаружены глиняные статуи (в натуральную величину) шести тысяч воинов с оружием и боевыми доспехами, а некоторые из них — на колесницах и лошадях. Отлично сохранившиеся фигуры воинов имеют правильные очертания и пропорции, при этом каждая статуя обладает индивидуальными чертами лица. Оружие, доспехи и обувь также были выполнены с большой тщательностью. Построенное в боевом порядке глиняное войско охраняло покой своего правителя.

Каллиграфия Особое значение в культуре Китая имела каллиграфия, часто ценившаяся даже выше живописи. Человек, мастерски владевший кистью, вызывал всеобщее восхищение. Знаменитые каллиграфы, как правило, были одновременно поэтами и живописцами. Их рукописи ценились наравне с самыми лучшими картинами, изучались, копировались.

Иероглиф с его графической выразительностью и предельной абстракцией предстает как идеальная структурная модель художественного произведения, как душа культуры в целом. Иероглифические формы угадываются и в архитектуре, и в изделиях прикладного искусства, и даже в самой природе — в сплетении стеб-

лей травы или ветвей деревьев. Иероглиф дает пространственные эффекты за счет линейной абстракции. Его можно представить как многомерные пространства, скрученные в одном знаке. Но самое главное в иероглифе — это отражение духа человека, избразившего этот знак. Очень важным понятием китайской культуры является *ци* — интегральная функция всего человеческого организма, его энергии, тонуса жизненности. Ци проявляется в своеобразии каллиграфического рисунка иероглифа, в его нервности или благостности, что позволяет определить душевное состояние автора, структуру его личности. Поэтому, занимаясь каллиграфией, каждый китаец заново открывает внутреннюю гармонию своего Я, вступает в общение со Вселенной. Таким образом, добиться успеха в каллиграфии можно только в зрелом возрасте, накопив определенный духовный опыт, что становится возможным только после сорока лет.

Благоговейно относясь к написанному слову, китайцы высоко ценят не только почерк. Крайне важными также являются цвет и качество бумаги, туши и кисти, о свойствах и способностях которых написаны десятки трактатов. В китайском языке существовало даже выражение «четыре драгоценности»: библиотека, тушь, бумага и кисточка с тушецницей.

Картины-свитки
Мир природы, рано ставший предметом философских размышлений в Китае, определил направление художественных поисков Средневековья. Тонкое понимание природы помогло зодчим продумать принципы размещения зданий в самых живописных местах, а художникам выработать приемы живописи, обобщающие ее законы. В процессе долгих поисков была найдена своеобразная форма картин — *свитки*. Этот вид живописи получил свое развитие в IV—VI вв. Работы выполнялись на шелке или бумаге в виде свитков вертикальной или горизонтальной формы (настенные и ручные). Настенные свитки обязательно обрамляли тканями нескольких цветов. Ручные свитки были предназначены для того, чтобы смотреть их на столе. Размеры такого свитка составляли в высоту 20—25 см, а в длину достигали 10—15 м. Их смотрели постепенно разворачивая, как любой рукописный текст — сверху вниз и справа налево. Созерцание свитка было целым ритуалом. Поскольку их нельзя держать все время натянутыми (они от этого портятся), свитки не были постоянным украшением помещений. Они хранились в свернутом виде в драгоценных шкатулках и вынимались только в торжественных случаях несколько раз в год. Горизонтальные свитки нужно было рассматривать в руках подобно ленте, чтобы вникнуть в их содержание. Подобные свитки-повести содержали различные каллиграфические

фические текстовые вставки, дополнявшие и раскрывавшие смысл живописи.

Обычно в китайской живописи использовались прозрачные и плотные краски минерального или растительного происхождения, напоминавшие акварель или гуашь. Но уже в VIII в. китайские художники стали применять богатую оттенками черную тушь. Китайские художники почти не пользовались светотенью, но выразительность линий контура и рисунка помогала им создавать в картине известную объемность. Определенного впечатления глубины и передачи пространства в картине художники добивались посредством особого изображения воздушной среды, или дымки тумана, а также членением композиции на ряд планов.

Тогда же сложились и разные манеры письма: одна — тщательная, фиксирующая все детали и показывающая зрительно все мельчайшие подробности картины, другая — свободная, позволяющая зрителю по воле своей фантазии додумать то, что скрыл от него художник.

Живописное искусство
и нравственное
совершенство

Из всех видов искусства самым важным китайцы считали живопись. И эта не было заблуждением или данью моде. Именно живопись прославила искусство той поры и донесла до нас поэтический образ красоты природы, который высоко ценился многими поколениями китайцев. Живопись периодов Тан и Сун охватила многие явления жизни. Как никогда приблизилась тогда живопись к поэзии. И хотя выразительные средства этих искусств были различными, язык поэтов и художников стал почти единым. Картины не мыслились без стихотворной подписи на полотне или свитке, а через стихи рождались зримые, живописные образы.

Живописное искусство той эпохи проявило себя в различных формах — в настенной живописи дворцов и храмов, в миниатюрной живописи на веерах и т.д., но главным его видом оставалась все же свитковая живопись. Многометровые горизонтальные свитки служили своеобразной живописной книгой, куда художник мог вписать огромное множество впечатлений и деталей. Этому помогала и «разомкнутость» композиции картины, не имеющей начала и конца. Форма вытянутого вверх свитка была наиболее удобной для пейзажа. Она создавала ощущение необъятного пространства и имела возможность показать не какую-то часть природы, а все ее единство. При работе над такими свитками от художника требовалось особое умение передавать детали, просторы воды, громады гор. На различных исторических этапах излюбленной была то одна, то другая формы картины. В период Тан предпочтение отдавалось горизонтальным свиткам, в период Сун — вертикальным.

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

Также в пейзаже осознается необходимость отражения главной эстетической позиции — единства и взаимопроникновения естественного и искусственного, рукотворного и нерукотворного, достоверного и условного. Большинство пейзажистов Китая прекрасно осознает, что искусство пейзажа — это высокая миссия создания микромира, адекватного всему мирозданию. Объекты, принадлежащие земле и небу: дерево, камень, вода (а также их инварианты — облако, туман, дымка) — выступают как архетипы культуры. Но они же — и ипостаси абсолютного дао.

Очень популярны были в Китае жанры *«цветы и птицы»*, *«травы и насекомые»*, которые зародились в IX в. В них соединились эстетика и символ. Так, например, разные сорта пиона и виды птиц (феникс и зимородок) символизируют богатство и благородство, а сосна, бамбук, хризантемы, гуси воплощают уединение и праздность. Чтобы овладеть этим жанром, надо не только изучать живописную манеру предшественников-классиков, но и научиться различать в природе удивительное, прекрасное, загадочное. Из «благородных цветов» излюбленными объектами изображения были пион, лотос, мэйхуа (цветок дикой сливы). Из обычных цветов — вьюнок, бегония, петушиный гребень. В картинах-свитках этого времени летают бабочки и пчелы, богомолы и стрекозы, цикады и мухи. Здесь также представители водной фауны: рыбешки, головастики, лягушки, крабы и креветки. Разнообразен и мир птиц, отраженный в этой живописи: гуси, уточки-мандаринки, райские птицы, орлы, сойки, воробьи.

Как и в пейзаже, в живописи «цветов и птиц» отражаются основные космологические принципы даосизма. Единое — мир —

реализуется через единственное — дерево, цветок. Сквозь причудливое переплетение прожилок лепестка цветка просвечивают грандиозные контуры мироздания. Цветы олицетворяют солнечное «янное» начало; дерево, ствол и ветви полны соками земли, выражают ее таинственную силу «инь». Цветоножка символизирует абсолютное начало мира. Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы — небо, землю и человека. Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов и поэтому изображается с пятью лепестками.

Китайская культура очень высоко ценила живопись с каллиграфией, но и очень строго подходила к ним, оценивая результаты. В китайской эстетике живопись измеряется двумя параметрами: философией и каллиграфией. Это значит, что лицо художника выражают дух и линия. Основным пороком живописи считалась вульгарность, в которой выделялось несколько уровней: вульгарный ритм, вульгарная кисть, вульгарный замысел, вульгарный художник. Бегство от вульгарности — основа творческой жизни Китая.

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

В эпоху единства страны и общего подъема китайской культуры большого совершенства достигли все виды живописи. Сюжетами ее в равной мере стали образы буддийских божеств, сцены из жизни знати и изображения иноземных посланников, несущих дань ко двору. Храмовые настенные росписи отличались такой же повествовательностью, таким же пристальным вниманием к жизни, как и картины на шелке. Многие художники того времени писали картины и на бытовые темы. В своих длинных свитках-повестях они изображали с большим вкусом и многими подробностями сцены многолюдной городской жизни. Как правило, такие картины отличались большой занимательностью, но и строились как целостные композиции. Высокого расцвета достигли и другие жанры — портрет, изображения животных. Однако именно пейзажная живопись определила лицо китайской художественной культуры того времени.

Зодчество — отражение единства и гармонии мира

В эпоху раннего Средневековья вместе с буддизмом в Китай пришли новые образцы монументального зодчества, скульптуры и храмовых росписей. По примеру соседних стран началось сооружение огромных *пещерных монастырей*, а также строительство *пагод* в честь буддийских святых. Ранние китайские пагоды (храмы в виде многоярусной башни) округлостью линий силуэта напоминали индийские башнеобразные сооружения.

Возводившиеся на протяжении веков храмы в скалах длиной в несколько километров сохранили многочисленные памятники скульптуры и живописи Средневековья и отразили его историю. Эти буддийские храмы-гиганты строились в разное время и в разных местах и вместили в себя несметное количество рельефов, статуй, росписей. В оформлении этих храмов сплелись вкусы и опыт многих народов Азии. Но при всей пестроте манер в памятниках раннего Средневековья нашли отражение и общие художественные образы, привнесенные буддизмом, — это стремление изобразить богов-спасителей милосердными, сострадательными, готовыми к духовному подвигу. Отсюда родились и характерные для раннего средневекового китайского искусства черты: удлиненные пропорции плоских фигур, одухотворенность и мистическая самопогруженность.

Требование отражения единства и гармонии мира, взаимопроникновения искусственного и естественного ярко проявилось и в китайской архитектуре. В ней отчетливо обнаруживается соединение архитектурных форм с природой — любое сооружение становится лишь частью архитектурного ансамбля, в котором природа активно используется как компонент художественного образа, террасы, галереи и мосты связывали здания в единый ансамбль с парками. Многоярусные крыши с огромными выносными кровлями, плавно изогнутыми кверху углами не только защищали здания от непогоды, но и придавали им своеобразные очертания, гармонирующие с очертаниями окружающих холмов и деревьев. Архитекторы, скульпторы и художники свои основные усилия направляли на создание идеального сочетания прелести природы с красотой искусственных сооружений. Так возникают комплексы *ландшафтных садов*, воплощавших в себе все наиболее типическое и ценное, что можно было увидеть в самой живой природе. Эти сады породили новую, довольно продолжительную традицию не только в китайском, но и в японском искусстве. Они по существу явились синтезирующим видом искусства, где проявлялись одновременно и замысел зодчего, и рука скульптора, и художественный вкус живописца, komponующих по своей воле строения, пластику, элементы природного ландшафта и т.п.

«Пятикнижие»
и «Четырехкнижие»

Если живопись в Китае — это целостный вид искусства, в котором стихи и каллиграфия составляют неотъемлемую часть произведения живописи, воссоздавая гармонию и таинства мироздания во всех его проявлениях, то поэзия считается квинтэссенцией искусства. Она преобразует начертанные знаки, почитаемые почти как святыня, в звук, и ее высшее предназначение — соединение человеческо-

го гения с первоисточниками жизненных сил мира. Проникнутая идеями конфуцианства и даосизма, китайская поэзия объединяет разум и отрешенность, она стремится проникнуть в реальность и передать со всей остротой дух жизни, «неосезаемый трепет звуков», чему способствует музыкальность, присущая многотональному китайскому языку. Не случайно, что древнекитайская поэзия неотделима от музыки.

Наиболее древние образцы китайской поэзии дошли до нас в «Книге песен» («Ши-цзин»). Они относятся к XI—VI вв. до н.э. В них был закреплен исторический, нравственный, эстетический, религиозный и художественный опыт китайской культуры, приобретенный за предшествующие тысячелетия ее развития. Устное предание отобрало и передавало из поколения в поколение определенный свод произведений, составивший основу древнекитайского образования. Эта книга, наряду с другими, в совокупности составившими «Пятикнижие» и «Четырехкнижие», стала канонической и была обязательней для изучения вплоть до начала XX в. Они собрали в себе классическую конфуцианскую мудрость и оказали громадное влияние на китайскую культуру.

В «Пятикнижие», помимо Ши-цзин, также входят «Книга ритуала» («Ли-цзи»), составившая основу «китайских церемоний», «Книга истории» («Шу-цзин»), в которой ритмической прозой излагается история Китая от легендарного правителя Яо до первых правителей эпохи Чжоу, а также приводятся беседы мудрецов о сущности государственного управления; «Книга перемен» («И-цзин»), которая содержит знаменитые гадательные триграммы, необходимые оракулам и предсказателям судьбы человека; «Книга весны и осени» (Чунь-цю), содержащая летопись событий на родине Конфуция с VIII по V вв. до н.э.

«Четырехкнижие» содержит канонические книги: «Лунь-юй» («Рассуждения и беседы»), в которой изложены взгляды Конфуция по вопросам этики, морали и управления государством; «Да-сюэ» («Великое учение»), в ней сформулированы идеи Конфуция о самосовершенствовании человека, необходимом для правильных взаимоотношений в государстве и семье; «Чжун-юн» («Соблюдение середины») излагает учение Конфуция о золотой середине; «Мэн-цзы» (название дано по имени философа, последователя Конфуция, жившего в IV—III вв. до н.э.) содержит дальнейшее развитие конфуцианства и приводит его в систему, которая и стала официальной идеологией Китая.

Несмотря на то, что эти книги были трудны для понимания и усвоения, изложенные в них нормы поведения, принципы этики, морали, нравственности широко распространились в народе. Ведь

взгляды конфуцианцев возникли не на голом месте: народные верования, обычаи и традиции существовали задолго до Конфуция. Конфуций и его последователи привели в систему и зафиксировали эти нормы в канонах, сделав их достоянием последующих поколений через литературу, театр, искусство, народные былины. Только усвоив эти книги, китаец мог ознакомиться с другими произведениями литературы, базирующимися на конфуцианских, а также даосских и буддистских идеях.

Золотой век китайской поэзии

Индивидуальная поэзия, описывающая мир человеческих чувств, появляется в IV—III вв. до н.э. Постепенно складываются основные литературные жанры: *цы* — стихи песенного типа, которые первоначально создавались как тексты песен на определенную мелодию; *фу* — стихотворения в прозе разных размеров, с рифмой и без нее; *сун* — ода лапидарного типа с кратким выразительным слогом; *сюй* — предисловие к стихам и одам; *цзацзуань* — вид художественной литературы, метко, образно и остроумно повествующий о различных жизненных ситуациях, о поступках человека, его привычках, слабостях, достоинствах и недостатках, пороках и т.п.

Золотым веком китайской поэзии стал танский период, в который творили такие замечательные поэты, как *Ван Вэй*, *Ли Бо*, *Ду Фу* и другие. Ван Вэй, известный также как и знаменитый художник-пейзажист, и в стихах продолжал описывать красоту и совершенство природы. В его лирике человек составляет единое целое с природой, отражает все многообразие мира и настроений человека. К числу самых почитаемых поэтов принадлежит Ли Бо, известный как Бессмертный Поэт. Смысл жизни поэт видел в освобождении от оков бренного мира, ради чего он восходил на горы, ближе к небу, проникался чувством единения с окружающей природой и размышлял о мимолетности мирской славы.

Культура позднего Средневековья

Монгольское нашествие в конце XIII в. принесло китайской культуре огромные бедствия и разрушения. Сгорели многие прекрасные дворцы и храмы, были разграблены и уничтожены художественные ценности. Крупнейшие художники разбрелись по стране, нашли прибежище в южных провинциях. Оглядываясь на достижения великих мастеров прошлого, они культивировали старину, но при этом в свои произведения вносили новые чувства и переживания. Многие картины того времени приобрели иносказательный смысл. Через привычные образы природы художники говорили о наболевших и злободневных проблемах. Особое значение приобрели каллиграфические надписи, таящие в себе намек, скрытый подтекст. Эти надписи, украшавшие свитки, зачастую были символами, понятны-

ми только посвященным. Сами изображения были тоже символическими. Чаще всего изображался бамбук, гнувшийся под напором ветра. Он олицетворял стойкого духом, благородного человека, способного выдержать натиск судьбы.

После изгнания монголов в XV—XVI вв. Китай вновь переживает пору экономического и духовного расцвета. Но этот период оказался кратковременным, так как уже к XVII в. страна приходит в упадок, а в 1644 г. страну захватили маньчжуры, правившие Китаем до 1911 г. В связи с этими историческими событиями развитие культуры в позднее Средневековье носило сложный и противоречивый характер.

Особенно остро противоречие времени проявилось в живописи. Официальные круги ориентировали художников на подражание прошлому. Вновь открывшаяся Академия живописи пыталась насильственно возродить блеск искусства периодов Тан и Сун. Ни одна эпоха не оберегала с такой ревнивой тщательностью традиции прежних веков. Художники были скованы предписаниями тем, методов, сюжетов. Непокорные подвергались наказаниям. Однако новые веяния все же пробивали себе дорогу. На юге страны, где мастера испытывали меньше давления официальной власти, складывались различные художественные школы. В творчестве большинства из них ощущается стремление нарушить созерцательную гармонию традиционной живописи. В произведениях художников тех школ линии кажутся нарочито грубыми и резкими. Однако за этой небрежностью чувствуется умение уловить характерные и тонкие черты природы.

Важную роль в XVI—XVIII вв. начали играть бытовая живопись, книжная гравюра, непосредственно связанные с расцветом новых литературных жанров — романа и драмы. В них отразился возросший интерес к частной жизни человека, к его интимным переживаниям. Особое внимание при этом уделялось гармонии поз и жестов, так как именно через них передавались оттенки разнообразных настроений.

К внутреннему миру человека художники позднего Средневековья ближе подошли и в *портретной живописи*. Среди разнообразных портретов XVI—XVIII вв. значительное место заняли посмертные портреты знати, созданные в связи с обычаями почитания предков. Характер средневековых китайских портретов был определен физиогномикой — учением о соответствии черт лица судьбе человека, зависящей, в свою очередь, от расположения планет, под которыми он родился. На основе этого учения была разработана целая система правил изображения каждой части лица и ее соот-

ношения с другими. В торжественности и неподвижности культового погребального портрета отражалась вся средневековая система конфуцианского воспитания: фигуры портретируемых полны достоинства, замкнутые лица лишены печати житейской суетности, неподвижный и суровый взгляд устремлен вдаль.

На протяжении всей эпохи Средневековья в китайской культуре были разработаны различные виды и технические приемы *ремесел*. Мировую славу китайской культуре принесли изделия из китайского фарфора, резного камня, лака, дерева и кости. Прикладное искусство в Китае было связано со всеми сферами жизни — с религиозными обрядами и торжествами, со сложным церемониалом придворной жизни и с нуждами простых людей. Оно было необходимо для украшения дворцов, парков, любой детали архитектурного ансамбля. Мастера Китая научились выявлять и обыгрывать природные качества самого материала, использовать в художественных целях его вязкость и твердость, гладкость или шероховатость поверхности, расположение пятен и игру цветов.

Из всех предметов ремесел более всего ценились изделия из *фарфора*, родиной которого стала китайская культура. Особого расцвета искусство фарфора достигло в XV—XVIII вв., когда вместе с ростом городов резко возросли потребности городского населения в предметах прикладного искусства. Тогда производство фарфора достигло невиданных ранее размеров. Мастера позднего Средневековья научились изготавливать многоцветный фарфор. Белоснежная поверхность изделий использовалась как живописный фон, на котором располагались растительные узоры, пейзажи, жанровые композиции. На смену изысканной простоте пришли яркость и декоративная нарядность. Ремесленники изобрели и новые красители. Важным открытием стало появление сине-белого фарфора, расписанного под глазурью кобальтом, богатых оттенками цветных свинцовых глазурей, трехцветных и шестицветных. С середины XV в. роспись кобальтом стала сочетаться с яркими надглазурными красками — зеленой, желтой, красной, что дало название особой росписи — «*доу-цай*» («борьба цветов»).

Потрясающая глубина, тонкость и изящество китайской культуры, основные черты которой сохранились без особых изменений до наших дней, сделали ее ведущей в азиатско-тихоокеанском регионе. Вьетнамская, корейская, японская культуры были ее прилежными учениками. Новое время познакомило с китайской культурой Европу, высоко оценившую как философские идеи, так и всю культуру Китая в целом.

Литература

1. *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». М., 1982.
2. *Гоголев К.Н.* Мировая художественная культура. Индия, Китай, Япония. М., 1997.
3. *Искусство* стран Востока. М., 1986.
4. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. СПб., 1999.
5. *Культурология.* История мировой культуры / Под ред. Т.Ф. Кузнецовой. М., 2003.
6. *Мировая* художественная культура. Древние цивилизации. Тематический словарь. М., 2004.
7. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. — М., 1989.
8. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись. М., 1985.





Древнееврейская культура

- 15.1. Истоки и начало древнееврейской культуры
- 15.2. История религии древних евреев
- 15.3. Памятники древнееврейской культуры

Около III тыс. до н.э. на территории Месопотамии появились кочевые семитские племена, которые основали там аккадскую цивилизацию. Позднее часть этих племен мигрировала на Средиземноморское побережье между Синаем и Иорданом. Эта территория, называемая Палестиной¹, сыграла в истории мировой культуры очень важную роль.

15.1. Истоки и начало древнееврейской культуры

Ко времени появления семитских племен на территории Палестины отсутствовали крупные государственные образования. Существовали лишь многочисленные поселения, построенные по принципу города-государства. Основная масса населения Палестины этнически принадлежала к западно-семитской группе (так называемые ханаанейцы, по еще одному названию Палестины — Ханаан или земля Ханаанская). В ходе миграции племен в Палестину пришли новые семитские племена, назвавшиеся евреями и делившиеся на две ветви — израильтян и иудеев.

¹ Палестина (библейская «земля Ханаанская», «земля Обетованная» и «земля Израиля») — историческая область в Западной Азии. Название «Палестина» происходит от слова «филистимляне» (имеется в виду территория, где жили филистимляне). Изначально «Палестиной» называли территорию расселения филистимлян, но после того, как римский император Тит разрушил в 73 году н.э. Иерусалим, он приказал всю территорию между Средиземным морем и рекой Иордан называть Палестиной. Переименование было проведено с целью стереть память о существовании Иудейского царства. В середине XX в. от слова «Палестина» было образовано название «палестинцы» («палестинский народ», «арабский народ Палестины»).

Племя иудеев, которое осело на юге в горной области к западу от Мертвого моря и через некоторое время названное Иудеей, раньше всех обособилось от основного ядра израильских племен. Это племя сумело захватить на севере самую большую и наиболее плодородную часть Палестины. Захваченную землю иудеи разделили по племенному признаку на наделы, которые позднее стали историческими областями нового государства.

С XI в. до н.э. среди семитских племен начинаются попытки образования Израильского государства. Существовавшие тогда 12 еврейских племен под воздействием внешней угрозы со стороны филистимлян в 1012 г. до н.э. объединились в союз под руководством царя Саула — Израильско-Иудейского царства. Сын и преемник Саула царь Давид окончательно утвердил еврейское государство. Оно имело центральное управление, наемное войско и вело обширное строительство. Именно в это время начинает складываться единая древнееврейская культура.

Большую роль в истории культуры Израиля играл город *Иерусалим* (от др.-евр. мир). Этот старинный город, завоеванный Давидом в 995 г. до н.э. и расположенный на территории племени иудеев, стал столицей государства. Он был воздвигнут на высокой горе и представлял собой естественную крепость.

Сын Давида царь Соломон успешно продолжил политику своего отца. Он осуществил значительные преобразования в организации государства. Соломон разделил его на 12 провинций, каждая из которых обязана была один месяц в году содержать царский двор и весь государственный аппарат, ввел стабильную систему налогов и повинностей, создал постоянную армию. К концу царствования Соломона назревавшее в стране недовольство перешло в открытое выступление, которое возглавил Иеровоам, служивший какое-то время у Соломона. Однако это восстание было подавлено.

После смерти Соломона на народном собрании был избран на царство его сын Ровоам. Но вскоре еще одно восстание разрушило государство: Иерусалим был захвачен восставшими, а сокровища храма Соломона были разграблены. В 928 г. до н.э. Израильское царство и Иудейское царство стали отдельными государствами.

В 722 г. до н.э. под натиском Ассирии Израильское царство прекратило свое существование, израильтяне были превращены в рабов, а на места их проживания были поселены жители ассирийской державы.

В 590 г. до н.э. вавилонский царь Навуходоносор II разбил иудейские войска, взял город Иерусалим и полностью разрушил его. Храм и дворец Иерусалима были сожжены, а городские стены разрушены. Иудейского царя Цидкию (Седекию) ослепили и вместе с

большей частью населения угнали в Вавилон (так называемое «вавилонское пленение»). Евреев расселили по разным городам, но предоставили им довольно большую свободу передвижения. Благодаря этому многие евреи бежали в Египет. Таким образом Иудейское царство прекратило свое существование. Персидский царь Кир, захвативший Вавилонию, в 538 г. до н.э. разрешил евреям вернуться в Иудею.

Наместник персидского царя в Иерусалиме Неемия провел там реформы. Он приказал возвести городские укрепления Иерусалима, отменил дань и простил провинности, назначил в храмы *левитов* (священников), которые могли контролировать чистоту религии и запретил евреям браки с язычниками.

В эпоху эллинизма была предпринята попытка ввести среди евреев греческие религиозные культы. Однако это вызвало возмущение еврейского населения, которое в 164 г. до н.э. поднялось на восстание под предводительством Иуды Маккавея. Маккавей захватил Иерусалим, очистил Храм, поруганной статуей греческого бога в алтаре, и осветил Храм возжиганием меноры — семисвечника, установив при этом ежегодный семидневный праздник освещения — Хануку. Маккавей восстановил еврейское вероисповедание в соответствии с Ветхим Заветом. Победа Маккавея над Селевкидами привела также к образованию небольшого государства евреев.

В период господства Рима на Востоке Иерусалим, восставший против римской власти, был захвачен римскими войсками и полностью разрушен. Большинство жителей погибло, многие попали в плен и были отправлены в Рим. Во время правления императора Адриана вновь произошло восстание жителей Иерусалима. Возглавивший восстание Симон Бар-Косеба, прозванный Бар-Кохба (Сын Звезды), провозгласил себя мессией. Но восстание было жестоко подавлено римскими войсками, Бар-Кохба был убит, а евреям было запрещено жить в Иудее. Так для евреев началась многовековая эпоха *диаспоры* (от греч. *diaspora* — рассеивание).

15.2. История религии древних евреев

С самого начала расселения евреев на территории Яхве и Ваал Палестины уровень их культурного развития был ниже, чем у ханаанеев, поэтому ими был воспринят общий характер ханаанейской культуры. Первые религиозные культы израильтян мало чем отличались от ханаанейских. Рядом с другими боже-ствами в них существовал общий бог всего израильского племенно-го союза — Яхве. Однако по мере усиления вражды между израиль-

тянами и ханаанеями из религии евреев удалялись все обычаи хаанеев, а роль бога Яхве возрастала.

Во время правления династии Амвриев в Израиле насаждался культ бога Ваала. Этого бога почитали в древности на всем Ближнем Востоке. Сторонники его культа полагали, что Ваалу подвластны солнце и огонь, что он дарует плодородие и военную удачу. Однако некоторые израильские религиозные вожди, особенно пророк Илия, выступали против культа бога Ваала, поскольку поклонение ему требовало принесение человеческих жертв. Ваал предпочитал сыновей богатых людей, но те старались уклониться от жертвоприношений и покупали детей у бедных родителей, а затем растили их до дня жертвоприношения. Человеческие жертвы также приносились при закладке фундаментов жилых домов. Строитель дома погребал своего первенца под порогом, чтобы заручиться благословением Ваала для будущих обитателей. Ваал требовал так называемой первой жертвы: первого зерна новой жатвы, первого хлеба, первых ягнят и первых детей. Израильские вожди отвергали человеческие жертвоприношения и призывали народ выполнять заветы бога Яхве.

После вавилонского пленения среди иудеев возникло *религиозное движение пророков*, в котором видным деятелем был Иезекииль. В своих проповедях он стремился разработать основные черты будущего иудейского государства. Это государство представлялось ему единым царством, которым должны управлять иудейские жрецы во главе с *мессией* — потомком династии Давида. Полноправными членами государства могли быть только приверженцы культа Яхве. Столицей государства должен быть обязательно Иерусалим. Существование всех иных культов исключалось полностью. Эти идеи стали популярными и получили широкое распространение среди иудеев.

Ко времени пророка Эзры сложился текст божественного закона (*Торы*), который считался написанным Моисеем. Сюда вошли правовые и обрядовые предписания и указы, объявленные обязательными для всех иудеев. Любое отступление от духа и буквы Торы и поклонение другим богам, кроме Яхве, были объявлены несовместимыми с принадлежностью к иудейскому народу. Отступничество каралось изгнанием из еврейской общины, поскольку считалось навлечением гнева бога на общину.

Ветхозаветная история становления еврейского народа

На протяжении XII—II вв. до н.э. в иудейских общинах накапливались правовые, обрядово-религиозные и исторические сочинения, которые в дальнейшем составили содержание Ветхого Завета. Само слово «завет» означает мистический договор (союз), заключенный между Богом и челове-

ком. Ветхий Завет содержит памятники древнееврейской литературы, написанные на древнееврейском и арамейском языках. Они разделяются на три большие части: Тора, или Пятикнижие, — пять законодательных книг, приписываемых пророку Моисею; Пророки, т.е. древние хроники и пророческие книги; Писания, или Агиографы, — тексты, относящиеся к различным поэтическим и прозаическим жанрам. Для истории еврейской культуры наибольшее значение имеет Пятикнижие, в котором содержатся указания на основы древнееврейской культуры.

Согласно Ветхому Завету, патриархом иудейского народа был Аврам (евр. Абрам — отец великолепен), который родился в государстве Уре и приходился потомком Сима, сына Ноя (т.е. был семитом). Он был богат, имел много скота, серебра и золота, но у него не было детей. Однажды к Аврааму явился бог и повелел переселиться на землю Ханаанскую, или землю Обетованную, т.е. Палестину. Там жили ханаанеяне, считавшиеся потомками сына Ноя Хама. Ханаанеяне, стоявшие на более высокой ступени культурного развития, чем евреи, жили в городах, были искусными ремесленниками, занимались не только скотоводством, но и земледелием. После переселения к Аврааму и его жене Саре явились три странника, которых Авраам пригласил в дом отдохнуть и подкрепиться. Во время трапезы один из странников сказал, что через год у Авраама родится сын от Сары. Во время этого разговора Сара стояла у входа в шатер, услышала это предсказание и засмеялась про себя, поскольку считала себя уже слишком старой, для того чтобы родить ребенка (Саре было 89 лет, а Аврааму — 99).

При этом между Яхве и Аврамом был заключен союз (завет), согласно которому Аврам меняет свое имя на Авраам (евр. Авраам, Абрахам — отец множества), а Сарра становится Сарой (евр. госпожой). Знаком завета должно стать обрезание, т.е. удаление крайней плоти на мужском половом члене. Широко распространенный в древности обычай обрезания был составной частью ритуала инициации и служил знаком достижения мужской зрелости.

Через год у столетнего Авраама и девяностолетней Сары действительно родился сын, которого назвали Исаак (евр. смех, смеющийся, как указание на смех Сарры). Аврааму также было предсказано, что от него через Исаака произойдет великий народ. Чтобы проверить приверженность Авраама завету бог потребовал от него принести Исаака в жертву. Авраам повиновался и готов был заколоть Исаака, но бог оставил его и приказал принести в жертву вместо Исаака барана (овна).

У Исаака было два сына — Исав и Иаков. Важным этапом жизни Иакова была борьба с богом. Ему приснилось, что во сне он яростно борется с богом и требует, чтобы тот благословил его, угрожая, что в противном случае не отпустит его. Бог долго пытался вырваться, но увидев, что не может победить Иакова, коснулся его бедра и одна нога

Иакова сразу засохла. Вырвавшись, бог благословил Иакова и сказал, что теперь его имя будет Израиль, т.е. «боровшийся с Богом».

У Иакова было 12 сыновей, из которых он больше всего любил Иосифа. Братья, возненавидевшие Иосифа за это, продали его в рабство в Египет. В Египте Иосиф постепенно возвысился и стал важным царедворцем. Иаков-Израиль и его сыновья переселились к Иосифу. Так евреи оказались в Египте. Перед смертью Иосиф предсказал, что бог выведет еврейский народ из Египта и возвратит в землю Ханаанскую. В Египте семья Иакова-Израиля очень скоро приумножилась и превратилась в народ, который стал называться еврейским, или израильским. Он делился на 12 колен по числу сыновей Израиля.

В Египте евреям жилось сравнительно хорошо, но новые фараоны постепенно стали забывать заслуги Иосифа и начали преднамеренно изнурять народ Израиля тяжелыми работами. Но чем сильнее они изнуряли евреев, тем скорее они умножались. Тогда фараон принял решение об уничтожении всех еврейских младенцев мужского пола. В этой ситуации на сцене еврейской истории появляется Моисей, который вырос при царском дворе и был обучен всем тонкостям египетской премудрости.

Далее Библия повествует о том, что однажды Моисей был у горы Хорив. Там он увидел терновый куст, который горел и не сгорал (так называемая «неопалимая купина»). Подойдя поближе, он услышал голос из куста: «Моисей! Сними обувь твою с ног твоих; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая. И сказал ему Господь: Я бог отца твоего, бог Авраама, бог Исаака и бог Иакова... Я увидел страдания народа моего в Египте и услышал вопль его от приставников его; Я знаю скорби его, и иду избавить его от руки Египтян и вывести его из земли сей (и ввести его) в землю хорошую и пространную, где течет молоко и мед, землю Хананеев...».

Так было положено начало исходу, когда фараон после долгих проволочек и помощи, оказанной евреям их богом, отпустил народ Израиля. Избавление евреев от египетского рабства осталось для них навсегда памятным и стало главным ветхозаветным праздником — еврейской Пасхой.

Моисей долгое время водил свой народ по пустыне. За время скитаний с ним случались разные чудеса. Так, когда они подошли к Синаю, Моисей взошел на гору, пробыл там сорок дней и сорок ночей и вернулся с двумя скрижалями (каменными плитами). На них были написаны десять заповедей, данных богом. Кроме того, бог повелел Моисею создать скинию (походный переносный храм в виде палатки). В этой скинии должен был находиться ковчег, где будут храниться скрижали с заповедями. Эти десять заповедей и стали основой религии евреев и их законодательства:

1. Да не будет у тебя других богов.
2. Не делай себе кумира.

3. Не произноси имени Господа, бога твоего, напрасно.
4. Помни день субботний, чтобы святить его.
5. Почитай отца твоего и мать твою.
6. Не убивай.
7. Не прелюбодействуй.
8. Не кради.
9. Не произноси ложного свидетельства на ближнего своего.
10. Не желай дома ближнего твоего. Ничего, что у ближнего твоего.

В библейском повествовании о странствиях евреев по пустыне необходимо выделить еще один эпизод, имеющий важное значение для становления еврейской культуры — историю с золотым тельцом. В то время как Моисей получал от бога на горе Синай скрижали с десятью заповедями, израильтяне потребовали, чтобы он сделал им новых богов, поскольку они устали ждать Моисея. Аарон приказал собрать все золотые украшения, переплавить их и из получившегося слитка отлить статуэтку золотого тельца. Пред фигурой тельца был поставлен жертвенник. Когда Моисей вернулся с Синая и увидел свой народ, пляшущий вокруг золотого тельца, он пришел в ярость, велел растереть тельца в прах, растворить в воде и выпить эту смесь всем евреям.

Евреи странствовали по пустыне сорок лет, и поколение, знавшее и помнившее египетское рабство, умерло. Остались только двое — Иисус Навин и Халев. В последний год странствия умер и Моисей. Незадолго до смерти он поставил вождем вместо себя Иисуса Навина, который привел евреев в Землю обетованную. Завоевав за шесть лет весь Ханаан, Иисус Навин разделил его по жребию между двенадцатью коленами израильского народа.

Последующая история древних евреев также оказалась весьма бурной на различные трагические события. Постепенно идея единства евреев, основанная на завете с богом и данная евреям Моисеем, начинает размываться под натиском чуждых влияний и чисто внутренних факторов. В частности, очень живучей оказалась структура родовых отношений, которая не исчезла полностью даже после принятия единобожия. Каждый род сохранял клановую замкнутость и даже говорил на своем наречии. Смерть Иисуса Навина заставила многих вспомнить о старых обидях, что привело к развитию сепаратистских тенденций. Двенадцать колен Израиля враждовали между собой.

Тогда в истории еврейского народа появляются судьи. Судьи были правителями Израиля в период между разделом земель и созданием царства. Им вменялось в обязанность осуществлять судопроизводство в отдельных родовых союзах, наблюдать за отправлением религиозного культа и, при необходимости, выступать в роли военных предводителей.

В истории евреев переломным оказался 932 г. до н.э., поскольку именно тогда отделяются десять северных племен, и единое государство раскалывается на два враждующих государства — Иудею и Израиль.

В эпоху царей возник вопрос о замене скинии на постоянно действующий храм. При царе Давиде этот вопрос приобрел особую остроту. Тогда столицей государства стал Иерусалим. Давид хотел построить здесь храм, но ему было предсказано, что это удастся только его сыну Соломону. И действительно, в 961 г. до н.э. царь Соломон начал строить храм, но в 587 г. до н.э. он был разрушен халдеями, и евреи стали пленниками Вавилона.

В 539 г. до н.э. Вавилонское царство было захвачено персидским царем Киром, который вернул евреев в Иерусалим для строительства храма, и в 515 г. до н.э. он был заново построен. Новый храм ожидали многие превратности судьбы, он подвергался грабежу, разрушался, опять восстанавливался, и в 70 г. н.э. он окончательно сгорел. От него осталась только Стена плача, существующая и в наши дни.

Формирование монотеизма

Ветхозаветная версия становления еврейского народа показывает, что основой его культуры является формирование религиозных представлений. Считается, что традиция монотеизма начинается от Авраама. Бог Яхве в Ветхом Завете предстает как живой бог, который творит свой народ, и поэтому еврей может преклонить колени только перед этим богом, а любое другое поклонение будет идолопоклонством.

Религиозную основу имеет главный ежегодный праздник Иом Кипур (Судный день). В этот праздник евреи молятся об отмене всех обетов, клятв, обязательств, взятых на себя перед богом в течение года. Смысл этого праздника заключается в том, что разрывается всякая связь с прошлым, освобождая путь чистому будущему. В этой связи в древнееврейской культуре сложился институт пророков. Во всех древних культурах были люди, утверждавшие, что они говорят от имени бога. Соседние с Израилем культуры считали своих богов умопостигаемыми либо раскрывающими свою сущность в мистическом озарении. Израильские пророки отрицали познаваемость бога, они утверждали, что люди живут в мире, центром которого является Яхве. Пророки считали, что их речи исходят от самого бога. Пророки были провозвестниками незавершенности мира, свидетелями его становления. Именно поэтому пророки активно участвовали в общественной жизни государства, оценивая ее с точки зрения будущего.

На этой основе сложились такие черты еврейской культуры, как *эсхатологизм* и *мессианиззм*. История должна завершиться приходом Мессии (евр. помазанник), идеального царя, посредника между богом и людьми. Поэтому пророки никогда не делали культа из старины, для них все было ориентировано на будущее. Мессия надеялся чертами могущественного царя, непобедимого земного владыки. По этой причине древнееврейская культура не приняла Иисуса в качестве Мессии: его личность не соответствовала образу победителя.

Резюмируя, можно сказать, что своеобразие древнееврейской культуры создано его монотеистической религией. Яхве, живой бог, подчиняет себе всех других богов, превращая их в своих посланников, ангелов. Именно вследствие своего радикального монотеизма Израиль стал местом зарождения христианства, без которого не мыслима вся европейская культура.

15.3. Памятники древнееврейской культуры

Библейские тексты и археологические раскопки в Палестине убеждают в подлинности многих событий и явлений, описываемых в Священном Писании. Исследовательские экспедиции обнаружили большинство городов, название которых раньше было известно только из Библии. Развалины этих городов подтверждали подлинность ряда событий, упоминавшихся в Библии. Найдены остатки зданий времен Саула, Давида и Соломона, а также следы опустошительных вторжений арамейцев и ассирийцев. Больше всего свидетельств и подтверждений фактов древнееврейской истории было обнаружено в Иерусалиме.

Иерусалим В настоящее время Иерусалим имеет мировое культурное значение, поскольку является величайшим памятником истории, центром трех религий и одним из древнейших городов планеты. Его история сама по себе играет большую роль в культуре Израиля. Первоначально Иерусалим располагался на вершине обрывистого плато Офель, южном отроге горы Мория и был обнесен мощными крепостными стенами. Историческая судьба этого города определялась его положением в системе Иудейских гор. Он расположен на скалистых вершинах пяти холмов разной высоты. Горы вокруг Иерусалима всегда служили ему охраной, так как затрудняли врагу подход к нему.

Практически с самого своего возникновения Иерусалим имеет статус святого города — он центр иудаизма. Крепостные стены охватывали горы Сион, Мория, Офель, а также часть Гионской и

Кидронской долин. Тогда Иерусалим занимал территорию около десяти километров в окружности, в то время как теперь в Старом городе она имеет протяжение около четырех километров. В стене Старого города имеется восемь ворот, из них семь действующих, открытых: Яффские (или Вифлеемские) на западе, Дамасские (или Шхемские), Цветочные (или Ворота Ирода) и Новые на севере, Львиные на востоке, Сионские и Мусорные (или Навозные) на юге. Золотые (или Милосердия) ворота заложены камнем. Они сохранились от византийских времен и отличались особым богатством архитектурного оформления. С этими воротами связана легенда, согласно которой через них должен пройти Мессия и освободить город Давида от мусульман. По этой причине турки заложили Золотые ворота навсегда.

Главной христианской святыней в Иерусалиме является *Храм Гроба Господня*. Это самое священное место на Земле для миллионов христиан. По существу это целый комплекс храмов, церквей, престолов, соединенных общими стенами под одной крышей.

История этого храма начинается в эпоху римской культуры. В 136 г. римский император Адриан приказал построить на Голгофе храм Венеры, а над местом погребения Христа — храм Юпитера. Сделав это, он точно обозначил место распятия Христа и место его захоронения. В 326 г. царица Елена начала возведение на этих местах Храма Гроба Господня. В его нынешнем виде храм был построен крестоносцами между 1099 и 1149 гг. и освящен в 1149 г.

Каббала В духовной культуре древних евреев важным памятником является Каббала — религиозно-философское учение о сущности бога, происхождении и устройстве Вселенной, сущности человека и его души. Каббала выступает основой оккультизма и магии. Она дает ключ к эзотерическому толкованию Пятикнижия Моисея. Основу Каббалы составляют два сочинения: «Сефер Иецира», или Книга творения, и «Зогар», или Книга Колесницы. В этих книгах излагаются основы ритуальной магии, в том числе церемония изготовления и освящения предметов, служащих для проведения магических операций, и талисманов различного назначения.

Каббала учит, что слово, будучи отражением идеи, есть основа всего сотворенного в мире, оно есть источник всех сил, а так как слова распадаются на буквы, то всякой букве, т.е. звуку, присуща известная сила (могущество). Отсюда вытекает возможность, комбинируя буквы и составляя слова, влиять на мир астральный, производя желаемые феномены, делая вычисления грядущих событий и проводить другие подобного рода изыскания.

Историки считают, что к евреям Кабала пришла от халдеев, у которых она составляла часть того, что называли мудростью, т.е. синтезом наук, религии и искусств, приведенных к общему принципу. Свидетель древности Иов утверждает, что эта мудрость была утрачена и искажена примерно за 3000 лет до появления Спасителя. Каббала раввинов, составленная относительно недавно, была досконально известна еврейским священникам начала нашей эры.

Еврейская культура внесла значительный вклад в мировую. Она явилась местом возникновения многих народов и их религий, символом единства человеческого рода. Даже в настоящее время она сохраняет мистическое воздействие на духовность мира, манит и привлекает своими религиозными тайнами, вечными проблемами жизни и смерти, возможностью воскрешения, неразгаданными загадками древности, непознанными символами, обращенностью к человеку.

Литература

1. *Шифман И.Ш.* Ветхий Завет и его мир. М., 1987.
2. *Бадак А.Н., Войнич И.В., Волчек Н.М.* и др. История Древнего мира. Древний Восток. Харвест, 1998.
3. *Олифант М.* Древние цивилизации. М., 1994.
4. *Патюс.* Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1992.



16



Античная культура Древней Греции

- 16.1. Периодизация культуры Древней Греции
- 16.2. Крито-микенская культура
- 16.3. Культура гомеровского периода
- 16.4. Культурв периода архаики
- 16.5. Культурв классического периода
- 16.6. Культура эпохи эллинизма

Культуру Древней Греции и Древнего Рима еще называют *античной*. Иногда этот термин понимается более узко применительно только к древнегреческой культуре. Такое использование термина имеет под собой достаточно веские основания, поскольку считается, что Древняя Греция — колыбель европейской цивилизации и достижения древнегреческой культуры до сих пор оказываются непревзойденными образцами для многих народов.

Уникальность греческой культуры во многом была обусловлена географическим своеобразием региона Средиземноморья. Умеренность — главное качество природы — породила свойственное древним грекам стремление к уравновешенности, культ меры и гармонии, привычку к определенным и ясным образам. Разнообразие ландшафта и природных ископаемых, море и берег, удобные для судоходства, способствовали развитию торговли, интенсивному культурному обмену, а географическая изолированность отдельных областей облегчала формирование полисной автономии.

16.1. Периодизация культуры Древней Греции

В начале I тыс. до н.э. древневосточные цивилизации вступили в эпоху упадка и уступили свое место новому культурному очагу, возникшему в Средиземноморском регионе. Начиная с VIII в. до н.э. центром развития культуры этого региона становится

Греция. В процессе своего развития культура Древней Греции пережила несколько этапов.

Ко II тыс. до н.э. относится древняя *минойская*, или *кносская*, культура, названная так по имени легендарного царя Миноса и его знаменитого дворца в Кноссе на острове Крит. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н. э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной извержением вулкана, а Крит был захвачен ахейскими племенами.

Развитие ахейского общества в XVI—XIII вв. до н.э. проходило под влиянием минойской цивилизации, но по названию крупнейшего города того времени Микен — эту древнейшую культуру континентальной Греции называют *микенской*.

Завершающим событием в существовании крито-микенской цивилизации стала Троянская война, которая облегчила проникновение на Балканский полуостров дорийских племен. Дорийское завоевание Греции привело к гибели эгейской культуры и общему хозяйственному упадку. Поэтому период XI—IX вв. до н.э. в истории культуры Древней Греции считается *«темными веками»*, однако его еще называют *гомеровским* по имени гениального древнегреческого поэта и сказителя Гомера, создавшего эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея». Хотя Гомер жил значительно позже этого времени, главным источником информации об этом периоде служат поэмы Гомера.

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

Своего наивысшего расцвета культура Древней Греции достигла в *классическую* эпоху, длившуюся в течение V—IV вв. до н.э. После победного окончания греко-персидских войн Афины становятся политическим и культурным центром Греции. Эта эпоха делится на периоды ранней классики (первая половина V в. до н.э.), высокой классики (449—421 гг. до н. э.) и поздней классики (конец V—IV вв. до н.э.).

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

исключительно интенсивным развитием всех сторон культуры, связанных как с греческими, так и с «варварскими» ценностями культуры.

16.2. Крито-микенская культура

Древнейшая цивилизация на территории Греции получила у исследователей античности название крито-микенской, поскольку ее центрами были последовательно остров Крит и город Микены на территории материковой Греции. Пережив периоды подъема и упадка, она просуществовала примерно с 2000 до 1200 г. до н.э.

На основании археологических данных можно утверждать, что юг Балканского полуострова стал местом обитания людей уже в эпоху палеолита. В начале неолита были заселены наиболее удобные для проживания острова, прежде всего остров Крит. В III тыс. до н.э. на Крите появились дворцы, святилища, алтари и другие характерные элементы культуры. Около 1450 г. до н.э. на Крит вторглись примитивные и воинственные племена ахейцев, которые положили конец критской культуре. Но она не погибла, а получила продолжение в микенской культуре, т.е. культуре материковой Греции и островов Эгейского моря. Влияние критской культуры на ахейцев стало ощутимым в Микенах около 1700 г. до н.э., когда там стали появляться святилища и дворцы критского типа. Можно сделать вывод, что критская и микенская культуры были однотипными. Поэтому их объединяют и ведут речь об одной крито-микенской культуре.

Критская культура На рубеже III и II тыс. до н. э. жизнь людей на Крите сосредоточивалась вокруг так называемых дворцов. Большие дворцовые комплексы, обнаруженные археологами, были средоточием политической, экономической и религиозной жизни. Таких центров было четыре — Кносс, Фест, Маллия и Като Закро. Вначале они были самостоятельными государствами, позже объединились под властью Кносса, который постепенно распространил свое влияние на весь регион Эгейского моря.

Из всех дворцовых комплексов Крита исследователями лучше всех изучен дворец в Кноссе, известный как *Лабиринт*. Свое название он получил из-за того, что представлял собой целый комплекс помещений различного назначения, расположенных на нескольких (двух—четырех) уровнях, соединенных многочисленными коридорами и переходами. Отсутствие симметрии было отличительной чертой всей критской архитектуры, что подтверждается конструкцией всех известных критских дворцов. На первом этаже в них находились тронный зал, амфитеатр для зрелищ и др. Внут-

рение лестницы связывали между собой этажи и соединялись с большими верандами, около которых располагались ремесленные мастерские, комнаты для хозяйственных работ, кладовые. Так как уловить какую-либо систему в их планировании почти невозможно, то Кносский дворец был воспринят как сложный лабиринт, построенный легендарным Дедалом. Запутанность ходов, внезапные спуски по лестницам и неожиданные повороты усугублялись неожиданными световыми эффектами, поскольку свет проникал только через световые колодцы в потолке. Но, несмотря на это, дворец воспринимался как единый архитектурный ансамбль. Во многом этому способствовал занимавший центральную часть дворца большой прямоугольный двор, с которым были связаны все остальные помещения.

Стены Кносского дворца были украшены прекрасными фресками, из сюжетов которых видно, что критяне с большой любовью относились к природе. Основная тема пейзажной живописи — море с рыбами, полипами, дельфинами, заросли кустарников с быками, львами, козами. В рисунках до сих пор ощущается красота скал и цветущих лугов, богатство животного и растительного мира острова.

В целом изобразительное искусство Крита было исключительно динамичным и красочным. Упругий, пронизанный движением орнамент в виде спиралевидных завитков или волн, где одни яркие тона сменялись другими, был особенно характерен для искусства Крита. Движение волн, порывы ветра, вечная стихия, окружавшая критских художников, обуславливали в их искусстве динамичные композиции. Некоторая условность обнаруживается при изображении людей. Человеческие фигуры критскими художниками трактовались в духе египетского канона: ноги и лицо показывались в профиль, плечи развернутыми в фас, глаза — смотрящими прямо на зрителя. Однако изображение природы было настолько реалистично, что человеческие фигуры воспринимались как неотъемлемая ее часть и не портили общее впечатление.

Значительную роль в жизни населения Крита играла религия, но там не было специальных храмовых зданий и не существовало касты жрецов. Там изначально сложилась особая форма царской власти — *теократия*, при которой светская и духовная власть принадлежала одному лицу. Царский дворец выполнял универсальные функции, являясь одновременно религиозным, административным, хозяйственным центром. Религиозные ритуалы совершались либо во дворце, либо на открытом воздухе. Верховными жрецами были правитель и правительница, младшими — критская знать.

Апогей минойской культуры приходится на XVI — первую половину XV в. до н.э. В конце XV в. до н.э. всей минойской цивилизации был нанесен смертельный удар — почти все поселения и дворцы были разрушены в результате сильнейшего извержения вулкана, происшедшего около 1450 г. до н.э. Воспользовавшись этим, на Крит вторглись воинственные греки-ахейцы. Из центра культуры Средиземноморья Крит превратился в провинцию ахейской Греции. Центр цивилизации переместился на материковую Грецию, где в это время расцветала микенская (или ахейская) культура.

Как и на Крите, основными центрами микенской культуры были дворцы. Наиболее значительные из них были обнаружены археологами в Микенах, Тиринфе, Пилосе, Афинах. В отличие от критских дворцов ахейских правителей характеризовались симметрией и имели четкую систему в расположении комнат и залов. Центральным местом в них являлся мегарон — большой центральный зал, имеющий кровлю с отверстием, под которым находился очаг. Все ахейские дворцы были хорошо укреплены и представляли собой настоящие цитадели. Так, например, в Тиринфе наружные стены дворца были сложены из огромных глыб известняка весом до 12 т, толщина стен составляла 4,5 м, высота — 7,5 м. Греки, жившие позднее, называли эти стены *циклопическими*, приписывая их сооружение мифическим одноглазым великанам — циклопам.

Стены ахейских дворцов украшали фрески, причем в тематике росписей преобладали сюжеты, связанные с борьбой. Это были и сцены охоты на львов, и травля собаками кабана, и воины, седлающие коней, и идущие в поход ахейцы в высоких шлемах с копьями и щитами. Торжество физической силы пронизывало всю микенскую культуру, находя выражение в мощности крепостных стен, в сюжетах и сценах охоты во фресковой живописи и в изображении батальных сцен. В изобразительном искусстве ахейцев преобладали жесткость и статичность композиции. На смену динамичности критских мастеров пришли строгая симметрия и схематичность форм.

Преобладанию ахейцев в Эгейском море был положен конец появлением в XII в. до н. э. многочисленных народов, среди которых были дорийцы. Это было частью очередного великого переселения народов, начавшегося еще в XIII в. до н.э. Множество центров микенской культуры было захвачено варварами. Ахейским государствам, располагавшим хорошо организованной военной машиной, значительными экономическими ресурсами, высокой культурой, не удалось устоять перед ордами дикарей. По-видимому, причиной поражения была внутренняя слабость этих государств, недовольство народа, истощение и растрата материальных и людских ресурсов в многочисленных войнах.

16.3. Культура гомеровского периода

Как уже отмечалось, в истории греческой цивилизации двухсотлетний период XI—IX вв. до н.э. называется *гомеровским*, так как о жизненном укладе, верованиях, исторических событиях и памятниках искусства того времени мы знаем в основном из гомеровских поэм «Илиада» и «Одиссея».

Исходной предпосылкой развития культуры этого периода было утверждение общинно-частных отношений в хозяйственной жизни греков, что привело к возникновению классов и усложнило взаимоотношения людей. В этот период складывается характерная древнегреческая религия, которую принято называть *олимпийской*. Древние греки считали, что их боги живут на заснеженной вершине горы Олимп, а во главе всех богов стоит бог грома и молнии Зевс.

Потребность понять объективную цепь причин, осознать окружающий мир в его целостности была очень важной и актуальной для греков. Часто это стремление уводило их за рамки доступного, ставя на место реальных причин — воображаемые. Под влиянием чувств бессилия перед загадками природы воображение древних греков неизбежно отклонялось в сторону иллюзорных обобщений, наделяя объективный мир сверхъестественными свойствами. Так первоначальная наивно-реалистическая картина мира сменилась *мифологической*. Мифология принесла в греческую культуру сказочно-религиозную условность, оказавшуюся очень плодотворной для художественного познания жизни. Природа предстала в совершенно новом свете: боги и герои мифов получили человеческое обличье. Все существенное и важное для жизни теперь воплощалось в человеческом образе бога или властителя.

В сознании древних греков боги Олимпа представлялись в виде аристократов и базилевсов, обладавших всеми чувствами, свойственными человеку, но отличавшимися от людей бессмертием, могуществом и умением творить чудеса. Греческие боги были похожи на людей, они вели себя как люди: влюблялись и ревновали, завидовали и строили интриги, страдали и веселились. С точки зрения греков, между миром богов и людей не существовало непреодолимой границы. Не вызывает сомнений, что эти представления греков о божествах способствовали созданию выразительнейших произведений искусства — как словесных, так и изобразительных.

Новое искусство — геометрический стиль — ряд черт культуры гомеровского периода был унаследован от предыдущего периода, вместе с тем развивалось и новое искусство, ранее не известное. Основным его элементом являлась *распис-*

ная керамика так называемого *геометрического стиля*. Суть его состояла в том, что керамические изделия расписывались линейными орнаментами, состоявшими из кругов, треугольников, ромбов и т.п. Такая вазапись основывалась на совершенстве и законченности изобразительных форм, на анализе и арифметическом расчете. Вероятно, в такой форме человеческий разум пытался подчинить стихийные силы природы определенной системе. Искусство гомеровского периода стремилось создать модель мира строго упорядоченного, состоящего из несложных геометрических фигур, собранных в единую систему.

Геометрический стиль стал отражением переломной поры (от первобытной эпохи к классовому обществу), когда человек стремился угадать то, что не было доступно чувствам: законы природы — сверхчеловеческие, божественные, навечно установленные. Геометрическое искусство схематично, но оно воспроизводит реальные сцены жизни, в нем проступает новая важная идея: с помощью геометрических фигур можно определить существенные общие свойства предметов и явлений и на их основе создать что-то прекрасное, очертить правила красоты. В художественном плане искусство дорийцев с их геометрическим стилем было намного проще, примитивнее изобразительного искусства Крита, но оно отличалось рациональностью, и в результате дальнейшего его развития были созданы памятники, затмившие славу египетских пирамид.

Новая архитектура В гомеровскую эпоху своим богам греки обычно поклонялись в священных рощах, пещерах, гротах. В это же время, видимо, появляются первые храмы (например, храм Артемиды в Спарте). Однако памятников зодчества от этого периода почти не осталось, так как материалом для них служило дерево. Представление об архитектуре того времени дают плохо сохранившиеся остатки фундаментов, а также рисунки на вазах и погребальных урнах, свидетельствующие о том, что деревянные дворцы и храмы были ярко украшены. Дома знати были весьма обширны, иногда даже имели два этажа. Большие залы, в которых принимали гостей, строили из бревен и выструганных досок. Поллом служила утрамбованная земля. Несмотря на эту простоту построек дорийцы стали создателями новой архитектуры: они начали впервые использовать приземистые колонны, которые устанавливались на близком расстоянии друг от друга и перекрывались двускатной крышей.

Красота, мера, гармония, агон Таким образом, в культуре Греции к концу гомеровского периода сформировались те специфические особенности, которые сделали ее самобытной и неповторимой, создали ей бессмертную славу. К числу таких

особенностей следует отнести космологичность всей греческой культуры, которая означала ориентацию всех явлений культуры на порядок, в основе которого лежал мировой закон (логос). Идеи космического порядка — *логоса* — воплотились в представлениях греков о красоте, мере, гармонии. Красота объективно существует в нашем мире, являясь его сущностной характеристикой. Она понималась, прежде всего, как мера во всем. Не случайно на фронтоне храма Аполлона в Дельфах было написано: «Ничего сверх меры».

В греческой культуре космос и природа во всех произведениях постоянно соотносятся с человеком, который становится мерилom всех вещей. И это означает не только оценку предметов и явлений окружающего мира с точки зрения их полезности для человека. Это непосредственное измерение предметов при помощи мер, основанных на пропорциях человеческого тела (палец, локоть, ладонь, стопа и т.д.). Размеры архитектурных сооружений также соотносились с человеком, его размерами, возвышая его и приближая к миру богов. *Дорическая колонна* ассоциировалась с фигурой мужчины, физически сильного, прекрасного своим физическим совершенством, *ионическая колонна* — с женской фигурой, утонченной и нарядной. Даже речи ораторов сравнивались с телами юных атлетов и воинов. Поэтому можно уверенно говорить о культе прекрасного человеческого тела в Греции, оно было равнозначно признанию у человека положительных нравственных качеств.

Выявление гармоничного и совершенного невозможно было бы осуществить без сравнения, сопоставления, соперничества, проходивших обычно в форме состязаний, соревнований. Поэтому дух состязательности и соперничества (*агон*) пронизывает весь уклад греческой культуры, в том числе и художественную культуру (состязания авторов трагедий и комедий, актеров, архитекторов, скульпторов, музыкантов). Все эти черты в большей или меньшей степени стали формироваться и проявляться уже в гомеровский период.

16.4. Культура периода архаики

Греческая колонизация. Архаическим периодом в истории культуры Греции обычно называют VIII—VI вв. до н.э. Это время наиболее интенсивного развития древнегреческого общества было определено некоторыми исследователями как *архаическая революция*. Решающее значение на культурное развитие этого периода оказала *колонизация*, благодаря которой влияние греческой культуры распространилось на соседние регионы.

Рост населения и недостаток плодородных земель на гористом полуострове заставили греков организованно расселяться по всему средиземноморскому и черноморскому побережью, создавая земледельческие колонии, которые появились по всей береговой линии этих регионов. Получая из метрополии товары в обмен на зерно, и часть из них продавая местному населению, колонии стали еще и торговыми центрами, выступая посредниками между Грецией и другими странами. В активные торговые связи оказались втянуты все страны Средиземноморья.

В результате колонизации греческий мир вышел из состояния изоляции, в котором находился в гомеровском периоде своего развития. Интенсивные торговые отношения греков с другими народами способствовали усвоению греками культурных достижений этих народов: у мидийцев греки научились чеканке монет, у финикийцев — алфавитному письму, у древних египтян — основам астрономии и геометрии. На греческую культуру оказали сильное воздействие египетская и ближневосточная архитектура и скульптура. Эти и другие продукты чужих культур были творчески переработаны и органично вошли в греческую культуру.

Стремительное развитие земледелия, торговли, ремесла, мореходства требовало все более активного использования труда рабов, который освобождал свободных греков от необходимости заниматься ежедневным физическим трудом ради куска хлеба. Благодаря труду рабов свободные греки получали возможность заниматься политикой, а также творчеством в любой избранной области. Это, естественно, также способствовало расцвету культуры архаики.

В этот период окончательно утвердился полисный принцип устройства греческого общества. *Полис* был объединением частных землевладельцев и различных ремесленников, которые признавались полноправными членами полиса и имели право на собственность. Члены полиса разделялись на социальные слои, в которых свободные граждане противостояли рабам. Перед лицом угрозы со стороны чужеземцев несколько родов объединялись в один, а земля разделялась между членами такого объединения. Власть военного вождя (басилея) при этом ограничивалась советом старейшин родов. В полисе человек осознавал себя полноценным гражданином лишь в той мере, в которой он являлся членом коллектива. Для него была только одна альтернатива: раб или свободный член полиса. Поэтому для древнего грека главной была его общественная деятельность, которая представляла собой органическую форму его существования, отличала его от раба и делала, следовательно, полноценным человеком.

Старая земледельческая аристократия вступила в конфликт с набиравшими силу торговцами и ремесленниками. На первых порах борьба новых социальных сил за власть нередко приводила к установлению *тирании* — единоличной формы правления, при которой властитель защищал интересы мелких землевладельцев, ремесленников и торговцев. Произвол аристократии в новых условиях ограничивала зарождавшаяся система права. Сложившиеся из обычаев правовые нормы постепенно приобретали характер стоящего над индивидуальной волей закона.

Новые социально-экономические условия вызвали к жизни изменения и в религиозном мироощущении греков. Греческая религия сохранила свой *политеизм* и, по-прежнему, выполняла консолидирующую роль в объединении сил внутри полисов, либо в межполисных объединениях, но при этом она утратила свой отвлеченный характер и, благодаря мифологии, приобрела художественно-образную условность. Эта новая ее черта оказалась очень плодотворной для создания художественных образов. Мифологические персонажи очеловечивались, все абстрактные силы природы воплощались в человеческом образе бога, богоравного героя и властителя, наделенного сверхчеловеческими качествами. Боги становились покровителями ремесел и искусств. Их культ требовал роскошных, художественно оформленных храмов, скульптур и дорогих жертвоприношений. Созданная греками чрезвычайно богатая мифология стала на многие столетия источником вдохновения для поэтов, писателей, художников, скульпторов.

В период архаики происходило становление архитектуры, складывался тип древнегреческого города, религиозно-политическим и торговым центром которого стал *акрополь*. Здесь строились здания различного назначения, и размещалась *агора* — торговая площадь. Главное место в акрополе занимали *храмы*, посвященные тому или иному богу. В них хранилась казна и художественные ценности полиса.

Архаическая архитектура. Ордер

Греческие храмы посвящались обычно боже-ству — покровителю города и представляли собой жилище этого бога, во всем похожего на человека. Храмы периода архаики были небольшими по размеру, поскольку своими размерами они выражали мироощущение греков, в основе которого лежала идея о соразмерности сил человека и природы, ставшая важнейшей характерной чертой всей художественной культуры Греции. Пропорции колонн, размеры капителей и баз рассчитывались исходя из пропорций человеческого тела: три ступени, проем между колоннами, сами колонны своими пропорциям соответствовали его фигуре и длине шагов. Но было очевид-

но, что для реального человека они явно велики. Храм все-таки предназначался для героя, титана. Поэтому такая архитектура поднимала человека до уровня героя, приобщала его к миру более высоких и могучих явлений.

В период архаики была создана продуманная и ясная система архитектурных форм, которая стала основой всего дальнейшего развития греческой архитектуры. Простейший тип греческого храма — *храм в антах*, состоял из одного небольшого помещения — наоса, открытого на восток, между выступами его боковых стен (антов) на фасаде были помещены две колонны. *Простиль* — более развитый тип храма — на его фасаде уже не две, а четыре колонны. *Амфипростиль* имел колоннаду как с переднего, так и с заднего фасада, где был вход в сокровищницу. Но основным типом храма стал *периптер* — храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Он сложился во второй половине VII в. до н.э., и дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкций и пропорций.

Развитие и совершенствование архаической архитектуры привело к возникновению в VII в. до н.э. *архитектурных ордеров* (от лат. *ordo* — порядок), в которых выражались технические особенности сооружений и художественные идеалы. В техническом отношении ордер определял соотношения и размерность несущих и несомых частей сооружения, а также особенности его украшения. Храмовые постройки в зависимости от ордера отличались двумя особенностями: первая воплощала в себе мощь нижних несущих частей сооружения, вторая выражена в мощности верхних элементов — несомых, которые давят на первые. Варьированием несущих и несомых частей зодчие вызывали различные впечатления. Один храм поражал взгляд людей высотой, другой своей приземистостью, третий отличался фасадом и двойной колоннадой, а четвертый — только своей ординарностью.

Соразмерность, гармоничность ордера, его ясность и стройность стали совершенно новым художественным явлением по сравнению с примитивной и грубой архитектурой более ранних периодов греческой культуры. Новая архитектура стала свидетельством победы разума над хаосом и стихией. Ордерная архитектура отличалась двумя основными особенностями: абсолютной завершенностью своих форм и пропорций, а также наполненностью смыслом и человеческим содержанием.

В архитектуре периода архаики сложилось два типа ордеров, дорический и ионический, получившие свое название по основным племенам — дорийцам и ионийцам, населявшим Древнюю Грецию наряду с ахейцами. Формирование ордеров шло довольно долгое

время пока, наконец, не сформировались все их детали, отличительные черты и особенности.

В *дорическом ордере* преобладали четкие, резкие линии, некоторая тяжеловесность форм. Важнейшей частью греческого храма являлась колонна, ее тип и форма. Дорическая колонна по своей форме и пропорциям отличалась толщиной и массивностью, она не имела базы, вырастая непосредственно из основания (*стилобата*), на котором она стояла. Ее ствол по вертикали был разделен вертикальными желобками — *каннелюрами*, имевшими острые грани. Особенностью дорического ордера являлось также украшение перекрытий между колоннами *рельефами*, которые раскрашивались красным и синим цветом с таким расчетом, что цветовой контраст смягчит резкие тени, способные исказить при ярком солнце рисунок фигур.

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

Храмы периода архаики строились в основном в дорийском стиле. Причем храмы в различных городах, несмотря на их различие по высоте, количеству колонн, разнохарактерности колоннад были очень похожи друг на друга. Роднили эти постройки размеры и тяжесть *антаблемента* (перекрытия), сильно давившего на колонны, а также наличие у колонн *энтазиса*, небольшого утолщения на одной трети ее высоты, что делало ствол колонны словно разбухшим от тяжести лежащего на нем перекрытия.

Архаическая скульптура Не менее важное значение в культуре периода архаики имела скульптура, которая не только украшала храмы, но и была важной составной частью религиозных культов. Она ориентировала человека архаической эпохи на героические идеалы и формировала религиозные чувства греков. В обнаженной фигуре аристократа — победителя спортивных состязаний (к участию в спортивных играх допускались лишь аристократы), в физической красоте грек видел божественное проявление. Физическое совершенство в общественном сознании олицетворяло и благородство, и непреременный успех, так как в войнах того време-

ни именно знатные воины (обученные и вооруженные лучше остальных) были решающей силой.

Однако становление и развитие архаической скульптуры шло сложным путем. Как мы уже отмечали, в архаический период сложилось то главнейшее качество греческой культуры, которое обеспечило ее редчайшую силу и ключевое значение для всей мировой художественной культуры в последующие века. Это интерес к человеку, воспевание человека в единстве его телесной и духовной красоты. Наиболее полно это качество оказалось выраженным в скульптуре, где основным объектом, в подавляющем большинстве случаев, является человек. И не случайно самыми ранними монументальными статуями стали скульптурные изображения обнаженного юноши — *куроса* и нарядно одетой, целомудренно задрапированной девушки — *коры* (от греч. кора — дева).

В статуях куросов, которые долгое время назывались архаическими аполлонами, так как считалось, что это изображение бога, чувствуется влияние монументальной египетской скульптуры, хорошо известной древним грекам. Им свойственна некоторая статичность, торжественность, руки опущены и прижаты к бокам, пальцы сложены в кулаки совсем как в египетских изваяниях. Но постепенно трактовка тела смягчается, формы его округляются, руки сгибаются в локтях, поза становится менее напряженной. Вместе с этим на губах куросов появляется так называемая *архаическая улыбка* (первая робкая и условная попытка передать внутреннее состояние), озаряющая их лица. Эти скульптуры раскрашивали. Раскраска была условной: борода могла быть синей или зеленой, глаза — красными, но это лишь усиливало общую декоративность.

Архаические женские статуи изображались в длинных ниспадающих одеждах, но под одеждами — хитонами и туниками — древние скульпторы старались как можно точнее смоделировать тело. Но поскольку скульпторам было лучше знакомо юношеское тело, то статуи кор во многом напоминают мужские фигуры. Их бедра также узки, как и куросов, грудь главным образом служит для расположения складок одежды, их плечи — плечи гимнастов. Они также улыбаются архаической улыбкой. Как правило, коры тоже раскрашивались: при розовато-красных волосах брови и ресницы могли быть черными, одежда яркая, очень нарядная. Головы девушек украшены локонами, сами скульптуры полны изящества и грации.

Вазопись О монументальной живописи архаического периода ничего неизвестно. Очевидно, она существовала, но не сохранилась до нашего времени. Зато мы можем судить о вазописи,

особенно VII в. до н.э. Живопись заполняла всю поверхность керамического сосуда как ковром. Этот стиль обычно называют *ориентализующим*, поскольку многое, особенно в орнаменте, греки восприняли от искусства Востока: пальметты, цветы лотоса, как и многие мотивы животного мира. Все это переработано живой фантазией греков и обогащено их собственной мифологией. Узор, подчеркнутый контуром, наносился темно-коричневым лаком по светлой глине, детали процарапывались, выделялись белой и пурпурной красками.

В конце VII в. до н.э. ковровый стиль в вазописи уступает место *чернофигурному*. Черным лаком стали наносить узор на чуть подкрашенную охрой глину сосуда, фигуры располагались уже не «коврово», горизонтальными полосами, а свободно размещались по поверхности стенок. Помимо мотивов растительного и животного мира в керамике появляются сцены сражений, пиров, охоты, эпизоды из гомеровских поэм.

С последней трети VI в. до н.э. чернофигурную вазопись сменила *краснофигурная*, при которой изображения оставались в цвете обожженной глины, а фон сосуда покрывался черным лаком. Краснофигурная техника давала художнику намного больше возможностей, чем прежняя, чернофигурная, позволяя, например, тщательнее разрабатывать анатомическое строение тела, мускулатуру, драпировки. Можно было добиться большей индивидуализации персонажей.

Таким образом, в период архаики сложились каноны греческой религии, заявили о себе своеобразные стили в архитектуре и скульптуре, наметились пути дальнейшего развития других явлений культуры.

16.5. Культура классического периода

Переход от архаики к классике был в значительной степени обусловлен важными социально-политическими событиями: борьбой рабовладельческой демократии и тирании, ожесточенной войной греческих полисов с персами, возвышением Афин и расцветом рабовладельческой демократии.

В мировоззрении греков на рубеже VI—V вв. до н.э. наметился переход к качественно новому осмыслению мира и новым формам его отражения. Центром греческой культуры периода классики стали *Афины*. В них были собраны лучшие достижения общественной мысли и искусства. Поэтому иногда еще весь классический период называют *аттическим* (Афины были центром полиса

Атика), так как Афинское государство стало своеобразным законодателем моды во всех сферах культуры. В Афинах V в. до н.э. существовали наилучшие условия для свободного творчества и закономерно, что туда стремились ученые и художники из других греческих полисов и городов.

Новое мироощущение греческой классики, опиравшееся на формировавшийся антропоцентризм, разрушало основы всей мифологической системы, ломало все ее содержание и открывало перед ней возможность перехода в иной тип культуры. Однако в силу традиции вся человеческая деятельность продолжала осмысляться и оцениваться как подвиг во имя усовершенствования общественного порядка. Весь окружающий мир, включая человека, представлялся объектом художественной культуры, отражаемым в ее различных формах. А вся художественная деятельность воспринималась как овладение той формой, благодаря которой людям раскрывался идеальный божественный и космический мир. Подобные представления породили и определили утилитарное отношение к искусству и соответствующее его восприятие.

Классическая скульптура Поиск новых идей в изобразительном искусстве обнаружился прежде всего в постепенном освобождении от орнаментальности. Это наиболее отчетливо проявилось в декоративной скульптуре. Скульпторы ранней классики свои устремления направили на создание реального образа, на точную передачу деталей. В их творчестве теперь уже не чувствуется прежней скованности в изображении человека. Характерная черта скульптурных композиций данного периода — красноречивый язык жестов и поз. Классические скульптуры внутренне эмоциональны и страстны, но внешне сохраняют возвышенное спокойствие. В них отображена борьба добра и зла, света и тьмы, разума и невежества.

Греческую скульптуру классического периода представляет целая плеяда гениальных мастеров. Новые мотивы в искусстве скульптуры появились в творчестве *Мирона* (сер. V в. до н.э.), который первым сумел передать живость движения, внутреннее напряжение фигуры. Мирон любил изображать энергичное действие. При этом он показывал только завязку событий. Каждый грек, созерцавший скульптуры Мирона, прекрасно представлял себе, как будут разворачиваться события, и видел в них воплощение античного идеала, состоявшего в превосходстве благородного над низменным. Такова знаменитая скульптура Мирона «*Дискобол*».

Монументальность, стремление к гармонии, пропорциональности, созданию идеальных образов людей отличали творчество *Поликлета* (2-я пол. V в. до н.э.), который первым из античных

скульпторов достиг идеала «телесности». Все его произведения основаны на точном геометрическом расчете, принципы которого изложены в его знаменитом теоретическом труде «Канон». В точно разработанном художественном каноне и рассчитанных пропорциях крылась причина внешней бесстрастности статуй Поликлета, даже если он изображал человека в движении, в состоянии эмоционального возбуждения. Его прославленный «Дорифор» («Копьеносец») стал собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета, мужественного воина и в то же время апофеозом геометрического стиля периода ранней классики.

Своей наибольшей полноты и классического совершенства греческая классика достигла в творчестве *Фидия*. Его *статуя Зевса*, имевшая высоту 14 м и украшавшая храм Зевса в Олимпии, считалась одним из семи чудес света. *Фидий* — также создатель *статуи Афины Промехос* (Афины-Воительницы) высотой 12 м, которая находилась в центре Афинского Акрополя. Хотя произведения *Фидия* не дошли до нас, но, по оценкам его современников, они были пределом совершенства в стиле высокой классики, лучше создать что-то было уже невозможно. Воздействие его статуй на зрителя было огромным. Так, мягкий, глубоко человеческий взгляд всесильного Зевса в храме в Олимпии заставлял человека забыть на время о гнетущих душу заботах, вселял надежду на будущее.

Фидий также принимал участие в проектировании Афинского Акрополя, был руководителем строительных работ в годы правления *Перикла* и вместе с несколькими художниками создавал фигуры и барельефы *Парфенона*. Достигая гармонии, *Фидий* преодолевал скованность некоторых фигур ритмом композиции. Пластика, сюжет и философское содержание составляли во фризах *Парфенона* единое неразрывное целое. Идеальное содержание его композиций выражалось в пластике обнаженного тела, в расположении скульптурных складок одежд. С помощью этих элементов он умел создавать иллюзию движения независимо от положения тела. Эти поиски и способы достижения гармонии можно считать зарождением в искусстве приемов ритмизации и маньеризма (достижение эффекта за счет надуманных искажений).

В период поздней классики в скульптуру вместо мужественности и суровости образов строгой классики приходит интерес к духовному миру человека, и в пластике находит отражение более сложная и менее прямолинейная его характеристика. Этот новый стиль, выражающий пафос, взволнованность чувств, связан с именем *Скопаса*. Широко известна его «*Вакханка*», олицетворяющая бурное «дионисийское» начало мира. Этот пафос явился следствием того, что в Греции духовная жизнь достигла определенного уровня

свободы. Более свободным и высоким стало и искусство. Раньше искусство основывалось на системе правил, взятых у самой природы. Теперь же искусство освободилось из тисков установленных норм и приблизилось к непосредственной природной правде. Это дало возможность художникам отойти от строгих законов линий и композиций и перейти к более мобильным и свободным контурам, перейти от рационализованного искусства к искусству, отражающему чувственно-прекрасное. Такое обновление художественной деятельности и сделало Скопаса гениальным. С его образами у греков появилось новое отношение к миру. Вместо ясности и покоя пришли ощущения тревоги, трагичности.

Наряду с дионисийским началом Скопаса развивалась и противоположная концепция — *Праксителя*, который выступает как художник гармонии, одухотворения, разрядки после буйства тревожных чувств. Он прославился изваянием Афродиты, исполненным в двух вариантах: обнаженной и в одежде. В первом случае подчеркнуто выражена телесная гармония обнаженной прекрасно сложенной женщины. Во всех своих работах Пракситель стремился показать идеальную физическую красоту человека, а потому в его творчестве чувствуется тяготение к реальности, к точности воспроизведения природы.

Начиная со второй половины IV в. до н.э. в результате завоевания Александром Македонским греческих городов устанавливается монархия. Начинается эпоха жестоких войн. В этих условиях возникает художественное творчество нового, неклассического типа. От искусства, отображающего типическое, осуществлен переход к искусству характерного и своеобразного, индивидуального, ярким представителем этого направления был *Лисипп*. Он по-новому относится к человеку и по-новому воплощает его в искусстве. Лисипп стремился сделать образы более жизненными, не идеально-совершенными, а характерно-выразительными. В этом смысле очень выразительна его статуя «*Апоксиомен*», в которой скульптору удалось в совершенстве передать возбуждение юноши, еще не остывшего после борьбы, подвижного, переступающего с ноги на ногу. Скульптуры Лисиппа усложнены тем, что разные части тела показаны в динамике, это обусловлено свойственным еще Скопасу стремлением завоевать пространство статуей. Но Лисипп идет дальше, он стремится выйти в пространственную среду, где находится зритель. В сравнении с предыдущими художниками он полнее использует возможности показа различных состояний человека с различных точек. Лисипп создал свой канон пропорций человеческого тела, по которому его фигуры выше и стройнее, чем у Поликлета (размер головы составляет 1/9 фигуры).

Искусство древних греков классического периода стало тем переломным моментом в культуре, когда произошел переход от механического воспроизведения действительности к ее творческому отражению. Эта особенность характеризует всю греческую культуру в целом, а обусловлена она была теми событиями культурно-политической жизни Афин, которые произошли в первой половине V в. до н.э. Разрушительные греко-персидские войны, эпидемия чумы, внутренние политические противоречия, крушение норм и принципов демократии разрушили старые представления и родили новое отношение к миру, который уже не казался простым и ясным. Теперь уже не гражданин-коллективист, а человек индивидуальный и неповторимый выступает идеалом. Пристальное внимание ко всему единичному и особенному заметно усложняет все художественные образы. Новые представления и традиции нашли свое отражение во всех сторонах культуры, в том числе и в архитектуре.

Афинский Акрополь — К середине V в. до н.э. все эллинские города, победившие персов, объединились под руководством Афин, где началось интенсивное восстановление разрушенных памятников и новое строительство. Сюда со всей Греции съехались знаменитые архитекторы, скульпторы, живописцы, вся творческая деятельность которых оказалась связана с созданием Акрополя. Там был создан ансамбль зданий, вызвавший восхищение не только греков, но и соседних народов.

Афинский Акрополь стал подлинным триумфом древнегреческой архитектуры, одним из величайших шедевров мирового искусства. Менее чем за два десятилетия были воздвигнуты парадные ворота — Пропилеи, храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы), Эрехтейон и главный храм Афин — Парфенон — храм Афины Парфенос (Афины-Девы). Акрополь, возведенный архитекторами *Иктионом* и *Каликратом*, находился на высоком холме и как бы парил над городом, был виден издали с моря. Особое восхищение из всего комплекса вызывал Парфенон, который украшали 46 колонн и богатое скульптурное и рельефное убранство.

Акрополь, возведенный в честь победы греков над персами, стал средоточием замечательных творений знаменитых афинских зодчих и скульпторов, символом афинской демократии. Его композиция была основана не на принципе симметричного или последовательного размещения памятников, как это было принято в архитектуре архаики, а на принципе свободного размещения, то есть свободной гармонии. Все постройки Акрополя создавались с учетом способностей восприятия человеком. Можно сказать, что при соз-

дании Акрополя художественная мысль стремилась к облегченности сооружений, чтобы они не производили впечатление суровой мощи, а вызывали ощущение гармонической ясности и свободы, естественности усилия, чтобы человек, находясь рядом с ними, чувствовал себя выше, стройнее, увереннее.

Все сооружения Акрополя необычайно пластичны и соразмерны, они гармонически сливаются с окружающей природой. Архитекторы Парфенона учли даже несовершенство человеческого зрения: колонны храма отстоят друг от друга на неравном расстоянии, угловые колонны чуть массивнее внутренних и все немного наклонены внутрь к стенам здания — от этого они выглядят стройнее и выше. В Парфеноне все чуть-чуть изогнуто, чуть-чуть искривлено, но все рассчитано на то, чтобы отдельные части здания выглядели идеально правильными и гармоничными. Кроме того, Парфенон был расцвечен красками и позолотой, что делало его еще более живописным.

Греческую культуру середины V в. до н.э. можно определить как культуру относительной гармонии духа и мира. Однако эта гармония была кратковременной, потому что гражданственность, коллективность основ города-полиса быстро изжила себя. Противоречие рабовладельческого общества становилось все более ощутимыми. К концу V в. до н.э. разрушается демократическая основа городов, теряется смысл народных собраний. Нарастает имущественное расслоение, распространяется стремление найти прекрасное в роскоши, в украшениях и наслаждениях. В этих социальных условиях искусство Древней Греции формирует новаторские композиционные решения и новые элементы в традиционных ордерах. Так, например, в архитектуре Афин, в связи с повышением их политической роли появляется тенденция к выработке единого *панэллинского* (общегреческого) стиля архитектуры. Два ордера или совмещались в одном и том же сооружении, или пропорции дорического стиля облегчались, придавая ему большее изящество, как в Парфеноне.

Рождение театра. Великие драматурги

Произведения культуры этого периода были результатом расцвета духовной жизни древних греков, в которой ведущее место занимало театральное искусство. Прообразом первых театрализованных представлений историки театра считают *дионисии* — празднества в Афинах, посвященные богу виноделия Дионису. В честь бога Диониса устраивались веселые шествия, участники которых изображали сатиров — свиту Диониса. Они надевали на себя козлиные шкуры, плясали и распевали песни для своего хмельного бога, которого изображал один из ряженых. Весь об-

ряд завершался жертвоприношением козла. Эти представления получили название *трагедии*, что в буквальном переводе означает «песнь козлов». Первоначально хор состоял из двенадцати человек, певших и танцевавших поочередно: песни и танцы составляли главную часть представления. Позднее поэт *Феспид* добавил к хору одного актера, ведущего с хором диалог и руководившего хором (его называли *корифеем*). Тогда трагедия превратилась в драматическое действие.

Поначалу участники представления разыгрывали сцены из мифов только о самом Дионисе, позднее очередь дошла и до других мифов. После того как в первой половине V в. до н.э. Эсхил ввел в представление второго актера, Софокл — третьего, высокая литературная и музыкальная культура позволили перейти от обрядовых песен в честь Диониса к профессионально подготовленному представлению. Тогда древний «хор козлов» окончательно преобразился в драму, и возникло театральное искусство.

Но связь греческой трагедии с хоровой песней проявлялась в том, что и в дальнейшем хор играл в драме не меньшую роль, чем актеры. Это сближает греческую трагедию с нынешней оперой или ораторией. Темы и сюжеты трагедий также не были произвольно выбранными, они заимствовались из мифологии. «Персы» Эсхила или «Завоевание Милета» Фриниха — редчайшее исключение, подтверждающее правило.

Греческая трагедия, точно так же, как гомеровский эпос, выполняла вместе с эстетической воспитательную функцию. Авторы трагедий стремились не только заинтересовать зрителя, но и утратить, потрясти его, показать на примере жизни героев действие божественных законов. В трагедии получило наиболее полное выражение такое понятие греческой культуры, как катарсис (очищение), облагораживание людей, освобождение души от различных аффектов путем сострадания и переживаний.

Расцвет трагедии связан с именами великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида. Каждый из них ставил проблему человека, его судьбы, справедливости и блага, но рассматривал их по-разному.

Трагедии *Эсхила* (525—456 до н.э.) объединяли понятия правды, справедливости, блага: существовал неотвратимый закон справедливого возмездия, установленный богами и ими же контролируемый. Как правило, у Эсхила воля богов справедлива, хотя в его трагедии «*Прикованный Прометей*» люди, овладевшие огнем, устами титана Прометея бросают вызов всемогущему Зевсу — жестокому, внушающему ненависть тирану.

Конфликт трагедий *Софокла* (ок. 496—406 до н.э.) — драматическое противоборство человека и неотвратимого рока. Люди в его

трагедиях осмеливаются противостоять богам, это очень яркие и необычные личности. Таковы Креонт и Эдип, Антигона и Электра, пытающиеся бороться с богами, но навлекающие на себя тем самым неизбежное возмездие рока. Все возрастающее внимание к отдельной личности, характерное для Софокла, отражало, несомненно, все большее значение индивидуального начала в общественном строе и культуре классических Афин.

Обращение к человеку как к личности продолжается и в трагедиях *Еврипида* (480—406 до н.э.). Он полон скепсиса, доходит до прямого богоборчества, не верит в божественное происхождение законов и норм, регулирующих социальные отношения и поведение человека. Жестокость богов несомненна, но они не всемогущи: источником страданий человека являются страсти и порывы его собственной души. Поэтому у Еврипида трагедия богов и героев превращается в трагедию людей. Для его образов свойственен глубокий психологизм, он выступает как настоящий исследователь тайников человеческой души.

Расцвет аттической комедии связан с творчеством *Аристофана* (ок. 450—ок. 385 до н.э.). Само слово «комедия» означает «песни космоса» — праздничного деревенского шествия. Соединение этих песен с драматическими сценками веселого, забавного содержания и дало новый жанр — комедию. В них смело соединялись фаллические шутки и похабщина с политической сатирой. Особенно это было свойственно для произведений Аристофана, который в своих комедиях в аллегориях и символах представлял реальные политические драмы Афин. Таковы его комедии *«Лисистрата»*, в которой дело мира в свои руки берут женщины, решившие не подпускать к себе мужчин, пока те не положат конец войне; *«Всадники»*, направленная против афинской демократии, и другие его произведения.

Представления в античном театре длились лишь три дня во время праздника в честь Диониса. Давали подряд три трагедии, а затем сатинову драму — еще один эпизод из мифологии, но уже в облегченном, забавном освещении. Каждый из трех драматических поэтов, соревновавшихся друг с другом в эти дни, выносил на суд зрителей всю тетралогию, то есть полный цикл из трех трагедий и одной сатировой драмы. Представление шло под открытым небом, на круглой площадке — *орхестре*. Скамьи для зрителей были вырублены прямо в каменистом склоне Акрополя — этот простейший зрительный зал назывался *театроном*. В таком огромном открытом театре нельзя было рассмотреть ни мимики актеров, ни детали костюмов, поэтому участники представления выходили на сцену в длинных, торжественных одеяниях и в больших традиционных мас-

ках (закрывавших не только лицо, но и всю голову актера), которые должны были обозначать или сценический тип персонажа (царь, старик, женщина — женские роли также играли мужчины), или душевное состояние (радость, горе, отчаяние). Приходилось увеличивать и фигуру актера, для чего применялась специальная обувь на высокой платформе — *котурны*. В греческом театре почти не было декораций. Весь этот ограниченный набор изобразительных средств был связан с ориентацией античной культуры, в том числе и греческого театра, на слуховое, акустическое восприятие.

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

В архитектуре того времени обозначились две противоположные тенденции: грандиозность сооружений с одной стороны, и ординарность построек — с другой, то есть величественные храмы соседствовали с небольшими памятниками-постройками. Разнообразнее становится гражданское строительство (театры, булеветрии, стадионы, мемориальные сооружения) и планировка (квадратная, круглая, прямоугольная). Все чаще встречается сочетание различных ордеров.

К числу наиболее знаменитых архитектурных памятников поздней классики относятся два сооружения, причисленных к семи чудесам света. Первым являлся *храм Артемиды в Эфесе*, сожженный Геростратом, решившим прославиться таким образом. Этот храм имел 127 колонн, внутри был украшен великолепными статуями работы Праксителя и Скопаса, а также прекрасными живописными рельефами.

Вторым памятником стала *гробница Мавсола*, правителя небольшого полиса Карии, получившая позднее название «Мавзолей в Галикарнасе». Это сооружение имело два этажа высотой по 20 метров, первым из которых была сама гробница Мавсола и его жены Артемисии. На втором этаже, окруженном колоннадой, хранились жертвоприношения. Крыша мавзолея представляла собой пирамиду, увенчанную мраморной квадригой, в колеснице которой стояли скульптуры Мавсола и Артемисии.

Завершение классического периода было обусловлено целым рядом социально-экономических причин, породивших кризис греческой культуры. Перманентные войны и сложные конфликты как между отдельными греческими полисами, так и внутри их, привели

ли к распаду полисных уз и политической нестабильности. Кризисное состояние общества усугубилось поражением Афин в Пелопонесской войне со Спартой в 404 г. до н.э. Во второй половине IV в. до н.э. резко усиливается окраинная область Балканского полуострова — Македония. В 338 г. до н.э. македонская армия Филиппа II разгромила соединенное войско греческих полисов. Его сын Александр после своего прихода к власти в 336 г. до н.э. продолжил завоевательные походы своего отца, создав гигантскую империю. Классической Греции как совокупности независимых городов-полисов пришел конец. Греция стала маленькой провинцией в этой громадной империи. Общество, классическим образцом которого были Афины, ушло в прошлое.

Эти события и процессы радикально изменили окружавший греков мир. Если прежде он ограничивался преимущественно родным городом, полисом, то теперь, в ходе завоевательных походов Александра Македонского, границы его необычайно расширились и охватили всю ойкумену. Появляется незнакомое ранее «чувство мировых просторов». И этот необъятный мир был лишен гармонии и управлялся не олимпийскими богами, понятными и знакомыми, а капризной и своенравной богиней судьбы. Мир был новый, и его необходимо было познать, понять и выразить в художественных формах. На пороге стояла новая культурная эпоха — эллинизм.

16.6. Культура эпохи эллинизма

Завоевательный поход Александра Македонского на Восток и образование им империи положили начало новому этапу в развитии античной культуры. Огромнейшее государство Александра, державшееся только силой оружия, после смерти властителя в 323 г. до н.э. распалось на ряд монархий, сочетавших в себе восточные и греческие формы правления. Их культура имела эклектический (сочетание греческих и восточных традиций) и экстенсивный характер.

После создания империи греческая культура распространилась на новые территории. Это и означало наступление новой эпохи, получившей название *эллинизма*, то есть эпохи распространения греческой культуры на всей территории державы Александра Македонского. В процессе экспансии эллинской культуры происходило ее соединение с восточными культурами. Именно этот синтез греческой и восточных культур образовал качественно новое явление, которое стало именоваться *культурой эллинизма*. Ее образование шло под влиянием всего греческого образа жизни и греческой системы образования.

Хронологически эллинизм охватывает исторический период от смерти Александра Македонского в 323 г. до н.э. и последовавшего

за этим распадом империи на отдельные государства до 31 г. до н.э. — года присоединения Египта к Римской империи. Это довольно продолжительный период времени, в течение которого греческая культура получила распространение на огромной территории от Италии до Индии.

Эклектический характер эллинизма

Эллинизм принес в новые государства подъем и даже расцвет культурной жизни. Эллинистическая цивилизация пережила существенные изменения в области художественной культуры. Искусство утратило былую классическую сдержанность и строгое величие, особенности эллинизма способствовали размежеванию культуры, художественная деятельность окончательно профессионализируется, а сфера распространения предметов этой деятельности становится неограниченной в пределах ойкумены.

Кроме того, эллинизм весьма существенно изменил религиозные представления греков. С образованием эллинистических монархий рухнула греческая полисная демократия, определявшая многие культурные ориентиры, нормы и ценности Древней Греции. И главным было не то, что простые граждане потеряли возможность участвовать в государственном управлении, а то, что они лишились чувства защищенности, которое давало им гражданство их полиса. Исчезли самостоятельные города-государства, люди отныне жили в больших государствах, подчинявшихся единым для всех законам. Но, обретая весь мир, греки лишились своей родины, своего полиса, мысль о котором поддерживала греков даже на больших расстояниях от него. *Космополитизм*, еще одна характерная черта эллинизма, привел к тому, что отдельный человек стал чувствовать себя беспомощным во вдруг оказавшемся таким огромным мире. Эти новые чувства сразу нашли отражение в философии и религии, ориентировав их на внутренний мир человека. В этих условиях изменилось, прежде всего, отношение греков к религии, так как вместе с распадом полисов пали и их боги. Прежняя религиозность, носившая скорее формальный характер и связанная с политическими учреждениями и с политическими воззрениями, в новых условиях сама изменилась существенным образом. Предоставленный самому себе человек стремится к более тесному общению с божеством, от которого уже ждет не благоденствия отечества или победы оружия родного полиса, а личного спасения. Если раньше участие в религиозных церемониях было гражданской обязанностью человека, актом проверки его политической благонадежности по отношению к своему полису, теперь он ищет в религии забвения и спасения от страха смерти, одиночества.

Практическими результатами всех этих процессов стало появление новых форм культуры во всех сферах общественной жизни. Взаимодействие культур Греции и Востока оказалось особенно благоприятно для восточных стран. Восточные деспотии, господствовавшие там, создавали атмосферу духовного гнета во всех сферах культуры. Литература была почти исключительно религиозной, искусство подавляло человека грандиозностью дворцов, храмов и статуй, чудовищными образами богов и демонов. Эллинистическая культура частично содействовала освобождению личности от тяготившего над ней духовного гнета.

Именно в эллинистический период появляются замечательные библейские книги, такие, как проникнутая философскими идеями «Екклесиаст» и эротическая «Песнь песней». Греческая драма, спортивные игры, празднества, греческое искусство внесли элемент жизнерадостности в идеологию Востока, светлые образы греческой пластики и архитектуры смягчали суровые черты восточного искусства. Человеческая личность, ее думы, настроения, интересы, запросы получают право на существование. Поэтому в некоторых отношениях этот процесс напоминает эпоху европейского Возрождения. Оплодотворенная достижениями эллинистической культуры духовная жизнь народов Востока, не попавших под власть Рима и пошедших по самостоятельному пути развития, продолжалась и дала впоследствии изумительный взлет в арабской культуре Средневековья.

Однако и Восток немало дал эллинизму. Самый факт близкого общения с народами Востока не только расширил горизонт эллинов и раздвинул границы ойкумены (обитаемого мира), он показал им своеобразную культуру, в некоторых отношениях более высокую и во всех отношениях более древнюю. Так, на Востоке греки познакомились с большим количеством знаний в области астрономии, математики, медицины, увидели новые приемы сельскохозяйственной техники, развитые средства транспорта и связи.

Архитектура
Эллинизма

Взаимодействие культур Греции и стран Ближнего Востока выразилось в архитектурной и скульптурной гигантомании. Зодчество теперь во многом было связано со стремлением правителей прославить мощь своих монархий. В результате в период эллинизма было построено 176 городов, многие из которых носили имена своих основателей. Их планировка обычно отличалась строгой упорядоченностью. Города строились по «*гипподамовой системе*», известной еще в Греции V в. до н.э.: улицы прокладывали под прямыми углами друг к другу, город делился на кварталы — жилые кварталы, выделялась главная площадь — административный и торговый центр. Однако по сравнению с классической архитектурой сущность нового сооружения состоит в том, что архи-

тектурно-художественный образ памятника начал отодвигаться на второй план. Архитектура стала воздействовать более эмоционально сильными средствами на большее количество людей. В основном сохранилась ордерная система, но с тенденцией смещения ордеров и их элементов. В архитектуре восточных районов стали применяться арки и своды. Появлялись новые типы сооружений — рыночные площади, торговые ряды, портики, сложные архитектурные ансамбли, придававшие новый облик городам. Хотя зодчие эллинизма не оставили впечатляющих архитектурных образов, как зодчие классики, все же они превзошли их в строительстве огромных комплексов, решая проблему размещения крупных ансамблей в пространстве. Это было созвучно философскому кругозору эллинов и их представлению о мировых пространствах.

Самым грандиозным архитектурным сооружением эпохи эллинизма стал знаменитый *Пергамский алтарь Зевса*, также причисленный к семи чудесам света и построенный в честь победы Пергамского царства над варварами-галлами. В это же время был построен и гигантский *Фаросский маяк*, также одно из семи чудес света, расположенный у входа в Александрийскую гавань на острове Фарос. На вершине 135-метрового маяка была установлена бронзовая статуя бога моря Посейдона высотой около 7 м. Сам маяк представлял собой гигантское здание, состоявшее из прямоугольного основания и двухъярусной башни, увенчанной фонарем, где постоянно поддерживался огонь. Это сооружение архитектора *Сострата* простояло до XIV в.

Если в период классики архитектура выражала интересы, чувства, вкусы всех граждан полиса, то в архитектуре эллинизма вкусы диктовались царским двором и богатыми сановниками. Поэтому в архитектуре появились новые направления. В городах резко увеличилось количество общественных зданий: строились *булеветрии* (здания городских советов), *палестры* (спортивные школы), *гимнасии* (школьные здания), стадионы, библиотеки и т.д. Происходила перепланировка старых городов, которая осуществлялась по определенной схеме: город опоясывался массивными стенами, в пределах которых располагались улицы, ограничивавшие правильные прямоугольные кварталы. В результате изменился сам облик города. Центром его становится не храм, а административные здания и торговые портики, окружавшие *агору* (городскую площадь). Вдоль широких, пересекающихся под прямым углом улиц стояли многоэтажные дома. Город стал менее связан со старыми градостроительными традициями, он больше подчинялся рельефу местности, а естественные склоны стали зачастую использоваться для сооружения террас. Здесь можно уже говорить о появлении городского пейзажа.

Эллинистическая скульптура Особенности социальной и духовной жизни эпохи не могли не сказаться на искусстве скульптуры. В эпоху эллинизма для скульпторов не существовало жестких эстетических норм, они стремились передать чисто человеческие чувства в лице и в фигуре. Эллинистические мастера обратили свой интерес к личности, ее эмоциям, что и определило главные черты искусства скульптуры того времени — динамичность, выразительность. Скульпторы могли волновать зрителей своими произведениями и находили для этого соответствующие художественные формы.

Большое развитие в эллинистическом искусстве получила декоративная скульптура. Ею украшали сады и парки. В них обычно устанавливались статуи обнаженных афродит в кокетливых, жеманных и стыдливых позах. У фронтонных зданий, как правило, устанавливались скульптуры могучих старцев. Художественный эффект от такой расстановки скульптур заключался в том, что от чувства наслаждения, вызываемого созерцанием Афродиты, сознание человека переключалось на горькое понимание могущества времени, превращавшего некогда прекрасного и сильного человека в слабого и некрасивого.

В скульптуре эллинизма человек впервые был запечатлен не только молодым и красивым, но и дряхлым, непривлекательным. Однако новшество заключалось не только в этом, а и в стремлении выразить характер, конкретное состояние духа. В скульптурах такого типа важна не физическая мощь, а сила мудрости, твердости характера и убежденности духа.

В эпоху эллинизма появляются различные скульптурные школы: александрийская, родосская, аттическая, пергамская, каждая из которых отличалась своими художественными особенностями. Среди этих школ наиболее широкую известность получила родосская школа скульптуры, произведения которой отличались не только гигантскими размерами, но и натурализмом. При входе в гавань острова Родос мастером *Харесом* была возведена знаменитая статуя бога солнца Гелиоса, высотой более 35 м и известная как *Колосс Родосский*, еще одно из семи чудес света. Во время одного землетрясения скульптура разбилась и отсюда пошло выражение. известное нам как «колосс на глиняных ногах».

В портретной скульптуре первоочередное внимание уделяется выражению мира человеческих переживаний, возвышенного духовного состояния. Во всех скульптурных памятниках эпохи эллинизма запечатлен эмоциональный порыв, момент крайнего напряжения воли, неудержимое стремление вперед. Величайшим шедевром эллинистического искусства, передающим внутреннее напряжение, явилась статуя *Ники Самофракийской*, созданная в честь победы греков на море. Крылатую богиню победы Нику мастер изобразил в

момент ее приземления на нос корабля. В ее порывистом шаге автор передает настроение борьбы, острое и радостное чувство победы. Прихотливые завихрения одежды и могучие распахнутые крылья создают впечатление только что завершившегося вихревого полета. В правой руке богини была зажата труба, звуками которой она, вероятно, возвестила морскую победу греков.

Для скульптуры пергамской школы были свойственны нарочитость, искусственность, ученость. Это было искусство, рассчитанное на знатока, способного понять и оценить тонкое мастерство формы, правильно истолковать воплощенные в художественной форме образы. Поэтому символичность часто сочетается в нем с почти анатомическим натурализмом.

Следует еще раз отметить, что Древняя Греция оказала огромное влияние на всю мировую культуру. Без нее не было бы современной Европы. Мощный импульс в своем развитии римская культура получила только после завоевания Греции (существует распространенное мнение, что греческая культура создала римскую). Восточный мир без эллинской культуры также был бы совсем иным, ведь все дальнейшее развитие художественной культуры в Египте, Сирии, областях Малой Азии, Балканского полуострова стало возможным благодаря влиянию культурного наследия Греции. Наконец, греческая культура в ее эллинистическом варианте стала в регионе Восточного Средиземноморья предтечей византийской культуры, в частности рационального и конструктивного мышления, явившегося основой стиля классицизма в искусстве.

Литература

1. *Бартонек А.* Златообильные Микены. М., 1991.
2. *Боннар А.* Греческая цивилизация. М., 1992.
3. *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
4. *Виппер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972.
5. *Ильина Т.И.* История искусств. Западно-европейское искусство. М., 1983.
6. *Искусство Древней Греции.* М., 1986.
7. *История и культурология.* Учебное пособие / Под ред. Н.В. Шишовой. М., 2004.
8. *Колпинский Ю.Д.* Великое наследие античной Эллады. М., 1988.
9. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.
10. *Левек П.* Эллинистический мир. М., 1989.
11. *Маринович Л.П.* Древнегреческая цивилизация. М., 1989.





Античная культура Древнего Рима

- 17.1. Культура эпохи Республики
- 17.2. Культура эпохи Империи
- 17.3. Культура поздней Империи

Местом формирования и развития древнеримской культуры стал Апеннинский полуостров, который греки называли Италией. Археологические раскопки свидетельствуют, что полуостров был заселен уже в эпоху палеолита. В самых разных частях полуострова были найдены остатки неолитических стоянок человека. Примерно в 1800 г. до н.э. на полуострове появляются поселенцы, пришедшие с севера. Они строили поселки на сваях прямо на воде или у самой кромки моря. Обитатели поселков занимались охотой, рыболовством и были знакомы со скотоводством и земледелием. Исследователи назвали этих поселенцев италиками. Приблизительно около 1000 г. до н.э. на полуострове появилась новая волна переселенцев. Они также пришли с севера и были знакомы с железом. Таким образом, к концу первой четверти I тыс. до н.э. население Апеннинского полуострова было весьма разнородным и состояло из самых разных племен и народностей.

Среди них наиболее развито этнической группой были *этруски*, которые сами себя называли «расенами». Происхождение этрусков до сих пор остается неясным, а их язык не расшифрован. Различные культурные явления, такие, как тип поселений, гробниц, храмов, вооружения, практика гадания указывают на их восточное происхождение.

Все поселения этрусков строились по единому плану и имели две пересекающиеся под прямым углом улицы. Эти улицы разделяли поселение на четыре квартала. Улицы имели мощеную мостовую и два тротуара по обочинам. Здания имели не круглую форму, а прямоугольную или квадратную, важное место в поселении занимал храм.

К середине IV в. до н.э. на полуострове возник новый политический и военный центр — *Рим*. Город имел прямоугольную форму, был обнесен защитным валом и палисадником. Первоначально он

назывался «квадратным Римом» или «городом четырех кварталов». Официальной датой основания Рима считается 753 г. до н.э.

Главой римской общины был избираемый царь, который делил свою власть с сенатом, состоявшим из 100 старейшин. В своей деятельности царь совмещал функции верховного военачальника, жреца и судьи. Согласно римским историкам в ранней истории Рима насчитывается семь царей: Ромул, Нума Помпилий, Тулл Гостилий, Анк Марций, Тарквиний Древний, Сервий Туллий, Тарквиний Гордый. Сам первоначальный период истории Рима называется поэтому *эпохой царей*.

Становление собственно римской культуры относится к историческому периоду *эпохи Республики* (VI—I вв. до н.э.). Расцвет и наиболее плодотворное время римской культуры приходится на I—II вв. н.э. Этот период римской истории и культуры получил название *эпохи Империи*. И завершающий этап римской культуры был назван исследователями периодом поздней Империи (III—IV вв. н.э.), для которого были характерны кризисное состояние и упадок культуры, означавший закат всей античной культуры. Эта культура просуществовала более 12 веков и положила начало цивилизациям Византии, Западной Европы и многих славянских государств.

17.1. Культура эпохи Республики

В 510 г. до н.э. римский народ, недовольный правлением царя Тарквиния Гордого, изгнал его из Рима и провозгласил республиканскую форму правления олигархического типа. С этого времени начинаются завоевательные походы и возвышение Рима. В V в. до н.э. Рим подчинил себе весь Апеннинский полуостров, а в III—II вв. до н.э. завоевал Грецию, Восточное Средиземноморье, Карфаген. В результате Рим превратился в самую могущественную державу с обширными владениями вне Италии.

Влияние культуры этрусков и греков	В формирование римской культуры внесли свой вклад различные италийские народы и племена — сабиняне, латиняне, умбры, сманиты и др., которые познакомили римлян с искусством градостроения, живописью, скульптурой, литературой. Однако в первые века Римской республики ее культура развивалась под определяющим влиянием культуры <i>этрусков</i> , уровень культурного развития которых был для VI в. до н.э. очень высок. Архитектура этрусков была близка к греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, а стены — из сырцового кирпича. Этруские храмы стояли на высоком постаменте — подиуме, к колоннаде портика вела лестница. Как и греки, этруски украшали храм
------------------------------------	---

расщеченными рельефами и терракотовыми статуями. Эти скульптуры по стилю соответствовали греческой пластике времен архаики, но были много условнее, орнаментальнее и динамичнее.

У этрусков рано развилась портретная скульптура, что было связано с заупокойным ритуалом. На крышках погребальных урнах, в которых хранился пепел умерших, изображались фигура или бюст умершего, всегда портретного характера. Если римский портрет достиг небывалого прежде художественного совершенства, то этим он был обязан усвоению римскими мастерами этрусского наследия.

Римляне многое восприняли у этрусков и в архитектуре: так, конструкция римского храма Пантеона была продолжением этрусского зодчества. Так называемый ложный купол (постепенно сходящиеся внутри ряды каменных балок или кирпичей) применялся в архитектуре уже в минойский и микенский периоды, но только этрусски начали возводить стены из клиновидных балок, создав таким образом купол в собственном смысле слова. Римляне же, воспользовавшись этрусскими образцами, создали новую архитектурную форму — свободно держащийся свод, переходящий в обширный *купол*. Его создание было отражением ценностных ориентиров римской культуры, римской модели социального космоса. Купол свидетельствует о мощи, единстве империи, о вселенском владычестве. Купол — это могучее полушарие, которое покоится или как бы плавает и которое объединяет и венчает вселенную без всякого изъятия. Купол — космичен, но при этом вполне социален, так как предполагает большое здание с большим количеством людей. В этом его отличие от греческого храма, который был просто обителью того или иного божества, народ же должен был молиться перед храмом, под открытым небом.

Не менее сильным оказалось также влияние греческой культуры. Во II в. до н.э. Рим подчинил себе Грецию, победа над которой обернулась для Рима своего рода культурным поражением: сильный в военном отношении, он оказался бессильным перед высококультурным противником.

Прежде всего, римляне позаимствовали у греков пантеон богов. Основные религиозные культы сложились в римской культуре задолго до завоевания Греции, и они были вполне самостоятельны, но атрибуты многих богов и их функции были заимствованы у греков. В ранней римской религии поражают бедность фантазии, схематичность мифологических образов, отсутствие самой потребности в живых образах богов. В римских богах того времени явно чувствуется олицетворение абстрактных представлений, с помощью которых скрупулезно регламентировались все стороны человеческой жизни. Эта детальная регламентация, по убеждению римлян, долж-

на была гарантировать их от несчастий и невзгод. Совершение многочисленных обрядов рассматривалось римлянами как заключение сделки между ними и богами, выполнение обряда надлежащим образом обязывало соответствующего бога исполнить просьбы и желания, высказанные человеком.

У римлян издревле существовали жрецы, авгуры, понтифики, фециалы. Они представляли коллегии сведущих людей, занимающихся общими богослужебными порядками, изучением способов, как лучше общаться с богами, понимать их волю и намерения. Эти люди истолковывали явления, наблюдавшиеся при жертвоприношении, были своего рода прорицателями. *Авгуры* занимались гаданиями, *понтифики* были хранителями точных знаний — мер, весов, исчисления времени, *фециалы* хранили международные законы и договоры. *Жрецы* не имели права вмешиваться в государственные дела, а выступали только как советники.

Римские боги, несмотря на свою абстрактность, были очень близки к людям, к государству, к семье. Все они имеют своих покровителей — *Ларов*, *Гениев*, *Пенатов*. Многочисленные боги, которым поклонялись римляне, никогда не имели человеческого облика. Так, Веста, богиня домашнего очага, одна из самых почитаемых в Риме, всегда отождествлялась с огнем, Марс — с копьем и т.д. Некоторая часть римских богов приобрела человеческий облик лишь под греческим влиянием, когда им были найдены греческие эквиваленты (Зевс — Юпитер, Афродита — Венера и т.д.) и приспособлена греческая мифология. Однако знакомство с греческой мифологией обогатило римскую религию, но не затронуло ее основ.

Достижения римской архитектуры

Влияние греков сказалось и на римской архитектуре. Этрурия дала римлянам арку, Греция — ордер. Римляне, соединив арку и колонну, создали так называемую римскую ячейку и ввели в строительную практику *аркаду*. Аркада стала излюбленным элементом для разного типа построек (мост, театр, акведук).

Опираясь на строительный опыт завоеванных стран, римляне смогли создать в период Республики вполне самобытную и величественную архитектуру. К традиционным греческим ордерам римляне добавили позаимствованный у этрусков тосканский ордер и вычурную капитель (верхняя часть колонны), соединившую ионическую волюту (скульптурное украшение в виде завитка на капители) с коринфским аканфом.

В своих сооружениях римляне стремились подчеркнуть мощь, силу, величие, подавляющие человека. Именно в этой пышной архитектуре нашли наиболее полное выражение государственные идеи Рима. Грандиозные храмы, амфитеатры, термы, форумы,

триумфальные арки и колонны прославляли мощь Республики. Для них были характерны монументальность, пышная отделка, множество украшений, стремление к строгой симметрии.

Безусловным достижением римской архитектуры периода Республики стало умение вписать архитектурные объекты (акведуки, мосты, дороги, гавани, крепости) в городской, сельский пейзаж, создать *ансамбль* из нескольких построек. Все это также служило возвышению Рима. Но стремление к выражению величия Рима в архитектурных ансамблях приводило к масштабным преувеличениям, внешним эффектам, ложному пафосу громадных сооружений, рядом с которыми теснились лачуги бедняков и городские трущобы. Римляне не смогли избежать и тенденции к чистому украшательству. Она нередко приводила к полному подавлению конструктивного момента, который у греков так удивительно объединялся с моментом декоративным. Колонна здесь часто превращается в украшение и просто оживляет стены, становясь стеной прилавкой или пилястрами.

Мозаичные полы или *лепные потолки* — любимая римская форма. Орнамента у них гораздо пышнее, чем у греков. Тут и аканфовый лист, плющ, лавр, пальма, необыкновенные человеческие фигуры, животные. Раскопки в Геркулануме и Помпее открыли нам небывалую роспись стен, к которой совсем не была способна греческая классика. Разнообразие перспективных, пейзажных, орнаментальных форм, нежность и свежесть красок, причудливость линий, роскошь, блеск, эффектность этих росписей свидетельствуют об очень тонкой римской чувственности.

Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в которой основное место принадлежало сооружениям общественным, рассчитанным на большие массы людей. Во всем Древнем мире римская архитектура не имеет себе равных по сложности инженерных решений, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римские архитекторы разработали новые конструктивные принципы и реализовали их в новых типах построек. Этот период развития римской культуры ознаменовался появлением *базилик* — зданий, где совершались торговые сделки и вершился суд; *амфитеатров*, где устраивались гладиаторские бои; *цирков*, где происходили соревнования колесниц; *терм* — сложного комплекса сооружений, включавших в себя бани, библиотеки, места для игр и прогулок.

От периода Республики до наших дней сохранились немногие архитектурные памятники, остальные нам знакомы лишь по описаниям их историками и современниками. Самым замечательным памятником эпохи Республики стал *форум Романо* близ Капитолия,

включавший в себя все традиционные для римского города постройки. Здесь были храм, посвященный Сатурну, богу урожая, базилика, построенная при Юлии Цезаре и названная в его честь. Обязательным для всякого форума являлся храм богини домашнего очага Весты. В нем горел вечный огонь, поддерживаемый девятью весталками, жрицами богини, которые проживали в расположенном рядом с храмом роскошном Доме весталок.

Римский
скульптурный портрет

С самых первых шагов своего возвышения римская культура стремилась импортировать любые образцы культурных ценностей. Завоевание других народов и племен всегда сопровождалось грабежом их художественных произведений. Из одной только Македонии было вывезено 250 повозок со статуями и картинами. После покорения Греции и захвата Коринфа Рим был буквально наводнен их памятниками искусства. Так, были привезены в Рим произведения Скопаса, Праксителя, Лисиппа и других знаменитых греческих мастеров. Несмотря на обилие памятников, вывезенных из Греции, среди римлян рождается большой спрос на копии с наиболее известных статуй. Большой приток греческих шедевров и их массовое копирование тормозили формирование собственной римской скульптуры. Поэтому в области монументальной скульптуры римляне не смогли достичь совершенства греческой классики и не создали памятников столь значительных, как греческие.

Однако, в отличие от греческих скульпторов, римляне обогатили искусство пластики раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовую и исторический рельеф, а, самое главное, они стали авторами жанра *скульптурного портрета*. Именно портретные статуи получают доминирующее значение, и именно в них проявилось своеобразие римского скульптурного искусства. В портретном жанре наиболее ярко проявился самобытный реализм римских ваятелей, наблюдательность и умение обобщить увиденное в определенной художественной форме. Римские портреты исторически зафиксировали изменение внешнего облика людей, их нравов и идеалов.

Своим появлением римский скульптурный портрет в значительной мере обязан заимствованному римлянами у этрусков культу предков, в соответствии с которым урну с прахом умершего человека должно было прикрывать изображение головы покойного. Для этого сначала делались восковые маски, а затем на их основе изготавливались собственно скульптурные портреты. Скопированные с лица умершего, они очень точно передавали его портретные черты. Поэтому, в отличие от греческой идеально-возвышенной скульптуры, римский портрет всегда предельно индивидуализирован. Индивидуализация черт исключала возможность эстетического любова-

ния, поэтому в жанре скульптурного портрета на первый план вышла идея красоты духовной. Поскольку духовные, нравственные идеалы в римском обществе подвергались постоянному пересмотру, эволюционировал и жанр скульптурного портрета. Но главными чертами скульптурных образов республиканской эпохи были лаконичные формы и резкость линий.

В разных музеях мира, в том числе и в Эрмитаже, хранится огромное число римских портретов — императоров, полководцев, исторических и политических деятелей, философов, писателей и просто безымянных римлян, запечатленных с поразительным мастерством и верностью натуре, во всей полноте и разнообразии человеческих характеров, чувств, настроений — одухотворенные и жестокие, волевые и прямодушные, коварные и наивные. Классическим произведением римского скульптурного портрета принято считать изображение *Катона* — мудрого и волевого римлянина, человека практического ума, хранителя строгих нравов (ему приписывается крылатая фраза «Карфаген должен быть разрушен»).

Под влиянием заполнивших Рим греческих произведений искусства, идей, обычаев, а также художников, скульпторов, музыкантов среди римлян изменилось само представление о культурных ценностях. В их число вошла и образованность, предполагавшая владение греческим языком и литературно-философским наследием. Поэтому развитие римской литературы началось с подражания греческим оригиналам. Но в отличие от Греции, где основными литературными жанрами были эпос, лирика, трагедия, в Риме предпочтение отдавалось *драме*, причем только жанру комедии. Власти просто-напросто боялись влияния сцены на массы, к актерам относились с презрением и драматических авторов не жаловали. Поэтому даже для наиболее выдающихся римских комедиографов, создавших литературный язык и выработавших стихотворную технику, были характерны уничижительная оценка собственного творчества и сознание вторичности их произведений.

Писателями, заложившими основы римской литературы, были греки, а первыми литературными произведениями на латыни были переводы греческих трагедий и комедий. Одним из первых римских поэтов был *Ливий Андроник Луций* (ок. 284 — ок. 204 до н.э.), грек по происхождению, осуществивший перевод на латынь «Одиссеи» Гомера. В 240 г. до н.э. он представил на суд слушателей свои переводы на латинский язык греческих трагедий и комедий. Эта дата считается годом рождения римской литературы.

Первым действительно выдающимся римским литератором (комедиографом) стал *Тит Макций Плавт* (ок. 254? — 184 до н.э.). Че-

рез свои произведения он заражал зрителей буйной веселостью, используя прием упрощения характеров до гротеска, создавая классические сюжеты комедийного жанра. Более психологичны были характеры и сюжеты в комедиях *Публия Теренция Афры*. Его «серьезная» комедия представляла собой основательную переработку греческой. При этом Теренций ставил зрителя в такое положение, когда в поведении героев его пьес всегда присутствовал элемент непредсказуемости.

Различие римской и греческой культур, как мы могли убедиться, проявлялось во всех видах искусства, жанрах и художественных образах. Это же различие мы обнаруживаем также в стадиях и качестве римского сознания. Его полноценное формирование в римской культуре началось лишь в период разложения Республики. Прямым признаком этого процесса стало появление *лирики*, которое свидетельствует, что в обществе сформировался интерес к внутреннему миру человека. Авторы римской лирики были уже далеки от песенной народной традиции, и свои духовные переживания они облекали в известные эллинистические формы. Отсюда их погружение в александрийскую ученость, использование уже разработанных изобразительных средств.

Выдающийся лирик римской поэзии — *Гай Валерий Катулл* (ок. 84 — ок. 54 до н.э.). Как и другие поэты его круга, он писал большие «ученые» произведения и легкие небольшие стихотворения — остроумные «безделки». И в тех и в других особое внимание он уделял отделке формы. Содержание его произведений составляли вариации на темы малоизвестных мифов, которые позволяли развивать любовную тематику. Основными чертами его творчества стали отказ от гражданской героики и погружение в сферу чувств, внутренних ощущений. В целом лирика Катулла разрушала уже устоявшиеся нормы драматической поэзии и способствовала становлению того классического стиля с преобладанием типического над характерным, который стал господствующим в литературе эпохи Империи.

17.2. Культура эпохи Империи

Образование огромной и могущественной державы негативным образом сказалось на внутренней жизни Рима. Падение нравов, раздоры при дележе добычи подрывали основы государства и возвышали насилие как единственное эффективно средство для разрешения конфликтов. Непрерывная борьба высших и низших классов, гражданские войны, восстания рабов породили потребность в неограниченной власти, которая могла гарантировать прочность и устойчивость жизни государства. В 30 г. до н.э. на смену Республи-

ке приходит авторитарная форма государственного устройства. После 13 лет гражданской войны римский полководец, понтифик, консул Октавиан Август получил от сената титул *императора*. Так начался период Империи римской культуры.

Во время правления Августа (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) Римское государство превращается в огромную империю, включающую в себя Восточное Средиземноморье, Северную Африку, большую часть Европы, а Рим становится мировой столицей. Принципат Августа, основными лозунгами которого были: восстановление республики и нравов предков, прекращение войн и смут, — воспринимался современниками как долгожданное избавление от потрясавших римское общество гражданских распри и войн. Поэтому традиционные римские ценности, полузабытые религиозные обряды теперь всячески пропагандировались и были одной из основных тем художественного творчества.

Согласно оценкам античных историков, эпоха правления Августа была «золотым веком» всей культуры Древнего Рима. Так называемый «римский мир», мирное развитие в период правления Августа, стимулировал расцвет различных видов искусств. В «век Августа» окончательно завершился синтез античной греческой и римской культур. Под влиянием полного освоения и переработки эллинского наследия высокого уровня достигли литература и искусство, окончательно оформилась в своей самобытности римская культура, которая позднее вошла в качестве одного из важнейших компонентов в европейскую культуру.

Золотой век римской литературы

Наиболее плодотворным «век Августа» оказался для римской литературы (именно поэтому его называли золотым). Будучи человеком мудрым и дальновидным, Август сохранял и поддерживал свою власть не только силой оружия. Он окружил себя людьми, понимающими силу искусства, способными воспеть и прославить власть императора и римского народа. Поэтому данный период римской литературы представлен целым созвездием имен замечательных писателей: Апулей, Плиний Младший, Ювенал, Петроний, Лукиан, Вергилий, Гораций, Овидий, Сенека и т.д. Август стремился управлять литературным процессом, заставить литературу выполнять специальные функции по своему собственному заказу. Для этого он создал кружок писателей и поэтов во главе со своим приближенным чиновником *Гаем Цильнием Меценатом*. Меценат прославился как покровитель литераторов и проницательный критик, и именно в этом качестве его имя стало нарицательным.

Наиболее значительной фигурой в римской поэзии эпохи Империи был *Публий Вергилий Марон* (70—90 до н.э.), к поэтическому

дару которого Август не раз прибегал с целью оправдания и прославления своих деяний. В ответ на эти запросы Вергилий написал первое крупное произведение «*Буколики*» (пастушеские песни). Вторым крупным произведением Вергилия стала поэма в четырех книгах «*Георгики*», воспевающая хлебопашество, садоводство, скотоводство и пчеловодство. Вергилий в своей поэме подробно и профессионально излагал сельскохозяйственные приемы, перемежая их отступлениями философского и мифологического характера. Труд земледельца признавался единственно достойным римского гражданина и, воспетый стихами Вергилия, вызывал уважение у всех граждан.

Общественный резонанс поэмы оказался чрезвычайно велик, так как она смогла оживить интерес к земле и сельскому труду. Исходя из этого, Август вновь прибегнул к поэтической поддержке Вергилия для обоснования идеи о божественном происхождении своего рода и власти династии Юлиев, к которой он принадлежал. Так была создана героическая поэма «*Энеида*», самое прославленное произведение поэта. Эта поэма выразила самосознание римского народа и заняла достойное место в одном ряду с произведениями Гомера. В «*Энеиде*» Вергилий провозглашал идею мирового господства Рима, прославлял победы и величие Августа, «римский дух», римское искусство. Вергилий умер, не успев закончить «*Энеиду*», но и незавершенная, эта поэма стала самым популярным памятником римской литературы.

Развитие искусства красноречия, стремление его усовершенствовать содействовали развитию прозы. Положительным итогом рассуждений философов-софистов стало возникновение малых прозаических форм — *песен* (художественных и исторических) и *описаний*. В Риме появился жанр *романа*, который представлял собой одновременно и реалистические рассказы о жизни разных слоев римского общества, и пародии на модные в то время греческие романы о возвышенных чувствах и злоключениях героев. Различные исторические повествования, ставшие быстро очень распространенными, были призваны компенсировать отсутствие собственной мифологии. Развитие личного лирического начала в литературе, а также преобладание обыденного утилитарного сознания в духовной жизни породили интерес к земным приключениям и любовным переживаниям. Процесс деградации личности и чувств нашел отражение в *сатирическом романе* и в *романе-пародии*. В романе «Сатирикон» его автор — Петроний (27—66 н.э.) с необыкновенной живостью, с большим литературным талантом наблюдает и воспроизводит явления обыденной жизни в их пестроте и разнообразии.

Архитектура Империи Ориентация на греческое классическое наследие была характерна не только для литературы. В архитектуре также эксплуатировались достижения прошлого под знаком канонизации греческой ордерной системы. Римские императоры восстанавливали старые и посвящали римским богам новые храмы. В этот период римляне, придававшие первостепенное значение декоративному эффекту, разработали новый способ отделки фасадов. В отличие от греков, вытесывавших все элементы декора из мраморных блоков, римляне возводили стены из кирпича и бетона, а затем навешивали на них мраморную облицовку. Известные слова Светония о том, что «принял Август Рим кирпичным, а оставил мраморным», отражают именно этот новый метод строительства.

Рубеж I—II вв. н.э. стал временем создания грандиозных архитектурных комплексов, построек большого пространственного размаха. Рядом с римским Форумом были возведены предназначенные для торжественных церемоний форумы разных императоров. Строились многоэтажные дома, которые определили облик Рима и других городов империи. Художественным воплощением мощи и исторической значимости императорского Рима стало сооружение триумфальных арок, прославлявших военные победы римлян.

Из памятников архитектуры эпохи особенно известен *Колизей*, или амфитеатр Флавиев. Здание амфитеатра имело четыре этажа: три этажа представляли собой аркады, поставленные одна на другую, четвертый — сплошную стену. Замечательно было продумано размещение ордеров. В нижнем ярусе был использован сдержанный тосканский, во втором — изящный ионический, в третьем — роскошный коринфский, в четвертом — легкие и нарядные коринфские пилястры. При таком расположении колонн различных ордеров создавался зрительный эффект легкости верхних этажей и массивности нижнего. Представление в Колизее могли смотреть одновременно 50 тысяч зрителей, которые через 80 входов и выходов по 60 лестницам могли быстро занимать и освобождать амфитеатр.

Со времени правления династии Флавиев сохранились остатки *Триумфальной арки Тита*, воздвигнутой в честь победы в Иудейской войне 70 г. н.э. Первоначально триумфальные арки создавались по особому постановлению римского сената по случаю триумфа полководца-победителя, торжественно вступавшего в столицу от Марсова поля до Капитолия. Со временем триумфальные арки начали возводиться во многих городах Империи в честь различных торжественных событий. Арка Тита была украшена рельефами, изображавшими все эпизоды его триумфального военного похода.

По грандиозности замысла, уровню технической мысли и общественной значимости с Колизеем соперничает «храм всех богов» — *Пантеон*, сохранившийся до наших дней. Выстроенный *Аполлодором Дамасским*, он представляет собой классический образец центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. Пантеон был построен с учетом особенностей римских круглых храмов времен Республики, сочетающих круговую композицию и продольную ось, которая, с одной стороны — заканчивалась сильно выступающим портиком, а с другой — нишей со статуей Юпитера с противоположной от входа стороны. Храм освещался через отверстие в куполе диаметром 8,5 м — настоящий шедевр инженерного искусства. Сам купол (диаметр 43 м) имел форму полусферы и опирался на бетонные стены толщиной 6 м. В дальнейшем многие зодчие пытались превзойти Пантеон в масштабах и совершенстве воплощения, но не смогли сделать этого.

Период Империи в культуре Рима был ознаменован расцветом неонатической школы в скульптуре, мастера которой вновь обратились к художественным идеалам Греции и стали копировать шедевры древнегреческой пластики. Скульпторы в те годы создавали многочисленные портреты Августа, изображая его как бога, жреца, полководца, государственного деятеля. Сложилось даже новое направление в скульптуре, которое получило название «августовский классицизм». Это направление резко изменило характер образа, стремясь отразить строгую классическую красоту, тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Идеалом этого художественного стиля в скульптуре считались чистота линий, изысканность и монументальность. В дальнейшем эти черты гармонично соединились, и родился новый жанр — смелые обобщенные портреты, которые передавали индивидуальные черты и в то же время создавали целостный образ личности. Новый жанр сделал доступным внутренний мир человека. Скульпторы отказались от фронтальных композиций и постепенно от излишней детализации: в лице выделялись самые характерные черты, скупые линии и крупные формы делали портрет монументальным и экспрессивным одновременно. Изменился портрет и по передаваемому настроению: от силы и жестокости в первые десятилетия эпохи Империи до религиозной покорности к концу римской культуры.

Однако копирование греческих шедевров скульптуры не предполагало абсолютно точного повторения оригинала. Римские мастера создавали свои произведения с учетом норм и ценностей современной им духовной культуры. Так, в греческой пластике героя обычно показывают обнаженным. Но при точном портретном сход-

стве римским скульпторам было невозможно показывать императора обнаженным. Поэтому на героическое содержание образа намекали, оставляя обнаженными до колен ноги либо помещая рядом с ногами амура на дельфине (символ Афродиты). В то же время, стремление к индивидуализации образа доходило иногда в своей выразительности до гротеска. Так, например, в портрете императора Нерона резко подчеркнут низкий лоб, тяжелый взгляд из-под припухших век и зловещая улыбка чувственного рта. Подобным образом автор хотел отметить холодную жестокость деспота, человека низменных, необузданных страстей.

Искусство мозаики Кроме скульптуры в культуре эпохи Империи заслуживает особое внимание искусство мозаики, которое получило широкое распространение благодаря интенсивному строительству многоэтажных жилых домов и общественных зданий. Мозаичными изображениями было принято украшать интерьеры домов. Мозаикой древние называли картины, посвященные музам. И поскольку музы были вечны, то и картины, посвященные им, также должны были быть вечными. Поэтому их создавали не красками, а набирали из цветных кусочков камней. Само искусство мозаики зародилось в Греции в V в. до н.э. Тогда там в качестве исходного материала использовалась цветная галька, но затем греки научились варить непрозрачное (глушеное) стекло — смальту. Такой маленький кубик цветного камня или стекла назывался модулем, и чем меньше он был, тем изящнее и богаче выглядело изображение. Римляне также заимствовали это искусство у греков и стали успешно использовать в своей культуре. Наивысшего расцвета техника мозаики получила в I в. до н.э. в эпоху Августа, когда не только полы в вестибюлях, атриумах и дно бассейнов украшали мозаикой, но и помещали огромное мозаичное панно в нижней части стен зданий.

Из столицы Империи техника мозаики распространилась в провинции. Так, в больших и богатых сирийских городах полы домов, портиков, храмов было принято покрывать красочными мозаиками. Но в отличие от римской мозаики для мозаичных композиций так называемого «стиля провинциальной живописи» были характерны скованность движений, схематизм изображений, монотонность повторов. Сюжеты упрощались до одного действия, а обрамлению изображений отводилась ведущая роль: персонажей изображали только в жестких границах рамок, а сами рамки представляли собой однообразное размеренное расположение квадратов, ромбов и других геометрических фигур. Местом широкого распространения «стиля провинциальной живописи» стали дома, храмы, гробницы сирийских городов, обнаруженные в Фаюмском оазисе в Египте.

Закат римской культуры

В целом в эпоху Империи римская культура продолжала развиваться. Однако в ее духовной культуре уже в I в. н.э. появились симптомы наступающего кризиса. Дело в том, что к этому времени идея великого Рима как власти над всем миром утратила свое значение, поскольку была реализована. Достигнув своей великой цели, Рим духовно исчерпал себя, он утратил источник своего внутреннего саморазвития. Не случайно, что уже в период правления Августа ведущей становится идея «вечного Рима», которая была ориентирована лишь на сохранение уже достигнутого величия и могущества. Без великой вдохновляющей цели общество было обречено на гибель.

Начиная с I в. н.э. римская культура все больше превращается в исторически первую форму общества потребления. Знаменитый лозунг «хлеба и зрелищ» был образом жизни всех слоев общества. Даже у образованной элиты римского общества гедонизм все больше превращался в культ грубых наслаждений и развлечений. Императоры Калигула и Нерон были символами жестокости и морального разложения. Именно духовная пустота, духовный кризис явились главной причиной заката римской культуры и гибели всего общества.

17.3. Культура поздней Империи

В конце II в.н.э. в Римской империи начинается кризис, который охватывает все стороны жизни и приобретает всеобъемлющий характер. Его наиболее яркими проявлениями стали новые гражданские войны, частая смена императоров, растущий сепаратизм провинций, все увеличивающийся натиск на Империю германских племен и других народов. Кризисные явления затронули и культуру, характерными чертами которой стали низкий уровень нравственности, огрубление нравов, пессимизм. Практически пропал интерес к философии и науке. Вместо философии все чаще наблюдалось обращение к религии, различным мистическим культам и суевериям.

Значительное распространение получили восточные мистические культы Иисиды, Кибелы, Митры и др. А в среде простого народа особой популярностью пользовались прорицатели, гадалки, чудотворцы. Многообразие этих культов означало, что человек не ожидал от государства помощи и защиты. Он все больше стал полагаться на самого себя, на свои силы. В этой ситуации наилучшим выходом стал путь индивидуального спасения, предложенный христианством. В нем люди получили твердую веру в поддержку со стороны мощной божественной силы. Появление христианства произошло в очень удобный исторический момент, когда в нем ощущалась острая необходимость. Поэтому оно и получило столь широкое распространение несмотря на неоднократные преследования.

Термы Каракаллы В архитектуре в эту эпоху не было создано ничего, подобного Колизею или Пантеону, искусство архитектора реализовывалось в основном в строительстве домов и роскошных вилл. Выдающимся архитектурным памятником той поры стали только грандиозные *термы Каракаллы*. Их строительство было вызвано необходимостью занять огромные массы римского плебса, большую часть времени проводившего на форумах, в термах и амфитеатрах. В римской культуре термы выполняли скорее общественно-культурную, чем узкобытовую роль. Римляне посещали их не только с целью мытья, массажа и гимнастических упражнений, но и чтобы позаниматься в читальных залах и библиотеках, погулять в тенистом саду, побеседовать с друзьями в комнатах для игр и отдыха.

Термы Каракаллы представляли собой сложный комплекс построек общей площадью 12 га, окруженный парком, бассейнами, стадионом и библиотекой. Канализационная система позволяла в очень короткий срок менять воду в любом бассейне. К термам примыкала просторная *палестра* — открытая площадка для гимнастических упражнений. Посещать термы могли одновременно свыше полутора тысяч человек. Художественная ценность терм Каракаллы заключалась в их богатом внутреннем оформлении. Полы в термах были выложены цветным мрамором и многокрасочной мозаикой, причем мозаики покрывали не только полы, но и нижнюю часть стен. Стены были украшены рельефами. Драгоценные металлы, яркие камни, прозрачное стекло были широко использованы при отделке. Многочисленные ниши и межколонное пространство занимали не только статуи, но и скульптурные композиции. Именно в термах Каракаллы находилась знаменитая скульптурная группа «*Лаокоон*», выполненная родосскими скульптурами Агезандром, Полидором и Афинадором.

Скульптурный портрет Ведущее место в римской скульптуре эпохи поздней Империи по-прежнему занимал портрет. В эпоху кризиса римской культуры портретному жанру скульптуры были свойственны две основные черты: сложность композиции и ярко выраженный драматизм. Мастера того времени стремились создавать многофигурные композиции, предпочитая сцены охоты, сражения, борьбы, в которых ощущалась экспрессия. При этом впечатление драматизма достигалось не только сюжетом, но и техникой исполнения. Тончайшая светотень и блестящая полировка лица заставляли светиться мрамор изнутри, стирали резкость линий контура или усиливали ее в зависимости от угла зрения. Такая техника исполнения привела к утрате гармонии скульптурных объемов. Чувство пластичности в скульптуре исчезло, уступив место графическому пониманию формы.

Установление в конце III в.н.э. в Римской империи неограниченной монархии, предполагавшей отношение к императору как к божеству, сформировало новые особенности скульптуры этого периода. В позах и жестах образов чувствуется скованность, выражение лиц то высокомерно-брезгливое, то подозрительное. В скульптурных портретах получили отражение не личные, индивидуальные качества характера, а общие понятия — сила, властность, жестокость. Такова, например, монументальная бронзовая конная статуя императора Марка Аврелия, ставшая воплощением идеала гражданственности, безразличия к славе и богатству.

Христианство
и христианские
храмы

В 313 г. Миланским эдиктом императора Константина христианская церковь была признана официальной и законной. С первых лет своего признания христианская религия стала утверждать и распространять свое культурное видение мира и свои художественные образы. Это нашло отражение в архитектуре новой столице Римской империи — *Константинополе*.

Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью. При строительстве храмов в нем использовались два типа построек. Первый тип зданий имел в плане квадрат, круг или крест и предназначался для крестилен. Такого рода храмы воздвигались на месте погребения и казни христиан во время гонений на них. Вторым типом стала *базилика*, вытянутое прямоугольное здание, внутреннее пространство которого разделено колоннадой на три — пять нефов, с более высоким центральным нефом и полукруглым выступом на одной из его сторон — *апсидой*, где находился алтарь. Своеобразие христианских храмов заключалось в резком контрасте между внешним обликом и внутренним убранством. Христианские священники считали, что, подобно смиренному христианину с его богатой духовной жизнью, храм внешне должен быть простым и строгим, зато внутри богато декорирован. Богатство оформления интерьера храмов создавалось, прежде всего, мозаикой на библейские темы и многочисленным резным декором капителей, карнизов.

Искусство «мерцающей живописи» (так называли мозаику) стало основным видом изобразительного искусства при оформлении интерьеров храмов. Ее преобладание над скульптурой возрастало по мере того, как скульптурные изображения, напоминавшие языческих богов, христианской церковью категорически отвергались. Первоначально сюжетные композиции и отдельные фрагменты мозаик были позаимствованы из *римских катакомб*, где тайно собирались первые христиане, где в погребальных камерах они хоронили своих единоверцев и где принимали крещение. Все изображения носили символический характер, чтобы скрыть смысл обрядов от

непосвященных язычников. Язык символов оказался универсальным и удобным, так как с его помощью можно было передать и легко запомнить смысл отвлеченных религиозных понятий. Поэтому даже после объявления христианства господствующей религией он сохранился и продолжал развиваться.

К числу наиболее часто встречающихся в катакомбах символов Иисуса Христа относятся виноградная лоза, пастух, рыба. Символический смысл виноградной лозы заключался в аналогии красного виноградного вина с кровью Христа, пролитой ради искупления грехов людей. Изображение Христа в виде пастуха символизировало одну из его первостепенных миссий — быть пастырем человеческих душ. Часто встречается в катакомбах изображение рыбы, что связывают с греческим звучанием слова «рыба» — «ихтиос», которое в его дешифровке по буквам приняло следующий вид — Иисус Христос: теу юйос сотер — Иисус Христос — Божий Сын — Спаситель. В ранней христианской литературе Иисуса также часто называли Рыбой, а христиан — «рыбаками». С течением времени вся ранняя христианская символика сложилась в систему, предполагавшую строго установленные нормы изображения — *иконографию*.

Однако новая религия уже не могла спасти римскую культуру, так как ее кризис был слишком глубоким и необратимым. В 395 г. Римская империя распалась на Восточную и Западную, а в 476 г. — после поражения римлян от германских племен — перестала существовать Западная Римская империя. Это событие принято считать концом всей древнеримской культуры.

Литература

1. *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
2. *Гиро П.* Частная и общественная жизнь римлян. СПб., 1995.
3. *Зелинский Ф.Ф.* История античной культуры. СПб., 1995.
4. *Культура Древнего Рима.* В 2 т. М., 1985.
5. *Культурология.* История мировой культуры / Под ред. Т.Ф. Кузнецовой. М., 2003.
6. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.
7. *Соколов Г.И.* Искусство Древнего Рима. М., 1971.
8. *Хефлинг Г.* Римляне. Рабы. Гладиаторы. М., 1992.
9. *Штаерман Е.М.* Социальные основы религии Древнего Рима. М., 1987.





Культура Византийской ЦИВИЛИЗАЦИИ

- 18.1. Эволюция византийской культуры
- 18.2. Ранний период византийской культуры
- 18.3. «Темное время» и «Македонское Возрождение»
- 18.4. «Палеологовский Ренессанс»

В 330 г. римский император Константин Великий основал на месте древнегреческой колонии Византии новый город — Константинополь. Название этой колонии дало название Восточной Римской империи — Византия.

Византия располагалась на стыке трех континентов: Европы, Азии и Африки. Ее территория включала Балканский полуостров, Малую Азию, Сирию, Палестину, Египет, часть Месопотамии, Армению, острова Кипр, Крит, территории в Крыму (Херсонес), на Кавказе (в Грузии), некоторые области Аравии. Средиземное море было внутренним морем Византии. Своих наибольших размеров территория Византии достигла во время правления императора Юстиниана Великого (527—565 гг.), стремившегося возродить славу Древнего Рима.

Византия была многонациональной империей, ее население составляли сирийцы, копты, фракийцы, иллирийцы, армяне, грузины, арабы, иудеи, греки, римляне. Соответственно и культуру этой империи создавали все эти народы. Но византийская культура была по преимуществу греческой. Греческий язык стал государственным языком Византии с конца VI в., вытеснив латинский язык. Греческая культура составляла ее стержень, но по традиции она сочеталась с терпимым отношением к культурам других народов, с готовностью использовать достижения других народов.

Географическое положение Византии, раскинувшей свои владения на трех континентах, делало эту империю своего рода связующим звеном между Востоком и Западом. Постоянное раздвоение между восточным и западным миром, смешение азиатских и европейских влияний (с преобладанием то одних, то других) стало ис-

торическим уделом Византии. Смешение греко-римских и восточных традиций наложило отпечаток на общественную жизнь, государственность, религиозно-философскую атмосферу, культуру и искусство византийского общества. Византия пошла своим историческим путем, во многом отличным от судеб стран как Востока, так и Запада.

18.1. Эволюция византийской культуры

Эволюция византийской культуры представляла собой довольно сложный процесс, в котором этапы взлетов чередовались с периодами падений. В истории Византии обычно выделяют пять этапов. *Первый* из них приходится на V—VII вв., когда в Византии завершился переход от рабовладения к феодальному строю. В это время произошло формирование многонационального государства и сословной структуры общества. Одновременно сформировалась многочисленная военная бюрократия, сплотившаяся вокруг императора, которому принадлежала вся полнота власти. Своего наивысшего расцвета на этом этапе византийская культура достигла при правлении императора Юстиниана.

Второй этап в развитии византийской культуры — вторая половина VII в. — первая половина IX в., когда византийское общество переживало смутные времена, источником которых была борьба за власть между столичной и провинциальной знатью. В это же время Византия была вынуждена отражать нашествия арабов и славян. В результате территория империи сократилась наполовину, выровнялся ее национальный состав: преобладающими группами населения стали греки и славяне. Наконец, тогда же резко обострился конфликт между церковью и государством, из которого победителем вышла церковь. В результате этой победы развитие византийской культуры проходило в атмосфере религиозного консерватизма и охранительства.

Третий этап (вторая половина IX в. — середина XI в.) стал временем очередного подъема и расцвета культуры и поэтому его принято считать «золотым веком» культуры Византии. Он характеризовался бурным развитием экономики. Интенсивно росли и множились города, строились школы и университеты, были созданы превосходные библиотеки. В 1054 г. произошла так называемая «схизма», т.е. разделение христианской церкви на Восточную и Западную. Это обеспечило Византии духовную независимость от Запада.

Четвертый этап (вторая половина XI в. — начало XIII в.) был временем нового подъема византийской культуры. Успешно была ослаблена власть турок и они оказались оттесненными от границ импе-

рии. Но сила империи подрывалась внутренними смутами. В результате в 1204 г. рыцари четвертого крестового похода без особых усилий захватили Константинополь и основали на Босфоре латинскую империю.

Пятый этап (1261—1453 гг.) начался с освобождения Константинополя от латинян. Но империя уже не смогла возродиться в своем былом великолепии: страна была слишком разоренной и ослабленной. В таком состоянии Византия не только смогла сохранить свою культуру, но и добавить к достигнутому новые ценности в области философии, богословия и искусства. Но в 1453 г. турецкая армия осадила и захватила Константинополь. Это и стало концом Византии.

18.2. Ранний период византийской культуры

В истории как европейской, так и всей мировой культуры Византийской цивилизации принадлежит особое место. Она стала первой в полном смысле *христианской культурой*. Именно в Византии завершилось становление христианства, и оно впервые приобрело законченную классическую форму в его ортодоксальной православной версии. Именно христианство оказалось тем решающим фактором, который определил все характерные черты и особенности византийской культуры. Христианское мироощущение сформировало в ней торжественную пышность, внутреннее благородство, изящество формы и глубину мысли. В течение 11 веков своего существования Византийская империя, впитавшая в себя наследие греко-римского мира и эллинистического Востока, представляла собой центр своеобразной и блестящей культуры. Вплоть до XIII в. Византия по уровню образованности, по напряженности духовной жизни и художественному разнообразию форм искусства находилась впереди всех стран средневековой Европы.

В ранний период развития византийской культуры, длившийся два столетия, одним из определяющих факторов этого процесса была государственная власть и система административного управления империей. Сильная государственная власть, сосредоточившая с помощью церкви в своих руках всю полноту управления экономикой и культурой, сыграла роль централизующей силы в становлении основ византийской культуры как стройной и целостной системы мировоззренческих представлений, выраженных в предметах искусства.

Искусство книги В это время происходит появление новых направлений культурного развития, и прежде всего возникает искусство книги — так называемого *пергаментного кодекса*, состоявшего из сшитых между собой отдельных тетрадей и заменив-

шого неудобный для чтения и хранения папирусный свиток. Согласно преданию, царь Египта Птолемей был обеспокоен увеличением числа рукописей в библиотеке Пергамского царства, грозившей затмить славу Александрийской, поэтому он запретил поставлять в Пергам папирус. Тогда Пергамская библиотека стала пополняться за счет произведений, написанных на пергаменте, представлявшем собой обработанную особым образом кожу телят или ягнят. Пергамент прекрасно впитывал краску, что позволяло красочно оформлять текст. Поскольку для пергамента художники использовали чаще всего красную краску — киноварь, латинское название которой *minium*, то книжные иллюстрации стали называться *миниатюрой*. Самостоятельные композиции, заключенные в рамки и выделенные из строк текста, располагались на отдельных листах, либо занимали его большую часть.

Другой областью культуры, где происходили большие изменения, стала культовая архитектура. Прежде всего, следует отметить, что архитектурные формы христианских церквей сильно изменились по сравнению с античными храмами. В античных храмах классического типа решающая роль принадлежала наружному пластическому решению и второстепенная — внутреннему пространству, в котором находилась только статуя божества, а все обряды и празднества происходили снаружи, на площади перед храмом. Культовое назначение христианской церкви было совсем иным: она мыслилась не как обиталище бога, а как место, где собиралась община верующих. Это требовало принципиально иной организации внутреннего пространства, поэтому решение этой проблемы стало основной задачей зодчих, в то время как внешнему виду церквей не придавалось существенного значения.

Поэтому в ранней византийской архитектуре начали получать распространение центрические постройки, важную роль в создании которых сыграли сирийская строительная школа и уже сложившийся ритуал христианского богослужения. Культовое богослужение разворачивалось вокруг возвышения, отмечавшего центр храма. Поэтому все богослужение переместилось от алтаря к центру храма, в подкупольное пространство. Это определенным образом обусловило появление купольных перекрытий, поскольку купол также подчеркивал значение центра и определенным образом символизировал небесный свод. К подкупольному пространству со стороны алтаря и входа примыкали два широких полукружия (экседры), которые увеличивали пространственную перспективу. Примыкающие к куполу полцентрические своды пересекаясь, образовывали равноконечный крест. Таким образом, раннехристианские храмы уже можно считать первыми образцами *крестово-купольной архитектуры*. Новый

архитектурный тип храмов получил распространение в Константинополе и в восточных районах империи, в то время как в западных ее районах строились в основном базиликальные храмы. Естественно, что в процессе своего взаимодействия эти две архитектурные формы послужили основой для возникновения нового типа храма — *купольной базилики*, гармонично объединившей крестово-купольный и базиликальный типы построек при преобладающем значении купола. Впоследствии эти постройки стали широко распространенными.

Наиболее ярким примером купольной базилики в византийской архитектуре является ее самый выдающийся памятник — *Собор святой Софии* (символ божественной премудрости) (в современном Стамбуле). Его авторами являются зодчие *Анфилий* и *Исидор*. Этот храм снаружи не выглядит очень большим, хотя внешне его отличают строгость, стройность и великолепие форм. Однако внутри он поражает своими размерами и кажется поистине необъятным. Эффект безграничного пространства создают прежде всего находящийся на высоте 55 м огромный купол диаметром 31 м, а также прилегающие к нему подкупола, расширяющие и без того огромное пространство. Секрет этого эффекта состоит еще и в том, что четыре мощных столба, несущих купол, остаются почти незаметными зрителю, так как искусно замаскированы легкими перегородками и воспринимаются как простенки. Купол храма имеет 40 продольных окон, и когда солнечный свет заливает подкупольное пространство, возникает ощущение его парения в воздухе. Все это делает конструкцию удивительно легкой, изящной и свободной.

Строгий снаружи собор потрясал современников богатым внутренним убранством. Со двора прихожане вступали в преддверие храма с мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Отсюда внутрь храма вели девять дверей. Средняя из них носила название «*царские врата*» и предназначалась для августейших особ. Над вратами находилось мозаичное изображение восседающего Спасителя с поднятой благословляющей рукой; по обе стороны от него в медальонах — Дева Мария и Архангел Михаил, а у ног — коленопреклоненный византийский император, предположительно Юстиниан.

Ко времени строительства храма византийское изобразительное искусство уже представляло собой целостную систему видов и жанров, которые художественно отражали теологическую картину мироздания. В храмовой архитектуре каждый элемент здания имел сакральное символическое значение, а фрески и иконы размещались согласно требованиям канона в соответствии с иерархическим строением мироздания: в верхнем регистре храмового интерьера —

силы, несущие божественный «свет» (Христос Пантократор, пророки, евангелисты, апостолы), в верхней части апсиды — Богоматерь Оранта (в современном Стамбуле); в среднем регистре на стенах храма — сцены, поясняющие догматы веры («Благовещение», «Рождество», «Распятие» и др.), а также сцены из земной жизни Христа; в нижнем регистре — люди, постигшие божью «благодать» (канонизированные святые). В соответствии с этой иерархией из-под купола Собора святой Софии на молящихся взирал Христос, восседающий на радуге; на «парусах» помещались огромные фигуры херувимов; на откосах купольных окон — изображение святых епископов, мучеников, пророков. Все эти изображения оттенялись мраморной облицовкой стен и роскошной мозаикой на золотом поле.

В монументальном синтезе архитектуры, фрески, мозаики и иконы дополненном сакральной символикой цвета и света, в праздничной атмосфере театрализованного богослужебного действия возникал грандиозный и стройный ансамбль, обладавший исключительной силой духовного воздействия, ансамбль, который часто сравнивали с космосом.

Мозаика и иконы Раннехристианская культура Византии славились не только шедеврами архитектуры. Значительное развитие получили в ней разные виды и жанры изобразительного искусства — мозаика, фреска, иконопись. Из них наиболее замечательным жанром была *мозаика*, в искусстве которой византийские мастера не имели себе равных. Они знали все секреты изготовления смальты с чудесными свойствами, а также умели с помощью точно рассчитанного угла падения света создавать великолепные живописные эффекты. При этом они учитывали даже оптическое слияние цветов в глазах зрителя, смотрящего на мозаику с большого расстояния. Благодаря своему мастерству византийские художники смогли сотворить непревзойденные шедевры мозаики — в храме Софии, в усыпальницах Равенны, в церкви Успения в Никее, в церкви Димитрия в Фессалониках.

В этот период византийской культуры широкое распространение в качестве декоративного украшения храмов получили *иконы* (от греч. *эйкон* — образ). Первые христиане так называли всякое изображение святого, противопоставляя его «идолу» — языческому изображению. С VI в. так стали называть только портреты святых, выполненные на досках, что отличало их от мозаик и фресок.

Прообразом иконы считается *фаюмский портрет*, возникший в Египте в IV в. до н.э. К этому времени искусство мумифицирования утратило свое значение, и с еще живых людей стали рисовать портреты. Их писали на дощечках красками. После смерти их накладыва-

ли на лица умерших, чтобы возвращающаяся душа могла найти свое тело. Поскольку впервые эти изображения нашли в захоронениях в оазисе Фаюм, то отсюда они и получили свое название.

В художественном отношении икону не следует считать тождественным божеству изображением, она — его символ, на ней изображалось не лицо, а *лик*. В этом состоит первое отличие иконы от картины. Второе заключается в том, что икона пишется на доске (чаще всего липовой) и состоит из четырех-пяти слоев разных материалов, расположенных в следующем порядке: основа, грунт, слой краски, защитный слой, оклад. Основу иконы составляет доска с наложенным на нее холстом — *паволокой*. Грунт состоит из мела или гипса и называется *левкасом*. Слой краски образует сам живописный сюжет. Защита представляет собой различные материалы, чаще всего олифу, яичный белок, или масляный лак. Византийская манера иконописи предполагала плоскостное статичное изображение святого с аскетическим, несколько удлиненным овалом лица, с большими глазами, отрешенно смотрящими на зрителя. Все линии рисунка прописывались золотом, а пространство между линиями заполнялось плотным ровным цветом. Основной фон выполнялся золотом. Такая техника живописи делала икону очень ценным предметом.

Литургическая поэзия В первые столетия существования Византийской империи получила развитие также литература: жанры патриотической литературы и литургический поэзии. Первый жанр нашел свое выражение в трудах *Василия Кесарийского*, *Григория Назианзина*, *Григория Нисского*, *Иоанна Златоуста*, которые закладывали фундамент средневекового христианского богословия.

Наибольший вклад в формирование и развитие жанра литургической христианской поэтики был сделан *Романом Сладкопевцем* (кон. V в. — ок. 560). Он создал особые формы богослужебного песнопения: *кондак* — поэма-гимн, рассказывающая о каком-либо событии из Священного Писания, и *икос* — песнопение, прославляющее святого. Для его стиля были характерны драматизация действия, введение диалога. В поэзии Романа Сладкопевца нашли отражение лучшие черты христианской поэзии: монолитность настроения, духовность, высокие нравственные ценности, и хотя впоследствии кондаки были вытеснены из богослужения канонами, некоторые из них исполняются до сих пор, в том числе *Акафист* — хвалебный гимн в честь Божьей Матери.

С VII в. самым популярным жанром литургического песнопения становится *канон* — утренний гимн, состоящий из девяти песен. Каждая из них представляла собой поэтический пересказ од-

ной из песен Ветхого Завета, состояла из нескольких строф (обычно четырех) и имела свою мелодию. В XI в. каноны, вошедшие в литургию, были строго определены, введение новых в религиозную практику было запрещено. Не менее популярным жанром литургической поэзии был *тропарь*, который из краткой молитвы, исполнявшейся после псалма, превратился в завершающую часть крупного музыкального произведения.

18.3. «Темное время» и «Македонское Возрождение»

«Темное время» и иконоборчество

После смерти императора Юстиниана Великого (565 г.) Византию сотрясали непрерывные социальные волнения, а в начале VII в. разразилась гражданская война, в результате которой империя потеряла часть своих владений на западе и востоке. Поэтому конец VII — начало IX столетия вошел в историю византийской культуры как «Темное время». Особенно значительным событием для византийской культуры в этот период стало *иконоборчество*.

Основанием для иконоборчества стало мистическое течение в христианском богословии, которое отвергало возможность любого изображения бога, так как духовное невозможно выразить через материальное. Оппозиция иконам с момента их распространения в VI в. на территории Византии всегда была довольно сильной. Поскольку христианское искусство всегда испытывало влияние, с одной стороны, языческой греко-римской религии, допускавшей изображение богов, а с другой — иудейской, запрещавшей их изображение, то культ икон имел своих противников даже среди деятелей церкви. Кроме того, возраставший авторитет монастырей, хранящих чудотворные иконы, усиление их мощи и богатства настораживали светскую власть.

По сути дела иконоборчество выражало собой борьбу военной земледельческой знати и части торгово-ремесленных кругов Константинополя за ограничение могущества церкви и раздел ее имущества. В 730 г. император Лев III Исавр издал эдикт, запрещающий иконы. Эдикт действовал более ста лет, и в соответствии с ним во всех церквях Константинополя уничтожались изображения святых, Христа, Богородицы, сбивалась мозаика, счищались краски фресок. На месте святых появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы, поэтому, по отзыву современников, «храмы превратились в сады и птичники». Император призвал народ расправиться с колдунами и знахарями, уничтожить ико-

ны, мощи святых и сплотиться вокруг василевса. Иконоборцам гарантировалась охрана их имущества и доля добычи в случае победы.

В ходе противоборства иконопочитателей с иконоборцами был причинен существенный вред художественной культуре Византии в VIII—IX вв., так как были уничтожены многие произведения искусства. Однако, нельзя отрицать, что иконоборческая доктрина и эстетические требования иконоборцев внесли новую свежую струю в образное видение мира византийцев — изысканную абстрактную символику в сочетании с рафинированной декоративной орнаментикой.

В развитии художественного творчества Византии оставила заметный след и борьба иконоборцев против чувственного, воспевающего человеческую плоть эллинистического искусства с его техникой и красочной цветовой гаммой. Возможно, что именно иконоборческие духовные искания открыли дорогу к созданию глубоко спиритуалистического искусства Византии X—XI вв.

Кроме того, иконоборческое движение послужило стимулом к новому взлету светского изобразительного искусства и архитектуры. При иконоборчестве в византийскую архитектуру проникло влияние мусульманского зодчества. Вновь строящиеся дворцы окружали парки с фонтанами, экзотическими цветами и деревьями. В светском искусстве иконоборческого периода победили принципы репрезентативной торжественности, архитектурной монументальности и красочной многофигурной декоративности, послужившие в дальнейшем основой развития светского изобразительного искусства. В середине IX в. иконопочитание было вновь восстановлено.

«Македонское Возрождение». После длительного периода внутренних смут и внешних неудач вновь происходит консолидация всех сил империи вокруг новой, македонской династии Комнинов. Благодаря деятельности трех способных императоров из этой династии (Алексея I, Иоанна II и Мануила I) Византия X—XII вв. вновь выступила на международной арене великой европейской державой. Правление Комнинов было блестящим периодом в истории Византии, когда империя в последний раз возвратила себе былое величие, стала образцом великой культуры. Этот период развития культуры Византии принято называть «Македонским Возрождением», или ее «вторым золотым веком», поскольку он стал классическим этапом в истории византийского искусства, когда в культуре окончательно сложился зрелый средневековой стиль, главной чертой которого стал *спиритуализм*.

В период Македонской династии получила классическую завершенность *крестово-купольная* форма храма, начавшая склады-

ваться еще в предшествующую, юстиниановскую эпоху. Эта конструктивная система позволяла создавать большое количество вариантов. Можно было изменить масштаб здания, оставляя неизменным центральное ядро: добавлением еще пары столбов-опор храм увеличивался в длину; добавлением двух рядов колонн и увеличением количества нефов до пяти строители растягивали храм в ширину.

В центральной апсиде помещался *престол*, в северной — *жертвенник*, т.е. место приготовления хлеба и вина для причастия, в южной — *дьяконник* — место хранения церковных сосудов, риз, книг и прочих ценностей. Таким образом, основные усилия зодчих были направлены на организацию подкупольного пространства и алтарной части как средоточия культового действия и на реализацию символической идеи *лестницы* — библейской лестницы, по которой совершалось общение неба и земли.

Такая конструкция храма не была случайной. Любая деталь в ней имела символический смысл. Четыре стены храма, объединенные одной главой, символизировали четыре стороны света под властью единой Вселенской церкви. Алтарь во всех церквях помещался на восточной стороне, так как, согласно Ветхому Завету, там находилась райская земля Эдем, а по Новому Завету на востоке произошло вознесение Иисуса Христа. Эта каноническая система была тщательно продумана и с большим вкусом связана с общей архитектурой церкви, а также с системой архитектурных элементов.

В XI—XII вв. в византийской культуре произошли серьезные мировоззренческие изменения. Полемизируя с иконоборцами, православные мыслители на новом уровне разработали *учение о духе и материи* и объяснили специфику материальной деятельности человека в рамках религиозного представления о мире. Именно в этот период формируется основное отличие православия и его культуры от западного христианства, которое изображение Бога и святых трактовала просто как «писание для неграмотных». Защитники иконопочитания обосновали значение образов в своей религии. Согласно их представлениям, неопишуема только природа не воплотившегося Бога. Поэтому на иконах изображена лишь земная жизнь Иисуса Христа. Сам образ Христа утверждает единство его земного и божественного существа. Отсюда само иконописное изображение можно считать доказательством факта воплощения Бога в Христе. Но поскольку материя образа (иконы) не содержит в себе материи прообраза, то живопись выражает именно духовную сущность Христа. Видимо эта идея оказала определяющее воздействие на все последующее развитие православного искусства — очень схематичное изображение тела

и предметов, простота живописных приемов и стремление вызвать возвышенные эмоции, далекие от материального мира.

Византийская иконопись Основными темами живописи в этот период стали сюжеты очищения, преображения, спасения, которые заимствовались из библейских и евангельских мифов. Обычно в изображениях центральные фигуры композиции изображались в анфас, окружающие — в профиль. Вечность в наглядном воспроизведении трактовалась как устойчивость, симметричность и равновесие. Значимыми моментами композиции служили и золотые нимбы вокруг святых.

Византийские художники того времени сумели разработать новый способ организации пространства в православной живописи. Секрет этого способа заключался в том, что основные фигуры композиции своими размерами значительно превосходили второстепенные, как это имело место в зрительном поле человека при очень близком расположении от объекта. Каждая фигура, на которую обращал внимание верующий, сразу же оказывалась в непосредственной близости от него, была обращена лично к нему. Этот эффект исчезает, если смотреть на изображение в целом: так называемая обратная перспектива становится смысловой, то есть размеры фигуры зависят от ее места в божественной иерархии.

Организация внутреннего пространства церкви учитывала все эти особенности восприятия образов и позволяла узреть Бога и святых, пережить драму их земного существования. Поэтому неизмеримо возросло значение росписей. Сложилась многоплановая система символов и художественных циклов в иконографии, включавшая в себя космическую символику (храм отождествлялся с уменьшенной моделью Вселенной, где своды и купола олицетворяли небо, пространство близ пола — землю, алтарь символизировал рай, а западная часть — ад). В соответствии с этим располагались и росписи.

В иконах праздничного цикла (изображение основных христианских праздников — Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Распятие, Вознесение, Успение Богородицы и др. была отображена история воплощения Бога, а сюжетные композиции обязательно трактовались по устоявшимся канонам. Так, изображение Рождества Христова позволяло соединить вместе все эпические предания о Рождестве. В центре композиции — черный проем пещеры, на фоне которого видны ясли со спеленутым младенцем и с заглядывающими в них волком и ослом — символами двух народов — иудейского и языческого, которым в равной мере принес спасение Иисус Христос. Рядом с яслями — торжественно восседающая Богородица. Над пещерой в высоте сияет Вифлеем-

ская звезда, сноп света от которой падает прямо на родившегося младенца. У ног Богоматери, как правило, находится погруженный в глубокую думу Иосиф. Рядом изображаются две женщины-повитухи, купающие новорожденного младенца, тем самым они как бы вводят его в круг обыденной жизни. Нередко здесь же изображали и волхвов на конях, держащих путь по «звезде» и стоящих против пещеры с драгоценными дарами в руках.

Помимо стационарных икон, помещаемых на *архитраве* (нижняя часть антаблемента), византийская иконография создала переносные иконы большого формата, которые для украшения храма прислонялись к колонкам алтарной преграды. Таких икон было множество, посвящены они были разным святым, но главными изображениями на них являлись и являются Богородица и Иисус Христос. Основными иконографическими изображениями Богоматери на таких иконах были следующие:

Оранта (Молительница) — Богоматерь в полный рост с воздетыми к небу руками и открытыми ладонями. С образом Оранты соотносятся также иконы *Великая Панагия (Всесвятая)* и *Богоматерь Знамение (Воплощение)*;

Одигитрия (Путеводительница, Наставница) — поясное изображение Богоматери с Младенцем Христом, сидящим на левой руке. Главным в иконе является благословляющий жест. Мать напутствует Сына на крестный подвиг во имя спасения людей, а Сын благословляет мать на подвиг терпения.

На всех этих изображениях облачение составляет *мафорий* — покрывало с каймой темно-вишневого цвета и тремя звездами (на плечах и голове), символизирующими ее непорочность до, во время и после родов, *туника* — длинное платье синего цвета — символ целомудрия и небесной чистоты.

Иконографические изображения Христа также разнообразны, как и Богоматери:

Пантократор (Вседержитель) — поясное изображение Христа, на котором он держит в левой руке открытое Евангелие, а правая приподнята в благословляющем жесте. На нимбе буквы, означающие «Всегда существующий»;

Спас на престоле — аналогичен образу Спаса в деисусе, но без Богоматери и Иоанна Крестителя. Иногда в изображении встречается сложение пальцев «именословное» с отставленным мизинцем и скрещенными средним и указательным пальцами, такой жест символизирует инициалы имени Иисуса Христа;

Спас в силах — на иконах с этим сюжетом мы видим Христа, сидящего на троне и готовящегося судить людей за их прегрешения. Этот образ перекликается с образом Пантократора. Красный

ромб символизирует земную сущность Бога-Сына. Престол окружен серафимами и херувимами, представляющими образ космоса;

Спас Нерукотворный — один из самых ранних иконографических образов. Его возникновение связывают с преданием о том, как во время шествия Христа на Голгофу он обратился к женщине по имени Вероника с просьбой дать ему воды. Выпив воды и умыв лицо, он промокнул его полотенцем, протянутым этой женщиной, и на ткани остался нерукотворный лик.

На всех этих изображениях Христос всегда одет в *хитон*. От плеча хитона до низа подола проходит полоса — *клавт* (знак царской власти), поверх хитона накинута *гиматий* — плащ синего цвета.

Художественные ремесла Ведущее положение, славу и авторитет византийской культуре этого периода создали не только шедевры архитектуры и иконописи, но и художественные ремесла, достигшие высокого совершенства. Произведения византийских ремесленников отличались изысканной тщательностью и ювелирностью. Среди ремесел процветали инкрустации из драгоценных камней, резьба по кости, книжная миниатюра, мозаичная икона и др. Резьбой по кости отделявали ларцы. При этом в изделиях из кости наряду с догматическими изображениями встречались часто и античные мотивы.

Высочайшим достижением художественного ремесла этого периода стали перегородчатые эмали на золоте. Техника эмали пришла в Византию с Востока еще при Юстиниане Великом и прославила византийских мастеров на весь мир. Эмаль, подобно мозаике, имела особую ценность в глазах византийцев не только благодаря золоту: прежде чем стать изображением, эмаль и смальта проходили очистительное действие огня. Кубки, блюда, парадные кресты, короны императоров, иконы украшались эмалями, и среди этих произведений ювелирного искусства самым выдающимся принято считать знаменитую *Пала д'Оро* — огромную пластину (2 × 3 м) из золота и серебра, декорированную драгоценными камнями и эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, библейских сцен. Она была привезена из Византии в Венецию и хранится ныне в соборе св. Марка.

18.4. «Палеологовский Ренессанс»

В 1204 г. рыцари-крестоносцы, участники четвертого крестового похода штурмом взяли Константинополь. Византийская империя как самостоятельная держава прекратила свое существование, на ее месте возникла Латинская империя крестоносцев и зависимые от

нее мелкие феодальные государства. Византийский император и его приближенные бежали в город Никею, где за почти шестидесятилетний период изгнания был сформирован огромный духовный потенциал и заложены основы нового культурного подъема, получившего название «*Палеологовский Ренессанс*». Этот период продолжался с 1261 г. (изгнание латинян из Константинополя) до 1453 г. (года захвата Константинополя турками и окончательного прекращения существования Византийской империи).

Крестовые походы и кратковременное существование Латинской империи способствовали распространению ценностей византийской культуры в странах Западной Европы. Византийское искусство потрясло западноевропейцев — оно стало восприниматься как образец для подражания, произведения византийских мастеров коллекционировались, их приглашали для строительства и оформления храмов. Под влиянием византийской архитектуры, книжной миниатюры формировались сюжеты и образный строй романского стиля культуры средневековой Европы.

Византийские императоры из династии Палеологов в ходе ряда войн сумели восстановить империю, последние столетия существования которой отмечены территориальными потерями, нескончаемыми феодальными усобицами и возрастающей турецкой угрозой. Но даже в этих условиях развитие византийской культуры продолжалось. В обстановке трагического умирания некогда могущественной империи, зажатой в кольцо внешних врагов и сотрясаемой внутренними социальными конфликтами, происходит четкая поляризация двух основных течений в византийской культуре: предренессансного, связанного с зарождением идей гуманизма, и религиозно-мистического, нашедшего выражение в учении исихастов.

«Византийский гуманизм»

Рассматривая первое из этих течений, необходимо отметить, что понятие «византийский гуманизм» обозначает ту черту поздней византийской культуры, которая по своим признакам может считаться аналогом итальянского гуманизма. Речь при этом идет не о сформировавшейся и завершенной культуре гуманизма, а прежде всего о гуманистических тенденциях. Но противоречивость общественной жизни поздней Византии, натиск турок и острая идейная борьба, завершившаяся победой мистических течений, привели к тому, что вновь возникшее гуманистическое течение в художественном творчестве не получило развития и завершения.

Появление «византийского гуманизма» было обусловлено огромным духовным потенциалом и мощной национальной энергией,

направленной на восстановление империи и возврат некогда утраченного прекрасного прошлого. Рожденная этими устремлениями, жаждой гармонии, культура эпохи Палеологов, оставаясь в основе своей религиозной, приобрела ряд черт, позволяющих оценивать ее как ренессансную. Прежде всего, это нашло свое отражение в усилении светского начала путем выбора новых религиозных сюжетов, предпочтение в которых отдавалось изображению сцен религиозного быта. Наряду с религиозными сценами художники начали изображать реальные исторические события. Светские мотивы также появились в заметном изменении иконографического канона при выполнении традиционных сюжетов.

Кроме того, гуманистическая тенденция в художественном творчестве выразилась в появлении архитектурного и пейзажного фона в композициях. В многофигурных сценах *архитектуре* и *ландшафту* отводилась очень большая роль. Они играли не столько роль фона, сколько ограничивали пространство, в котором располагались герои и акцентировали внимание зрителя на том или ином персонаже. Пространство в живописных композициях еще не было реальным, трехмерным, и поэтому каждый персонаж размещался без учета единой точки зрения на всю сцену; ракурс выбирался произвольно, поэтому одни фигуры изображались при взгляде сверху, другие — с завышением линии горизонта, но возникало новое отношение к канону, и фигуры обрели большую свободу. Художник не просто фиксировал события, а рассказывал о нем, создавая у зрителя настроение сопереживания, а не преклонения. Вследствие этого возросло личностное, эмоциональное начало в живописи. Поввысился интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц. Достигалось это за счет выразительных взглядов, движений, поз.

Выдающимся образцом подобной живописи является икона «*Двенадцать апостолов*» (XIV в.), хранящаяся в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва). Изображенные на ней апостолы предстают в разных позах и одеждах, они держатся свободно и раскованно, как бы беседа между собой. Передние фигуры больше задних, их лица объемны, благодаря использованию тонких бликов. В XV в. в иконописи усиливается графическое начало, иконы исполняются со штриховкой тонкими, параллельными линиями. Ярким примером подобного стиля является икона «*Сошествие Христа в ад*» (XV в.).

Исихазм и мистицизм Однако искусство палеологовского времени оказалось недолговечным. Одновременно с развитием гуманистической тенденции в культуре Византии произошел необычайный расцвет мистицизма. В условиях безнадеж-

ности, порожденной военной опасностью, предчувствием исторического заката, феодальных усобиц среди византийского духовенства и монашества сформировалось убеждение, что спасение от земных бед можно найти лишь в мире пассивной созерцательности, полного успокоения — *исихии*, в самоуглубленном экстазе, дарующем мистическое слияние с богом и озарение божественным светом. На этой почве возродился интерес к древнему учению об исихии (от греческого «безмолвие», «отрешенность»), апологетами которого стали монахи *Григорий Палама* и *Григорий Синаит*.

Официально одобренное на Соборе 1351 г. учение исихастов получило широкое распространение, заморозив мистическими идеями почти все слои населения империи. Господство исихазма сыграло неоднозначную роль в культурном развитии Византии. С одной стороны, исихазм задушил гуманизм, ослабил волю к сопротивлению народных масс в борьбе с внешними завоевателями. Но в то же время это учение углубило духовную жизнь Византии и тех стран, где господствовало православие. Опираясь на представления монахов-отшельников, оно проповедовало уединение, подавление всех страстей и способствовало росту индивидуалистического начала в искусстве. Под влиянием исихастских идей на рубеже XIV—XV вв. в византийской живописи утвердился суровый, отвлеченный от всего мирского, аскетический образ святого.

С развитием мистики существенно изменилась храмовая архитектура. При строительстве храмов зодчие ориентировались теперь на небольшую общину прихожан (например, городской квартал). Главным назначением храма становится теперь проведение молитв, а не совершение служб. Кроме того, мистицизм принципиально изменил всю конструкцию храма. Раньше храмы отличались внешней скромностью и внутренним роскошным убранством. Теперь именно внешняя красота должна была быть притягательной для верующих, она была предназначена предвосхищать духовную красоту молитвы. Убранство же храма не должно было отвлекать молящихся от постижения света незримого. Поэтому интерьеры храмов делались нарочито мрачными и мало освещенными.

В храмовой архитектуре появляются многочисленные новые архитектурные элементы и украшения фасада: декоративная кирпичная и каменная кладки, позже — цветная, со вставками, инкрустацией, и изразцами. Фасад украшается цветными фризами из глазурованной плитки, рельефными крестами, каменной резьбой. Цветная и узорчатая кладка была распространена более все-

го в Греции, где плоскость стены не нарушалась рельефными деталями.

И, наконец, в архитектуре поздневизантийского периода (XIII—XV вв.) формируется и получает развитие еще одна особенность: архитектура конструктивно становится все более сложной. Грандиозные сооружения как бы распадаются на несколько небольших построек. Естественно, что эта особенность проявилась в храмовой архитектуре. Храм значительно увеличился в размерах и превратился из одноглавого в шестикупольный. Благодаря аркадам, резному орнаменту, нишам, элегантному силуэту оконных проемов на барабанах, церковь стала легка, изящна и нарядна. Внутри она была украшена в основном мозаиками, созданными на сюжеты из библейской жизни Христа и Богородицы.

Влияние и наследие
византийской
культуры

В 1453 г. под натиском турок Византия пала, и это событие изменило характер дальнейшего развития Европы. Под контроль турок попали традиционные торговые пути, что отрицательно сказалось на европейской торговле и заставило европейцев искать новые пути на Восток. Юго-Восточная часть Европы постепенно превратилась в отсталый регион. Но византийские мастера разъехались по другим странам, поэтому культура Византии не была уничтожена, а получила свое продолжение. Ее влияние распространилось чрезвычайно широко: оно обнаруживается в Италии, Польше, Литве, Швеции, странах ислама, на Среднем Востоке и в Северной Африке. Но наиболее интенсивным византийское культурное влияние оказалось в странах, где утвердилось православие: на территории самой Византийской империи и в непосредственной близости к ней — в Македонии, Сербии, Болгарии, Румынии, а также в территориально отдаленных Армении, Грузии, Киевской Руси.

Византийское влияние сказывалось в религии и философии, общественной мысли и космологии, письменности и образовании, оно проникало во все сферы искусства — в литературу и зодчество, живопись и музыку. Через византийскую культуру другим народам передавалось также античное и эллинистическое культурное наследие и духовные ценности, что способствовало прогрессивному развитию этих культур. При этом следует иметь в виду, что распространение византийской культуры в других странах, характер ее взаимодействия с местными культурными традициями не были везде одинаковыми. В одном случае складывались местные варианты византийского стиля (например, в Македонии); в другом — византийский стиль значительно трансформировался путем преодоления части христианско-догматических форм (средневековое искусство

Италии); в третьем — влияние носило эпизодический характер и памятники византийского стиля резко контрастируют с произведениями местных мастеров (Закавказье); и, наконец, в четвертом — византийский стиль оказался мощным и плодотворным стимулятором в развитии национальных художественных культур (Сербия, Болгария, Русь). Экспансия византийского стиля здесь продолжалась в течение всего Средневековья, что дает основание рассматривать эти культуры в качестве его наследия.

Литература

1. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII вв. М., 1975.
2. *История и культурология* / Под ред. Н.В. Шишовой. М., 2004
3. *Культура Византии: IV — первая половина VII в.* М., 1984.
4. *Культура Византии: Вторая половина VII—XII вв.* М., 1989.
5. *Культура Византии: XIII — первая половина XV в.* М., 1991.
6. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.
7. *Литаврин Г.Г.* Как жили византийцы. М., 1974.
8. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV вв. Л., 1986.
9. *Мировая художественная культура. Древние цивилизации. Тематический словарь.* М., 2004
10. *Поляковская М.А., Чекалова А.А.* Византия: быт и нравы. Свердловск, 1989.
11. *Удальцова З.В.* Византийская культура. М., 1988.



19



Культура цивилизаций доколумбовой Америки

- 19.1. Культура ольмекской цивилизации
- 19.2. Культура цивилизации майя
- 19.3. Культура цивилизации ацтеков
- 19.4. Культура цивилизации инков

Географический регион на Американском континенте, в пределах которого в доколумбовые времена процветала своеобразная цивилизация, обозначают термином «*Месоамерика*» (букв.: срединная Америка). В этом регионе последовательно зародились, достигли расцвета и пришли в упадок такие культуры, как ольмекская, тольтекская, ацтекская и культура майя

К моменту появления в Америке европейцев она была населена большим количеством индейских племен, из которых наиболее высокий уровень культуры отмечался у народов центральной части страны. Свое название индейцы получили потому, что Колумб считал, что он открыл Западную (т.е. лежащую на Запад от Европы) Индию. Наиболее благоприятным регионом для проживания на Американском континенте тогда были Мезоамерика (в настоящее время территории Мексики, Гватемалы, Сальвадора и Гондураса) и Центральные Анды. Именно в этих регионах возникли и достигли расцвета цивилизации доколумбовой Америки. Приход европейцев застал в Америке четыре основных культурных центра: на территории Мексики сформировались и развивались культуры ольмексов и ацтеков, Гватемала и Юкатан были заселены народом майя, в Колумбии существовала культура племен чибча-муисков, а в Перу — культура племени инков.

19.1. Культура ольмекской цивилизации

Наиболее раннюю культуру в доколумбовой Америке создали ольмеки, территория проживания которых включала значительную часть современной Мексики, всю современную Гватемалу и весь

Белиз. Созданная ими цивилизация достигла своего расцвета после 1200 г. до н.э. Для своего времени ольмеки были наиболее развитым народом в культурном отношении и поэтому сумели распространить свое культурное влияние на огромный регион Мезоамерики, став материнской культурой для последующих культур других племен и народов.

Ритуальные центры и каменные головы

На побережье Мексиканского залива этот древний народ построил *ритуальные центры* с монументальной архитектурой и скульптурой.

Ольмекская цивилизация была по своему характеру теократией: земледельцы содержали своим трудом правителей, поставляя им часть своей продукции и выполняя различные общественные работы. Взамен они получали гарантию, что совершаемые жрецами ритуалы помогут обеспечить им личную безопасность. Для этого ольмекские жрецы создали своеобразную религию, мифологию и иконографию, в центре которой существовали несколько богов.

К культурным достижениям ольмеков следует отнести прекрасно развитую архитектуру. Город Ла-Вента был построен по четкому плану и ориентирован по сторонам света. В центре города стояла Большая пирамида высотой 33 м, которая служила сторожевой башней, так как с нее прекрасно просматривались все окрестности. К архитектурным достижениям ольмеков можно отнести и водопровод, который был сделан из поставленных вертикально базальтовых плит, плотно примыкавших друг к другу.

Ольмеки оставили о себе память не только как архитекторы, но и как прекрасные мастера обработки камня. В резьбе по нефриту они достигли большого совершенства. Используя многочисленные инструменты — резцы, сверла, шлифовальные приспособления, а также соответствующую технику обработки камня, ольмеки создавали прекрасные изделия из базальта, кварца, диорита. Наиболее известными памятниками материальной культуры ольмеков являются *гигантские каменные головы*, найденные в Сан-Лоренсо, Ла-Венте и Трес-Сапотес. Огромные головы из черного базальта поражают в первую очередь своими размерами: их высота от 1,5 до 3 м, а вес от 5 до 40 т. Из-за черт лица их называют головами «негроидного», или «африканского» типа. Эти головы находились на расстоянии до 100 км от каменоломен, где добывался базальт.

Что изображали гигантские головы, до сих пор остается загадкой. Можно только лишь предположить, что это могли быть изображения голов врагов, так как в Древней Америке существовала традиция сохранять и увековечивать головы врагов. Кроме того, существует версия, что это могли быть головы юношей, которые приносились в жертву богам. Лучший юноша определялся для жертвы жрецами из

играющих в мяч. Он становился олицетворением бога маиса. Игра в мяч носила у ольмеков религиозно-церемониальный характер, а самой игре предшествовал сложный ритуал.

Ольмеки верили, что акт самопожертвования обеспечит бессмертие и все блага в вечной жизни. Ученые предполагают, что самые красивые девушки поселения, которые отбирались жрецами для жертвы, с радостью и гордостью шли на смерть, как и лучшие юноши, играющие в мяч.

Расцвет культуры ольмеков

В эпоху ольмекской цивилизации зародилось представление о четырех сторонах Вселенной, символом которой был крест, вписанный в прямоугольник. Известно предание ольмеков о четырех эпохах и предсказание того, что вместе с обретением маиса в пятую эпоху она погибнет от старого бога огня и землетрясения. А символом пятой эпохи считался бог, преподносящий людям маис, на плечах и коленях которого лежат головы четырех других богов — покровителей предшествующих четырех эпох.

За несколько столетий до появления Колумба ольмеки изобрели точный солнечный календарь. Он был очень сложным по структуре и состоял из нескольких самостоятельно вращающихся колес, которые отсчитывали взаимосвязанные циклы времени.

Период с VIII до IV вв. до н.э. считается временем расцвета ольмекской культуры, тогда она имела вполне сложившийся и зрелый вид. Каменные монументы с календарными датами стояли в городах. Богатые ритуальные центры с четкой ориентацией и планировкой имели сложные посвященные клады и тайники, зеркала из полированного камня, стелы и алтари.

К сожалению, ольмеки не создали долговечных памятников своей культуры и поэтому наши представления об их культуре носят отрывочный и фрагментарный характер. Остаются открытыми вопросы о ее истоках и процессах развития. Однако то, что не удалось осуществить ольмекам, удалось осуществить другим народам Мезоамерики, культура которых формировалась под влиянием ольмекской и достигла высочайшего уровня.

19.2. Культура цивилизации майя

Целый ряд общих элементов культуры позволяет ученым сделать вывод, что наследницей культурной традиции ольмеков стала цивилизация майя. Историю культуры этого народа принято делить на три периода. Первый (с древности и до 317 г. н.э.) — время возникновения городов-государств, примитивного подсечного земледелия, изготовления хлопчатобумажных тканей и др. Второй период —

древнее царство, или классический период (317—987 гг н.э.) — время роста городов (Паленке, Чичен-Ица, Тулумба) и одновременно таинственного исхода из них населения в начале X в. Третий период — новое царство, или постклассический период (987 — XVI в.) — время прихода европейских конкистадоров, принятия новых законов, стилей в жизни и искусстве, смешения культур, братоубийственных войн и т.д.

Около 300 г. до н.э. в географической области, охватывающей часть современной Мексики, Гватемалы, Белиза и Гондураса начала формироваться новая цивилизация, получившая название цивилизации майя. На этой территории народы майя построили несколько величественных ритуальных центров, руины которых хорошо сохранились до наших дней. В результате раскопок в этих центрах археологи получили много материалов, свидетельствующих о выдающихся культурных достижениях древних майя.

Создание больших по размерам ритуальных центров является отличительной особенностью культуры майя. Эти центры нельзя назвать городами, хотя они состояли из нескольких больших зданий. Население этих центров было незначительным, оно состояло в основном из жрецов, их слуг и ремесленников. Назначение центров заключалось в том, чтобы проводить большие религиозные праздники, во время которых на них стекались большие массы людей, которые принимали участие в религиозных церемониях.

Подобно многим древним цивилизациям духовную основу культуры майя составляла религия. В представлениях майя мир являлся сложным образованием, наполненным различными священными силами. Отсюда и пантеон богов был очень велик. Известны десятки имен богов, которые в зависимости от их функций могут быть разделены на группы: боги плодородия, воды, охоты, огня, звезд, смерти, войны и т.д. Главными богами были бог плодородного дождя и смертоносной молнии с головой, похожей на тапира, бог Солнца и ночного неба, покровитель жизни и смерти — бог кукурузы. Все они имели человеческий облик, благодаря которому их можно легко узнать в иероглифических надписях.

В основе религиозных взглядов майя лежала связь жизни и смерти, вечный круговорот умирания и возрождения. Поэтому все божества майя двойственны. Они совмещают в себе два противоположных начала: жизни и смерти, любви и ненависти, земли и неба. Однако главных своих богов они изображали в виде пернатой змеи: перья — символ неба, змея — символ земли.

Майя считали, что после смерти душа человека пребывает либо в состоянии безмятежного блаженства, либо в вечных муках в зави-

симости от деяний человека. Вечное блаженство ожидает того, кто его заслужил. Грешники же отправляются в Минталь — преисподнюю, вечно холодную область, населенную демонами.

Очень сложными были религиозные ритуалы древних майя, особенно жертвоприношения самого разного вида. Среди жертвоприношений наиболее распространены были человеческие жертвоприношения, поскольку считалось, что боги питаются только человеческой кровью. Как и в ольмекской цивилизации, у майя самые красивые девушки приносились в жертву богам, заслуживали этим вечную счастливую жизнь, как и самые лучшие мальчики — победители в игре в мяч — заслуживали такой же участи.

Считалось, что каждый из богов поочередно правит миром через определенные промежутки времени, например, через год или несколько лет. К моменту начала правления какого-либо бога майя выставляли его статуи в храмах и на площадях до тех пор, пока не закончится время его правления. Царствование злого божества приносило беды и страдания, а доброго — соответственно благоденствие и процветание.

Вселенная, по убеждениям майя, устроена сложно: она разделялась на 13 пространств, каждым из них заведовал какой-то бог. Небо поддерживали четыре божества и у каждого был свой цвет. Красный цвет принадлежал богу востока, белый — севера, черный — богу запада, желтый — богу юга. В центре мироздания располагался зеленый цвет. Таким образом, число четыре у майя имело особое магическое знание. Вероятно, именно этим объясняется существование у майя четырех столиц-городов: Копана, Калакмула, Тикаля, Паленке.

Архитектура
и календарь

В материальной культуре майя наибольшее развитие получила архитектура. У майя существовало два типа архитектурных сооружений: жилые дома с островершинами, крытыми соломой крышами и монументальные церемониальные сооружения. Обычные жилые дома имели прямоугольные очертания, стены были каменные, крыши двускатными. В центре дома сооружали очаг из камней. Часто дома возводились на платформах. К типу церемониальных построек относились пирамиды, функция которых заключалась в том, чтобы служить основанием храма, поднимая его как можно выше к небу. Чаще всего храмы располагались именно на вершинах пирамид. Они имели квадратную планировку, тесное внутреннее пространство (из-за толстых стен), украшались надписями, орнаментом и выполняли роль святилищ. Образцом такого типа архитектуры является *Храм надписей* в Паленке.

Постройка зданий регулировалась у майя определенными промежутками времени — 5, 20 и 50 годами. Археологические данные

свидетельствуют, что каждые 52 года майя заново облицовывали свои пирамиды и воздвигали стелы (алтари) каждые 5 лет. Записи на алтарях заключали в себе информацию о каких-либо событиях. Подобного подчинения художественной культуры календарю и времени не существовало нигде в мире.

Гармоничным образом архитектуру майя дополняли скульптура и живопись. Их образы раскрывают всю панораму жизни общества. Основные темы изображений — божества, правители, быт. Алтари и стелы украшались многофигурными композициями, сочетающими в себе различные скульптурные жанры. Майя применяли все скульптурные жанры: резьбу, барельеф, горельеф, круглый и моделированный объем. В качестве материала использовались обсидан, кремьен, нефрит, раковины, кость и дерево. Многие скульптуры раскрашивались в различные цвета. Скульпторы большое внимание уделяли выражению лиц, деталям одежды.

Скульптурная традиция индейцев майя отличается реализмом, яркостью и энергией. В скульптуре на стелах и в храмовых рельефах изображения людей исполнены одновременно реалистично и искусственно неподвижно. Обязательным требованием к скульптурным фигурам являлся S-образный разворот: ступени ног и голова фигуры изображались в профиль, а торс и плечи — анфас. Скульпторы майя работали не только в камне, но использовали в качестве материала кость, раковины и жадеит. При этом майя умели делать предметы культа из глины, покрывая их росписью.

Кроме того, в своих ритуальных центрах майя воздвигали скульптурные монументы-стелы с иероглифическим надписями. Иероглифический текст обычно относился к правителю-жрецу, чье изображение присутствовало на памятнике. Текст мог содержать описание какого-либо исторического события или родословную лица, которому был посвящен данный памятник. Часто приводилась дата смерти это лица или приход его к власти. Само лицо изображалось при полных ритуальных регалиях, включая ушные и носовые украшения, браслеты, ожерелья, головной убор с перьями и церемониальный жезл.

Обычаи и традиции Особое значение в жизни майя придавалось обычаям и традициям, связанным с рождением ребенка, достижением половой зрелости, вступлением в брак. Появление человека считалось проявлением благосклонности богов, особенно богини Луны — Иш-Чель. Жрецы давали младенцу детское имя и составляли для него гороскоп. В нем предсказывалось, какое божество будет покровительствовать или вредить ребенку на протяжении всей его жизни.

Одним из главных признаков красоты у майя считалось косолазие. Для его развития к волосам ребенка прикреплялся каучуковый шарик или небольшая бусина, свисавшая между глаз. К головке младенца плотно прибинтовывали спереди деревянную дощечку, с тем, чтобы сделать череп более плоским и удлинить линию лба, что считалось у майя признаком красоты и высокого общественного положения.

В жизни каждого представителя народа майя важное значение имел обряд половой зрелости. День для проведения этого обряда выбирался особенно тщательно. В назначенный день все участники торжества собирались во дворе дома покровителя. Жрец совершал обряд очищения жилища и изгонял злого духа, двор подметали и расстилали на земле циновки. Обряд заканчивался пиршеством и всеобщим пьянством. После него разрешалось вступление в брак. Отцы выбирали для своих сыновей будущих жен, соблюдая запрет на браки между лицами, связанными кровным родством.

Как уже отмечалось, особым занятием в культуре майя считалась *игра в мяч*, которая носила религиозно-церемониальный характер. Подготовка в каждой игре сопровождалась сложным ритуалом, поскольку считалось, что в игре вступают в борьбу те или иные божества. Соответственно от победы зависело многое в жизни городов-государств майя.

Гибель цивилизации майя относится к XI в. Этот исторический факт является до сих пор загадкой, поскольку огромная империя вдруг погибла без видимых на то причин. При этом города остались нетронутыми — без следов разрушений, как будто их обитатели ненадолго отлучились и вскоре собирались вернуться.

19.3. Культура цивилизации ацтеков

Согласно легенде ацтеки прибыли на территорию Мексики в XIII в. и поселились на одном из островов озера Тексоко, где zaloжили город Теночтитлан. Сами себя ацтеки называли «мешика» в память о своем легендарном вожде Мешитли. Название «ацтеки» происходит от названия их легендарной прародины — страны Ацтлан, где они жили до 1068 г. По неизвестным причинам они были вынуждены покинуть свою родину, после долгих скитаний ацтеки подошли к берегам озера Тексоко и решили обосноваться здесь надолго.

Менее чем за два столетия из бедной полукочевой группы ацтеки превратились в хозяев самой могущественной империи, когда-либо существовавшей на территории Мезоамерики. Ацтеки показали себя тонкими политиками и великолепными воинами.

Путем заключения временных союзов то с одной, то с другой политической силой они заняли господствующее положение в регионе Центральной Мексики. Вначале ацтеки выступали как наемники для враждовавших друг с другом городов-государств. Хитростью и жестокостью они укрепляли свою мощь и повышали благополучие.

Ритуальные
жертвоприношения

Приход ацтеков вызвал враждебное отношение к ним соседей, поскольку они воровали их соплеменников для своих человеческих жертвоприношений и жен для себя. Государство ацтеков постоянно разрасталось за счет покоренных народов, которые облагались данью и должны были воздвигать храмы ацтекским богам. При этом ацтеки сознательно регулировали численность покоренных народов, оставляя потенциальных противников для сражений и получения пленных, приносимых в жертву богам. Обычно обряд жертвоприношения заключался в вырывании сердца у одной или нескольких жертв. Жертвы были необходимы, что дать богу Солнца животворный напиток — кровь, так как, по убеждению ацтеков, от этого зависело движение Солнца на небе, а следовательно, и существование мира. Из-за жертвоприношений необходимо было часто вести войны.

Для жертвоприношений из числа военнопленных выбирался физически совершенный мужчина высокого роста, стройного телосложения, с чистым телом и быстрыми движениями. Целый год разодетый, поющий и танцующий, он свободно ходил по столице в сопровождении большой свиты, чтобы все могли видеть живое воплощение бога. Этому «избраннику» давали четырех жен — богинь плодородия. Вместе с ним по собственной воле они затем всходили на вершину храма и отдавались в руки жрецов. Пленные, предназначенные для жертвы, также не противились такой судьбе, не боялись умирать: в жертвенной смерти они видели свой долг, показывали покорность богам и с достоинством отдавали богам свою жизненную энергию.

Городское
строительство.
Теночтитлан

Столица ацтекского государства *Теночтитлан* была основана в период между 1325 и 1345 гг. В то время город представлял собой скопление хижин, ютившихся на острове, окруженном со всех сторон болотами и тростниковыми зарослями. В последующие два столетия Теночтитлан превратился в главный культурный центр ацтеков.

Город был расположен на двух островах, лежащих посреди соленого озера Тескоко. Строго спланированный, он имел разветвленную сеть каналов и мостов. Две главные дороги были выложены

в форме креста с огражденным «священным кварталом» на их пересечении. Эти дороги делили город на четыре района, каждый со своим ритуальным центром и рынком. Районы подразделялись на 20 и более мелких кварталов. Большой рынок города располагался на соседнем острове Тлателолько. Острова соединялись с материком тремя каменными дамбами, каждая из которых имела три или четыре прохода для спуска воды из одной части озера в другую. Каждый проход был снабжен деревянным мостом. Озеро обеспечивало городу естественную защиту.

За огромной стеной, украшенной головами сотен пернатых змеев, в центре дорог находилось 18 больших зданий и множество более мелких. Все вместе они составляли «священный квартал». Его самым значительным строением был Большой храм Теокалли, имевший вид пирамиды, на вершине которой находились два храма-близнеца, один из них был посвящен богу войны Уицилопочтли, а другой — богу дождя Тлалоку.

Среди других построек «священного квартала» следует выделить круглый храм главного бога ацтеков — Кецалькоатля. Там также был двор для игры в мяч. У ацтеков эта игра также имела важное религиозное значение.

Боги и храмы ацтеков Как и все народы Мезоамерики, ацтеки были очень религиозны. Основой из религиозных взглядов было отождествление небесных тел со сверхъестественными существами, которые отвечали одновременно и за добро и за зло человеческих поступков. Пантеон богов ацтеков был многочисленным и включал 63 божества. Среди них существовало три великих бога, четыре создателя, 15 богов плодородия, шесть богов дождя, три бога огня, четыре бога пульке, 12 богов планет и звезд, шесть богов смерти и земли, четыре полифункциональных божества. Своим богам ацтеки поклонялись ежедневно. С этой целью они воздвигали культовые центры, рядом с которыми действовали школы жрецов. Задачей священников было управление духовной жизнью общества и укрепление религиозной основы власти.

Храмы, выполнявшие свое культовое назначение, представляли собой произведения самобытного архитектурного искусства. Они строились в форме пирамид, к открытым верхним площадкам которых вели ступени. Такие ступенчатые пирамиды назывались *теокалли*. Жилые дома простых людей строились на платформе и имели двускатную крышу. Дом обычно был двухкомнатным, с земляным полом, плетеными из тростника и обмазанными стенами (саманная архитектура). Стены возводились на каменном фундаменте, комнаты не имели окон. Дома аристократов отличались размерами, количеством и убранством комнат.

«Знатоки вещей» Искусство ацтеков было утилитарным и реалистическим по форме, пронизанным религиозной символикой. В ацтекском мире существовала особая группа людей, которые назывались «знатоками вещей». В состав этой группы могли входить живописцы, скульпторы, философы, музыканты, астрологи и др. Их назначение состояло в том, чтобы иметь ярко выраженную индивидуальность, вести правильный образ жизни, молиться, совершать жертвоприношения, закалять дух и тело. Самым главным для них было умение слушать свое сердце. Больше всего это относилось к художникам слова — литераторам, которые занимали особое положение среди других «знатоков вещей».

Самым распространенным жанром литературы ацтеков была историческая проза. Она включала в себя записи о странствиях мифических предков. Большой популярностью пользовались эпические произведения. Например, эпос о происхождении индейцев, потопах, о божественном Кетцалькоатле. Разновидностью прозы считались дидактические трактаты — собрания коротких речей или изречений моралистического содержания, обобщавшие опыт ацтеков в самых разных областях жизни. Ацтекская литература, как и во всем Древнем мире, имела ритуальные истоки, сакральное значение и была связана с культами различных божеств.

Однако главную роль в литературе ацтеков играла поэзия. По представлениям ацтеков, ее основным предназначением было развивать душу человека и готовить ее ко встрече с богом. Поэтому она было глубоко религиозна, в ней слабо выражена индивидуальная психология автора и практически отсутствует любовная тема. Ацтекская поэзия представлена «песнями бога» — заклинаниями, призывающими божество появиться именно здесь, сейчас и заставить его произвести необходимые действия; песнями «орлов и ягуаров», восхваляющими воинские подвиги; «песнями печали и страдания», а также песнями для женщин и детей.

19.4. Культура цивилизации инков

На рубеже XIV—XV вв. на Тихоокеанском побережье и в северных районах южноамериканского континента стали появляться первые империи. Самой известной и значительной из них стало государство инков. Термином «инки» обозначался титул правителя нескольких племен в районе Анд, это название также носили племена аймара, уальякан, кеуар и др., которые жили в долине Куско и говорили на языке кечуа.

Согласно археологическим данным, на заре истории четыре племени, составившие позднее основу этой народности, пришли с восточного нагорья Анд в долину Куско. Они создали грандиозную империю, охватывающую территорию в 1 млн км², ее протяженность с севера на юг была более 5 тыс. км. Во время расцвета империи здесь проживало от 8 до 15 млн человек.

Государство инков, разделенное на четыре провинции вокруг города Куско и расположившееся в окрестностях озера Титикака, включало территорию современной Боливии, север Чили, часть нынешней Аргентины, северную часть современной республики Перу и нынешний Эквадор. В период своего наивысшего расцвета население государства инков составляло не менее 5—7 млн человек.

Верховная власть
и религиозные
культы

Верховная власть в государстве целиком принадлежала Сапа Инке — так официально назывался император. Каждый Сапа Инка возводил собственный дворец, богато украшавшийся по

его вкусу. Лучшие ремесленники-ювелиры изготавливали для него новый золотой трон, обильно украшенный драгоценными камнями, чаще всего изумрудами. Золото в империи инков играло исключительную роль. Оно широко использовалось в ювелирном искусстве, но не использовалось как средство платежа. Инки обходились без денег, поскольку одним из главных принципов жизни у них был принцип самообеспечения. Вся империя представляла собой огромное натуральное хозяйство.

Религия занимала важное место в жизни инков. У каждой группы населения, в каждой области государства инков были свои верования и культы. Наиболее распространенной формой религиозных представлений инков был *тотемизм* — поклонение тотему (животному, растению, камням, воде и т.д.), с которым верующие считали себя находящимися в родстве. Земли общин назывались именами обожествляемых животных.

Другим религиозным культом инков был *культ предков*. Умершие предки, по представлениям инков, должны были всячески способствовать созреванию урожая, плодovitости животных и благополучию людей. Инки полагали, что духи предков живут в пещерах, поэтому инки воздвигали возле пещер каменные холмики, которые по своим очертаниям напоминали фигуры людей. С культом предков связан обычай мумификации трупов. Мумии в нарядных одеждах, с украшениями, утварью, пищей хоронили в гробницах, которые высекали в скалах. Особенно пышно хоронили мумии правителей и жрецов.

В своих храмах инки поклонялись целому пантеону богов, имевших строгую субординацию. Самым высшим из богов считался

Кон Тикси Виракоча. Это был творец мира и создатель всех остальных богов. В числе тех богов, кого сотворил Виракоча, были бог Инти (золотое Солнце) — легендарный предок правящей династии. Следующим по значению был бог Ильяпа — бог погоды, грома и молнии. К нему люди обращались с просьбами о дожде, ибо Ильяпа мог заставить течь на землю воды Небесной реки. Супругой Инти была богиня Луны — Мама Килья. Почиталась также Утренняя звезда (Венера) и множество других звезд и созвездий. В религиозных представлениях древних инков особое положение занимали чрезвычайно древние культы матери-земли — Мама Пача, матери-моря — Мама Кочи.

На протяжении всего календарного года у инков было множество религиозно-обрядовых празднеств, связанных с земледельческим календарем и жизнедеятельностью правящего семейства. Все праздники происходили на главной площади Куско — Уакапата (Священная терраса). От нее расходились дороги, соединявшие столицу с четырьмя провинциями государства. Ко времени прихода испанцев на площади Уакапата возвышались три дворца. Два из них были превращены в святилища. Когда правитель-инка умирал, тело его бальзамировали, а мумию оставляли в его дворце. С этого времени дворец превращался в святилище, а новый правитель строил себе другой дворец.

Архитектура инков Немного памятников древней культуры Американского континента сохранилось до наших дней. Но из сохранившихся больше всего сведений об особенностях культуры различных индейских племен и народов дают нам архитектурные постройки. Данное утверждение в полной мере относится и к культуре инков.

Инки возводили свои здания из различных пород камня: известняка, базальта, диорита и, конечно, из кирпича-сырца. Они везде делали легкие крыши из соломы и пучков тростника. Печей в домах не было, дым очага выходил прямо через соломенную кровлю. Храмы и дворцы строились особенно тщательно. Камни, из которых были сложены стены, настолько плотно подгонялись друг к другу, что при сооружении зданий не использовались никакие связующие вещества. Кроме того, инки возводили крепости, которые были окружены многочисленными сторожевыми башнями. Крепости строили на горных склонах, а самая известная из них поднималась прямо над городом Куско и представляла собой три ряда стен высотой 18 м, общая их длина превышала 50 м.

Высшим достижением архитектуры инков принято считать ансамбль храмов, носивший название *Кориканча* (Золотой двор).

Главным сооружением ансамбля был храм бога Солнца — Инти. В нем находилось золотое изображение бога, украшенное крупными изумрудами. Это изображение было поставлено в западной части храма с таким расчетом, чтобы его озаряли первые лучи восходящего солнца. Окна и двери также были усыпаны драгоценными камнями. Стены храма были сплошь обиты листовым золотом. Потолок святилища покрывала резьба по дереву, а пол устилали прошитые золотыми нитями ковры.

К храму Солнца примыкало несколько часовен — в честь богов грома и молнии, радуги, планеты Венеры, а главная из них — в честь Мамы Кильи — богини Луны. Образ Луны в империи инков связан с представлением о женщине, богине. Поэтому часовня Мамы Кильи предназначалась для жены правителя-инки. Ни одна женщина, кроме нее, не имела доступа в эту часовню. Здесь же находились и мумии умерших жен правителей. В отличие от храма Солнца, где все было из золота, в часовне Луны все убранство было изготовлено из серебра.

Однако своего наивысшего расцвета искусство инков достигло в различных ремеслах. Инки довольно рано освоили горное дело. Они добывали медную и оловянную руду в шахтах, чтобы изготовить бронзу. Инки могли выплавлять металл, знали технику отливки,ковки, чеканки, спайки и клепки, а также делали изделия в технике перегородчатой эмали. Из бронзы они отливали топоры, серпы, ножи и другую хозяйственную утварь. Но художественное творчество ремесленников инков проявилось в ювелирном искусстве. Хронисты сообщали, что мастера инков могли сделать золотой початок кукурузы, в котором зерна были золотые, а окружающие початок волокна были выкованы из тончайших нитей серебра. Вершиной ювелирного искусства инков стало изображение бога Солнца в виде огромного золотого солнечного диска с искусно вычеканенным человеческим лицом. Это изображение украшало храм Солнца в Куско.

Своего апогея золотое богатство инков достигло во время правителя Уайна Капака. Он облицевал золотом стены и крыши своих дворцов и храмов, весь царский дворец был наполнен золотыми скульптурами животных. Во время торжественных церемоний 50 тыс. воинов вооружались золотым оружием. Огромный золотой трон с накидкой из драгоценных перьев ставился перед дворцом-резиденцией. Однако все это было разграблено конкистадорами из экспедиции Франсиско Писарро в XVI в. Все произведения ювелирного искусства были переплавлены в слитки и отправлены в Испанию. Но многое осталось в тайниках и до сих пор не обнаружено.

Как считают исследователи культуры инков, империю инков погубила религия. Поскольку религией был одобрен обряд, при котором правитель выбирал преемника среди своих сыновей, это привело к междоусобной войне братьев Уаскара и Атауальпы, значительно ослабившей страну перед вторжением испанских конкистадоров. Среди инков также существовало предание, согласно которому в будущем страной будут править новые, незнакомые люди, которые придут сюда, покорят империю и станут единственными ее владыками. Этим и объясняются страх и нерешительность инков перед испанскими конкистадорами.

Литература

1. *Баглай В.Е.* Ацтеки: история, экономика, социально-политический строй (Доколониальный период). М., 1998.
2. *Галич М.* История доколумбовых цивилизаций. М., 1990.
3. *Кинжалов Р.* Искусство Древней Америки. М., 1962.
4. *Кинжалов Р.* Орел, кецаль и крест. М., 1991.
5. *Ламберг-Карловски К., Саблов Дж.* Древние цивилизации. Ближний Восток и Мезоамерика. М., 1992.
6. *Соди Д.* Великие культуры Месоамерики. М., 1985.
7. *Стингл М.* Тайны индейских пирамид. М., 1982.





Европейская культура Средних веков

- 20.1. Особенности культуры Средневековья
- 20.2. Три типа культуры Средневековья
- 20.3. Художественные стили Средневековья

Историческое значение Средневековья в развитии мировой культуры заключается в том, что именно в эту эпоху были заложены основы социокультурной общности Европы. Географически понятие «Европа» восходит к финикийскому слову «Эреб», что для финикийцев означало «запад». Эти термином они обозначали страны, лежащие на севере и западе Средиземного моря. Как самостоятельный социокультурный регион Европа стала формироваться именно в эпоху Средневековья.

Крушение античной цивилизации под ударами варварских племен знаменовало конец Западной Римской империи, а вместе с нею всего предыдущего этапа культурно-исторического развития. На длительный период Западная Европа погрузилась в хаос смешения германских племен с остатками римской цивилизации. По уровню своего культурного развития варвары значительно уступали греко-римскому миру. На долгое время здесь исчезли государства, города были разрушены, территории были разделены на мелкие части. Народы бывшей империи были отброшены из цивилизационного состояния далеко назад, к догосударственному существованию. Им предстояло заново пройти нелегкий путь становления первичных государств и основ цивилизации.

В конце V в. на развалинах Западной Римской империи начал зарождаться новый культурно-исторический тип, получивший название *Средневековье*. Средневековье длилось примерно 1000 лет. Начало этой эпохи связывают с падением Римской империи в 476 г., а окончание — с началом эпохи Ренессанса в XV в. В исторической эволюции эпохи Средневековья можно выделить три основных этапа (периода): раннего (V—X вв.), зрелого, или классического (XI—XIII вв.) и позднего (XIV—XV вв.) Средневековья.

20.1. Особенности культуры Средневековья

Началом распада Римской империи стало вторжение варваров — алеманов, франков, готов, разоривших в 276 г. Галлию, Испанию, Северную Италию, Дакию. На месте этих римских провинций возникло множество территориальных объединений, не имевших устойчивой структуры и какой-либо централизованной власти, жители этих объединений говорили на разных наречиях, не понимая друг друга. В Британии обосновались германские племена англов и саксов, потеснившие местных бриттов и кельтов, в Галлии — франки под предводительством Хлодвига (Людвига), в центре Европы господствовали алеманы, на Аппенинском полуострове — остготы, лангобарды и бургунды. Пиренейский полуостров достался вестготам, а на севере Африки было создано королевство вандалов со столицей Карфаген. Благодаря появлению варваров в Западной Европе Британия стала Англией, Галлия — Францией, в Испании появилась Андалузия, названная в честь вандалов, а в Италии — Ломбардия, сохранившая имя своих поздних завоевателей лангобардов.

Следует отметить, что варвары, расселившиеся в Римской империи, не были таковыми в полном смысле этого слова. Молодые, дикие народы, только что вышедшие из своих лесов и степей, они прошли долгий путь развития во время своих вековых странствий, на протяжении которых они вступали в контакты с разными культурами и цивилизациями, от которых воспринимали нравы, искусства и ремесла. Прямо или косвенно большинство этих народов испытало влияние азиатских культур, восточного мира, восточных провинций Рима, ставших позднее Византией. В Европу они принесли тонкую технику обработки металлов, высокоразвитое ювелирное ремесло, технику обработки кожи, а также искусство степей с его стилизованными животными мотивами.

Отношение Рима к варварам было двояким. С одной стороны, они были завоевателями и разрушителями культуры, намного более воинственными, чем римляне, военные успехи и победы которых остались в далеком прошлом. С другой стороны, Рим подчас принимал пришлые племена, селил их на своих границах, и в этом случае уважал их традиции и нравы.

Сословия и церковь Характеризуя средневековую культуру, следует иметь в виду ее сословный характер, сформировавшийся на основе профессиональной и социальной принадлежности. Понятие сословия имеет в Средние века особый смысл, поскольку совокупность сословий понимается как земное воплощение того порядка, который был установлен богом. В сред-

невековой культуре считались главными три сословия — духовенство, рыцарство и народ.

Сословное деление общества стало основой для жестокой социальной иерархии, которая устанавливала строго определенный характер взаимоотношений определенных групп общества, положение человека в нем. С образованием классического феодализма оформляются основные сословия, соответствующие структуре средневекового общества — дворянство, духовенство и остальное население, позднее названное «народом». Выполнение обязанностей, обусловленных положением человека в социальной и духовной иерархии, рассматривалось как смысл его жизни.

В это же время церковь занимает то место в общественной иерархии, которое она будет удерживать за собой в период всего Средневековья. В хаосе варварских нашествий церковные деятели нередко становились универсальными руководителями разваливающегося общества, к своей религиозной роли они прибавляли политическую, вступая в переговоры с варварами; хозяйственную, распределяя милостыню и продовольствие; социальную, защищая слабых от могущественных; и даже военную, организуя сопротивление. Так, постепенно, осознавая свою силу, церковь стала преследовать собственные интересы, борясь за власть с многочисленными королями варварских королевств, возникших на месте Римской империи. Именно тогда сложилось характерное для Средневековья стремление церкви к установлению господства церкви над христианским миром.

Столкновение Рима и варваров привело к общему упадку культуры. Регресс был количественным: загубленные человеческие жизни, разрушенные памятники архитектуры и хозяйственные постройки, быстрое сокращение народонаселения, исчезновение произведений искусства, разрушение дорог, мастерских, складов, систем орошения, уничтожение посадок сельскохозяйственных культур. Шло непрекращающееся разрушение античного наследия, поскольку руины античных памятников служили карьерами для добычи камня, колонн, украшений. В этом разоренном, полуголодном и ослабевшем мире природные бедствия довершали то, что начали варвары.

Такая ситуация продолжалась до конца VIII в. Каролингское возрождение Именно столько времени понадобилось на то, чтобы взаимодействие римской и варварской культур дало первые плоды, чтобы античная цивилизация уступила место средневековой. С конца VIII в. ситуация в Европе кардинально меняется.

Первый шаг к созданию более цивилизованного государства среди множества варварских королевств и княжеств был сделан франкским королем *Карлом Великим*. Он пошел на полное признание духовной власти римского папы Льва III, который в свою очередь короновал Карла в 800 г. императорской короной. Карл искренне стремился строить свое государство на христианских началах и ценностях, основывая свои законы на христианской морали. Он считал, что прочность государства зависит как от силы власти, опирающейся на подчинение, так и от преданности подданных, их доверия и любви. Карл предпринял реформу территориального строения государства, разбив все подчиненные ему земли на округа (графства), назначив управлять ими своих представителей из наиболее сильных местных феодалов. За этими феодалами он закрепил огромные права, превратив их в полновластных хозяев обширных областей, но связав их присягой на верность королю. Графы осуществляли власть короля на пожалованной им территории, собирали налоги, выставляли войско, вершили суд, следили за соблюдением королевских указов — капитуляриев, которые стали издаваться в письменной форме для единообразного толкования.

Период правления Карла Великого иногда называют *Каролингским возрождением*, так как в это время была предпринята попытка обращения цивилизованной античности на основе христианской веры. Само латинизированное имя Карла — Каролус стало нарицательным обозначением короля (как и в случае с Юлием Цезарем). Тогда наступила фаза подъема европейской культуры, которая характеризовалась активизацией интереса к античному интеллектуальному и художественному наследию. В Европе широко распространились вассальные отношения, началось формирование рыцарского сословия. Экономические реформы Карла стимулировали развитие торговли, способствовали зарождению купечества. Карл поощрял ученость и образованность, при нем значительно увеличилось количество церковных школ, была создана придворная Академия, вокруг которой собрались наиболее образованные люди.

Однако Каролингское возрождение не стало самостоятельной культурной эпохой. Для этого требовались время, усилия, разветвленная образовательная система, способная дать прогрессивным идеям всенародную жизнь. Политическое дело, начатое Карлом, не было продолжено его наследниками, которые вновь растащили империю на части и тем самым погубили начинания своего отца.

Христианство и средневековое мировоззрение

Гибель античной цивилизации и культуры одновременно означала победу христианства над язычеством (хотя победа была далеко не полной, и конфликт между христианством и языческим наследием прошел через все Средневековье) и превращала его в духовную силу, которая влияла на все стороны жизни человека, на его духовные ориентиры. В условиях всеобщего упадка культуры в период раннего Средневековья только церковь в течение многих веков оставалась единственным социальным институтом, общим для всех стран, племен и государств Европы.

В тяжелых и опасных обстоятельствах повседневной жизни христианство предлагало людям стройную систему знаний о мире, его устройстве и действующих в нем силах и законах. Кроме того, дополнительными, притягательными чертами христианства были проповедь общечеловеческой любви, понятные всем нормы и правила жизни, равенство всех людей без исключения, идея об искупительной жертве и т.д. Вместе с тем, христианство утвердило свою систему ценностей, которая отрицала вечность мира и признавала роль Бога в качестве вечного и неизменного начала мира. Бог мыслился в христианстве создателем всех вещей и самого человека. В иконографии Бог изображался то в качестве владыки на троне, то Пантократором — главой вселенной, то Иисусом — богочеловеком, добровольно принявшим смерть во искупление грехов и страданий человеческих.

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

Для средневекового мировоззрения характерно было представление о дуализме мира: в сознании средневекового человека он делился на мир видимый, земной, осязаемый нашими чувствами, и мир потусторонний, идеальный, небесный. Высший, небесный, «горний» был главным, а земное существование рассматривалось лишь как отражение бытия небесного мира. С дуа-

лизмом были связаны такие черты культуры Средневековья, как универсализм, символизм, аллегоризм. *Универсализм* — это стремление средневекового мышления к осознанию и представлению мира в целом как некоего законченного всеединства. Основа этого единства виделась в творении всего мира, всех его частей без исключения Богом.

Символизм и аллегоризм — это представления о том, что в мире всякая вещь занимает изначально predetermined ей место. Она ценна не сама по себе, а постольку, поскольку является символом религиозных или моральных ценностей. Так, Луна становится символом церкви, ветер — Святого Духа и т.д. Отсюда столь частое в средневековом искусстве обращение к аллегориям (иносказаниям, намекам).

Дуализм внешнего мира находил свое проявление и в человеке, в котором, согласно христианскому учению, присутствовало два начала: тело и душа. Тело мыслилось темницей души, которую следовало освободить для достижения высшего блаженства. Красота человека выражалась в торжестве его духа над телом. Поэтому усмирение плоти считалось высшей добродетелью, а идеалом человека был аскет, добровольно принимавший физические страдания. Христианство утверждало особый тип духовности, при котором главное внимание уделялось внутреннему миру человека, его нравственным установкам, смыслу человеческого существования, осуждению насилия, идеям всеобщего равенства.

Идея аскетизма в культуре Средневековья нашла свое практическое воплощение в таком явлении, как монашество. Идейным основоположником этого течения стал выдающийся богослов *Августин Блаженный*, который считал, что следствием греха Адама является человеческая похоть. Отречение от похоти, борьба с ней означало возвращение к первоначальной райской чистоте. Поэтому монашество — это не только особый образ жизни, но и высокое призвание человека. Основателем монашества считается *Антоний Великий*, который удалился в пустыню и освятил сам принцип монашеского жития. Он, в частности, показал, что Богу принадлежат не только плодородные земли, но и бесплодные пустыни. После Антония Великого монашество стало неотъемлемой частью христианской церкви.

На территории Западной Европы первые монастыри появились в IV в. Они были организованы по образцу общежительных монастырей Ближнего Востока, в которых монахи поселялись по несколько человек в кельях одного здания, усиленно молились, отрекались от внешнего мира, даже от прежних родственных связей.

Исторически первой формой западного монашества стали *бенедиктинские монастыри* (основатель *Бенедикт Нурсийский* — IV в.). Они представляли собой объединение монастырей с единым уставом. Согласно «Правилам» (уставу) Бенедикта в монастырях устанавливалась строгая субординация и дисциплина. Монахи безоговорочно подчинялись *аббату* (настоятелю). В обязанности монахов входило чтение и переписка книг, обучение детей. В отличие от восточного монашества западные монахи занимались физическим трудом. В целом бенедиктинский устав не был слишком суров и не предъявлял к монахам чрезмерно аскетических требований. Доступ в монастырь был открыт людям всех званий, вступление в монастырь повышало социальный статус человека. Характерной особенностью бенедиктинцев были практическое милосердие, высокая оценка труда, активное участие в экономической жизни общества.

Другим типом монашеской организации, ориентированной на жизнь в миру и, прежде всего, в городах были так называемые *нищенствующие ордена*, возникшие в начале XIII в. Они были представлены францисканцами, доминиканцами, кармелитами, августинцами. Нищенствующие монахи, не имевшие постоянных обителей, ибо отказ от собственности был их первой заповедью, проповедовали в многолюдных кварталах, переходя из города в город, находились в гуще населения. Они жили подаянием, завоевывая собственной бедностью сочувствие у народа и оказывали при этом большое влияние на народную культуру.

Основателем ордена францисканцев был *Франциск Ассизский*, сын богатого купца, покинувший отчий дом и отказавшийся от наследства. Он проповедовал всеобщую любовь людей не только друг к другу, но и ко всем живым существам, деревьям, цветам, солнечному свету, огню, учил обретать радость в самоотречении и любви. Естественно, что в безжалостный XIII век число сторонников ордена быстро росло.

Соперниками францисканцев стали доминиканцы, орден братьев-проповедников, который был основан испанским монахом Домиником де Гусманом. Его последователи, выбравшие своей эмблемой собаку с горящим факелом в пасти, не зря назывались «псами господними». Одной из основных их форм деятельности была проповедь и полемика с еретиками, отстаивание чистоты христианского учения. Из их среды вышли крупные богословы Альберт Великий и Фома Аквинский.

Христианская версия мировой истории приобрела свою классическую форму во второй половине XII в. Согласно ей мировая история началась с акта творения, за ним шла естественная история

(описанная в книге Бытия) и человеческая история, делившаяся на сакральную и мирскую. Сакральная история в основном говорила о предвозвестии: все темы Нового Завета просматривались через Ветхий. В этом воплощалось основное свойство средневекового восприятия времени — через аналогию. В мирской истории господствовала тема передачи власти, также означавшая передачу знаний и культуры от одной мировой империи к другой. История начиналась в Вавилоне, передавалась через персов к грекам и римлянам, свое завершение она находила в современной Западной Европе.

Огромным было воздействие христианства и религиозного мировоззрения на средневековое искусство. Почти все его творения служили религиозному культу, воспроизводя образы не реального, а потустороннего мира, используя язык символов и аллегорий. Архитектура, например, отражала красоту и значение божественного миропорядка. Наиболее распространенным и популярным жанром литературы стали *жития святых*, самым распространенным жанром живописи — икона, излюбленными персонажами скульптуры — образы Священного Писания.

Таким образом, главной чертой культуры Средневековья является ее религиозность. Она выступает как новый мировоззренческий ориентир для сознания человека, как выражение потребности на чистую жизнь, возникающую у человека, утомленного грубостью и примитивностью окружающего мира. Языческие религии были не способны удовлетворить эту потребность, а основная масса людей не готова была стать аскетами и отказаться от радостей земной жизни. Христианство смогло успешно решить эту проблему, так как явилось своего рода «золотой серединой», компромиссом духа и плоти, воплощением которого стала личность Христа, Богочеловека, одновременно являющимся духовным и телесным существом.

Религиозность обусловила роль церкви как важнейшей организации культуры. В этом статусе церковь выступает и как светская сила, стремящаяся к господству над христианским миром. Задача церкви была исключительно сложна: формировать и развивать культуру церковь могла, лишь погружаясь в мирские дела, а распространять эту культуру можно было только путем углубления ее религиозности, т.е. отвлекаясь от греховного мира. Развивая религиозность культуры, церковь должна была спуститься в земной мир, преобразить его.

20.2. Три типа культуры Средневековья

В течение долгого времени в культурологической литературе Средневековье оценивалось только как «темные века». Основоположниками такой точки зрения были французские просветители.

Однако такая оценка средневековой западноевропейской культуры несправедлива, так как Средневековье является важнейшим этапом в истории человечества. На протяжении этого периода культурная жизнь Западной Европы постоянно усложнялась и совершенствовалась. Если в раннее Средневековье основными центрами сохранения и развития культуры и искусства были монастыри и монастырские школы, то в XI—XIII вв. эта роль переходит к городам. Исследователи выделяют в средневековой культуре три основных ее типа: рыцарский, городской (бюргерский) и народный (крестьянский, фольклорный). Они представляют собой взаимосвязанную, но социально дифференцированную систему и различаются между собой главным образом способами осознания окружающего мира.

Рыцарская культура. Как полагает большинство исследователей культуры Средневековья, одним из самых высоких ее достижений стал расцвет рыцарской культуры. Ее возникновение связывают с процессом консолидации сословия светских феодалов, к которым стали применять термин «*рыцарство*» (раньше рыцарями назывались только представители низшего дворянства), что произошло в X в.

В период развитого Средневековья понятие «рыцарь» стало символом знатности и благородства и противопоставлялось, прежде всего, низшим сословиям — крестьянам и горожанам. Рост сословного самосознания рыцарства усиливал их отрицательное отношение к простолюдинам. Значительно выросли их политические претензии, стремление поставить себя на высшие ступени общественной иерархии. Рыцарская система ценностей, возникшая на основе реальной политической, бытовой, духовной жизни этого сословия была уже вполне светской. Безусловность рыцарских сословных прав и привилегий порождала потребность рыцарства в подъеме своего нравственного и духовного престижа. В связи с этим сложился образ идеального рыцаря и кодекс рыцарской чести, согласно которому настоящий рыцарь должен был происходить из благородного рода, быть отважным воином, постоянно заботиться о преумножении своей славы, совершать подвиги, презрительно относиться к смерти. Кроме этого, рыцарь должен был хранить безусловную верность своим обязательствам перед сеньором или равным себе по социальному положению, быть щедрым по отношению к вассалам, защищать слабых и угнетенных. От него требовалась общительность, умение играть на музыкальных инструментах и сочинять стихи, участвовать в турнирах и соблюдать правила *куртуазности* — безупречного воспитания и поведения при дворе (т.е. де-

монстрировать придворную светскость). И, наконец, рыцарь должен был быть преданным возлюбленным выбранной им «дамы сердца», демонстрировать свое благородство и обладать обостренным чувством собственного достоинства. Таким образом, в кодексе рыцарской чести этика воинственности, силы и мужества переплеталась с нравственными ценностями христианства и средневековым идеалом красоты. Разумеется, образ идеального рыцаря чаще всего расходился с реальной действительностью, но все же он сыграл огромную роль в западноевропейской культуре.

Этот идеал воспринимался как эталон жизни и поведения отдельной личности, оказывал на нее императивное воздействие. Его внедрение в сознание осуществлялось через пропаганду набора обязательных качеств подлинного рыцаря, зафиксированных в определенной символической, насыщенных богатой орнаментикой, ярким колоритом, пышной декоративностью. Так, в торжественных придворных церемониях, превращавшихся в театральное действие, сочетались величественные мажорные интонации церемониальной музыки, торжественно-плавные движения, демонстративные жесты и позы, замедленная ритмика, патетический слог языка. Из этих элементов сложился так называемый куртуазный стиль, распространившийся в искусстве и в жизни. Особое значение в нем придавалось внешнему облику, эффективности формы. Рыцарская культура отличалась изысканностью, утонченностью и представительностью в отличие от народной и городской культуры.

Особым явлением рыцарской культуры стала рыцарская литература, которая нашла свое проявление в виде двух литературных жанров — *рыцарского романа* и *рыцарской поэзии*. Сам термин «роман» обозначал первоначально только стихотворный текст на романском языке, в отличие от текстов на латыни, но позднее этот термин стал использоваться для названия определенного литературного жанра.

Первые рыцарские романы появились в Англии после завоевания ее норманнскими феодалами в 1066 г. Основой романов стал любовно-приключенческий сюжет о подвигах короля Артура и рыцарей круглого стола, заимствованный из кельтских преданий и легенд. Главный герой романов король бриттов Артур и его рыцари Ланселот, Персеваль, Пальмерин и Амадис были воплощением рыцарских добродетелей.

Широкое распространение в Европе этот жанр средневековой литературы получил в XII в., чему во многом способствовало строительство и развитие европейских городов. Для написания романа необходимо было не только поэтическое вдохновение и

лирическое восприятие мира, но и обширные знания. Поэтому авторами чаще всего были ученые люди, пытавшиеся примирить идеалы куртуазности, аскетизма и всеобщего равенства перед Богом с реальными придворными обычаями, сословным делением общества и нравами эпохи.

Одним из создателей рыцарского романа и крупнейшим представителем этого жанра в XII в. был французский поэт *Кретъен де Труа*, создавший романы с таинственными приключениями героев, заколдованными людьми, чудесными странами. Важной приметой его героев является переплетение реалистических и фантастических ситуаций в их жизни. По описанию турниров, многолюдных охот можно составить представление о быте обитателей средневековых городов и замков, его праздничности. Вместе с тем загадочные и чудесные явления встречаются на каждом шагу, и они передаются через будничные и обыденные описания. В этом полузагадочном мире рыцари переживают многочисленные приключения, в ходе которых совершенствуют свое воинское мастерство, воспитывают волю, демонстрируют мужество и смелость. Все подвиги героев в итоге приводят к нравственному совершенству, делают их не только истинными рыцарями, но и смелыми, ловкими людьми, обладающими душевной широтой и благородством.

Наиболее известным и популярным произведением в жанре рыцарского романа стала «*Повесть о Тристане и Изольде*», в основу которой легли ирландские сказания о трагической любви юноши Тристана и королевы Изольды. В сюжете романа отсутствует рыцарская «авантюра» и на первый план выдвинут неразрешимый конфликт между личными чувствами героев и общепринятыми нормами. Глубокая страсть толкает героев на нарушение долга, на цепь притворств и обманов. Поэтому общая тональность книги приобретает трагический характер: герои гибнут, становясь жертвой судьбы. Популярность этого романа объяснялась как раз тем, что центральное место в нем отводилось земной чувственной любви с ее переживаниями. При этом акцент делался на том, что подлинная любовь неизбежно незаконна, а потому трагична.

Укрепление королевской власти, рост городов, крестовые походы, открывшие для европейцев восточные культуры, — все это обусловило возникновение новых форм культуры, которые получили название куртуазных, т.е. придворных. В это время впервые в истории человеческой культуры сознательно отображаются идеалы духовной любви, возникает рыцарская лирическая поэзия и музыка, куртуазное искусство, отражающее понятие рыцарской доблести, чести, уважения к женщине. В Средние века поэзия стала короле-

вой словесности, так как даже летописи этого времени зачастую облекались в стихотворную форму.

Родиной рыцарской поэзии стала французская провинция Прованс, где сложился очаг светской культуры в феодальной Западной Европе. Там раньше, чем где-либо расцвела рыцарская придворная культура, блестящая, изысканная, нарядная. Главным героем ее поэтических произведений был воин, рыцарь, который должен был обладать прекрасными манерами, поклоняться Прекрасной Даме, являя собой образец придворного этикета, именуемого куртуазией. Именно с культа «дамы сердца» и началась *куртуазная поэзия*. Рыцари-поэты воспевали ее красоту и благородство, а знатные дамы весьма благосклонно относились к куртуазной поэзии, которая поднимала их на высокий общественный пьедестал.

Куртуазную любовь отличал ряд особенностей, прежде всего это была тайная любовь, поэт предусмотрительно не называл свою даму по имени. Куртуазная любовь являлась любовью тонкой, изысканной, в отличие от чувственной, глупой любви. Она должна была носить форму трепетного обожания. Именно в такой призрачной любви находили рыцари высшую меру радости. Но при этом платоническое начало куртуазной любви чрезмерно не преувеличивалось, в лучших любовных песнях и поэмах того времени вполне отчетливо звучит горячее человеческое чувство.

В провансальском городке Лангедоке получила широкое распространение лирическая поэзия *трубадуров* (сочинителей), которая возникла при дворах знатных сеньоров. В этом виде куртуазной поэзии центральное место занимал культ прекрасной дамы, прославлялись интимные чувства. Любовь к женщине определялась как источник совершенства, чистоты, благородства и добра. Главным считалось не богатство женщины, не ее знатность, а гармония внешней и внутренней красоты. Именно это сочетание стало идеалом прекрасной дамы, которому должны были поклоняться рыцари.

Поэзия трубадуров имела много разнообразных жанров: любовные песни; лирические песни; политические песни; песни, выражавшие скорбь по поводу смерти сеньора или близкого человека; плясовые песни и т.д. Из Прованса поэзия трубадуров распространилась в другие страны Европы. На севере Франции процветала поэзия *труверов*, в Германии — *меннезингеров* (певцов любви), в Италии — *гистрионов* (певцов нового сладостного стиля), в Англии — *менестрелей*. Рыцарская поэзия способствовала повсеместному распространению куртуазности культуры в Западной Европе.

Городская культура. Помимо рыцарской культуры, витающей в призрачном царстве куртуазных правил, в Западной Европе XII—XIII вв. распространилась городская (бюргерская) культура, антифеодальная и антицерковная по своей направленности, вольнолюбивая и сатирическая по своему характеру. Ее создателем было третье сословие, составлявшее тогда основную массу городского населения.

Слово «бюргер» происходит от немецкого слов «бург» (крепость, город, замок) и использовалось в качестве названия жителя западноевропейского средневекового города. Городская культура сформировалась в процессе соединения средневекового сознания с бюргерским образом жизни. Идеалы, цели, ценности городского быта были проникнуты духом практицизма, определялись конкретным содержанием повседневности. Поэтому художественное сознание этого социального слоя не прибегало к идеализации, а воспроизводило ее с идеалистическим правдоподобием. Эта установка находила стилизованное выражение, прежде всего в изобразительном и литературном творчестве. Даже тогда трудно было найти такую сферу в жизни города, которая не была бы описана в литературе или выражена в гравюре с однозначной определенностью. Это мировосприятие получило описательно-реалистическое, чуждое идеализации художественное выражение.

Потому не случайно самым популярным и влиятельным направлением в бюргерской культуре стала *городская культура*. Городские поэты тяготели к изображению повседневного быта обитателей города — ремесленников, торговцев, феодалов, служителей церкви. Они ценили трудолюбие, практическую смекалку, лукавство, хитроумие и пронырливость горожан. Героями городской литературы стали смысленный ремесленник, хитрый поп, которые без особого труда оставляли в дураках богачей, демонстрирующих свое сословное превосходство.

Наиболее популярными жанрами городской литературы были стихотворная новелла, басня или шутка (во Франции их называли *фавлио*, а в Германии — *шванк*). В них действуют новые литературные герои — горожане и крестьяне с их сметливостью и здравым смыслом. Они не сражаются ни с великанами, ни с чудовищами, они борются только с житейскими невзгодами, сохраняя при этом здоровый оптимизм. Все ситуации в произведениях этого литературного жанра носят комический или авантюрный характер, но никогда не выходят за пределы реалистического бытового изображения. Содержанию стихотворных новелл были присущи реалистические черты, сатирическая острота и немного грубоватый юмор. Из-

любленным сюжетным материалом повествований являлись супружеские измены, женские уловки, измывательства над недалекими мужьями, описания дружеской взаимной поддержки женщин во всякого рода любовных авантюрах. Кроме того, в них высмеивалось корыстолюбие католического духовенства, грубость и невежество феодалов, их алчность и вероломство.

Другим направлением художественной культуры Средневековья было *карнавально-смеховое городское театральное искусство*. Оно возникло как результат массовых форм восприятия искусства, которые провоцировали включение масс городского населения в художественное творчество. Поэтому в городской среде весьма распространенным оказалось коллективное участие в представлениях (карнавальных, ярмарочных). В этом непрофессиональном творчестве ведущим было импровизационное начало, эмоционально-открытая интерпретация широко распространенных сюжетных моделей.

Межчеловеческие контакты в условиях средневекового города были интенсивными, динамичными, а, следовательно, все более опосредованными. Сталкивались различные стили жизни, и эта конфронтация нашла свое выражение в пародийном характере городского искусства. Противопоставление стилей жизни духовенства, рыцарства и горожан — не только излюбленный сюжет, но и форма художественного самосознания.

В городской культуре Средневековья выражалась специфическая точка зрения на мир: изначальная убежденность народа в неискоренимости жизни, в ее способности постепенно обновляться. Смеховая культура господствовала в карнавале, площадных представлениях, в творчестве народных бродячих актеров. Однако высшим проявлением этого направления культуры был все же карнавал, объединявший людей всех званий, состояний и возрастов. Карнавальный характер носили и городские театральные действия, заимствовавшие свои сюжеты из жизни, а выразительные средства — из фольклора. Персонажи фаблю и шванков, герои театральные постановок — *фарсов* (от нем. фарш — начинка) выступали как типы-маски. Например, монах всегда изображался плутом, врач — шарлатаном, адвокат — крючкотвором, горожанин — хитрецом.

Карнавальные формы культуры создавали иной мир, иную жизнь, к которой большинство средневекового населения было непосредственно причастно. Карнавал позволял реализовать дух свободы, переступить через жесткий регламент повседневной жизни, давал чувство максимального раскрепощения. В карнавальном шествии нарушались все нормы и правила принятого в обществе поведения. Художественный эффект карнавального зрелища заклю-

чался в методе перестановки, в соответствии с которым подданный становился царем, слуга — господином, мужчина — женщиной, дурак — мудрецом. В этом зрелище все чувства, помыслы сливались в единый экстаз всеобщего переживания, откровенного, радостного ликования. Предельная раскованность, свободное проявление душевных качеств способствовали временному отказу от жестких нравственных норм, социальных ролей, обязанностей, присущих повседневной жизни.

Корни карнаваловых шествий находятся в архаических оргиях, в празднествах типа древнеримских сатурналий, во время которых отменялись общепринятые правила, социальный порядок «переворачивался»: господа прислуживали за трапезой своим рабам, рабы осваивали роли господ. И все это происходило в атмосфере безудержного веселья. Здесь не было деления на исполнителей и зрителей, отсутствовала социальная иерархия, все участники ощущали себя единым целостным организмом. Таковы были широко известные в Европе «праздники духов», «праздники ослов» во время которых пародировались церковные обряды. Например, организовывалось шутовское богослужение, где в роли священника выступал осел. Праздники проходили на площади перед городским собором, а иногда и в самом соборе. Программа карнаваловых увеселений включала в себя также обжорство, выпивку, обнажение тела, юродство и т.д.

Вполне естественно, что церковные власти стремились пресечь эти формы смеховой культуры. Церковь учила, что смех и веселье растлевает душу человека и присуще лишь нечистой силе и слугам сатаны. К последним причислялись бродячие актеры и скоморохи, а зрелища с их участием клеймились как «безбожная мерзость» и лицедейство. В глазах церковников скоморохи отвлекали людей от общения с Богом, сбивали их с истинного пути, служили бесовской славе, опутывая «сетями дьявола» свои жертвы.

Наряду с карнаваловой формой культуры в XII—XIII вв. в городах Западной Европы стала развиваться поэзия бродячих студентов — *вагантов* (от лат. бродить). Поэзия вагантов, студентов, кочующих по всей Европе в поисках лучших учителей и лучшей жизни, была очень дерзкой, бичующей, осуждающей пороки церкви и духовенства, воспевавшей радости земной вольной жизни. Остроумные стихи и песни вагантов распевала в то время вся Европа. Их вольнодумная, озорная поэзия была очень далека от аскетических идеалов Средневековья. Они воспевали беспечное веселье, свободную жизнь, резко обличали церковь. Ваганты сочиняли свои песни на латыни. В Средние века латинский язык

был не только языком католической церкви, но и языком науки и образования. Занятия в университетах, монастырских и городских школах велись на латинском языке. Поэтому в своем творчестве ваганты были связаны с традициями латинской поэзии и заимствовали у нее стихотворные ритмы, даже иногда писали пародии на богослужебные тексты. Стихи вагантов в массе своей были анонимны: они, плебейские по своей сути (среди вагантов преобладали выходцы из низших сословий), этим отличались от аристократического творчества трубадуров. Со своей стороны церковь не уставала преследовать вагантов и за критику пороков церкви, и за прославление земной жизни.

Studium и universitas Городской образ жизни требовал особых знаний, которые могла дать только школа.

Поэтому школы и университеты стали неотъемлемым элементом бюргерской культуры. Первоначально термин «*universitas*» не имел широкого распространения и первые высшие школы назывались «*studium*», т.е. учебное заведение с универсальной программой. Особенностью первых университетов стало то, что они, в отличие от других школ, выдавали своим выпускникам диплом об образовании. Диплом свидетельствовал, что знания данного человека признаны группой людей, образованных в той же области знаний. А это означало, что данный человек получил общественную санкцию на занятие определенной деятельностью. Такая санкция была нужна, поскольку уже первые университеты в значительной степени освобождались от церковной опеки. Организацией, дающей санкцию на определенный вид занятий, была корпорация преподавателей (магистров и докторов), которая имела право присваивать ученую степень магистра и доктора. Первый университет Европы появился в Париже в XII в. на базе школ св. Женевьевы и св. Виктора.

Университеты, возникшие в XII—XIV вв., дали импульс распространению светского образования, отобрав эту монополию у церкви. Деятельность университетов имела три очень важных культурных следствия: (1) она породила профессиональное сословие ученых, которым церковь давала право на преподавание истин Откровения; в итоге наряду с церковной и светской властью появилась власть интеллектуалов, воздействие которой на духовную культуру оказалось решающим; (2) университетское братство утверждало формы светской культуры и новый смысл общественного поведения; (3) именно в рамках университетов появились зачатки научных знаний, совершивших переворот в последующую культурную эпоху.

Народная культура Третьим типом культуры Средневековья была народная (крестьянская) культура, которая представляла собой антипод религиозно-церковной культуре. Она противостояла односторонней серьезности официальной культуры. Идее духовного спасения и бессмертия народная культура противопоставила идею бессмертия телесного. Оно возможно как постоянное зачатие и рождение новой жизни, приходящей на смену старости и смерти.

Однако обратной стороной данного типа культуры оказывалось мифологическое объяснение действительности, отождествление материального и духовного, природного и человеческого. В этом «мифологическом реализме» воссоздание и преобразование мира осуществлялось силой фантазии. В результате этого создавался мир символов, а не реальных художественных образов.

На протяжении всего исторического развития Средневековья народная культура практически не приобрела новых черт, менялись лишь ее удельный вес в системе культуры в целом и ее взаимоотношения с другими слоями художественной культуры. Так, фольклор оказывал влияние на рыцарскую и даже религиозную культуры в эпоху раннего Средневековья, но имел в основном локальное и ограниченное значение в период зрелого и, особенно, позднего Средневековья.

В народном сознании на протяжении почти всего Средневековья жили остатки дохристианской мифологии и культов, которые проникали даже в церковное искусство. Фольклор, одно из слагаемых средневековой культуры, породивший и народную поэзию, и сказки, стал основой *героического эпоса*. На рубеже XI—XII вв. в средневековой культуре получила развитие письменная литература. Тогда впервые были сделаны записи средневекового эпоса, героических песен и сказаний. В них воспевались подвиги героев, важнейшие реальные события, повлиявшие на судьбу того или иного народа. Во Франции величайшим литературным памятником той эпохи является *«Песнь о Роланде»*.

В Германии к этому жанру относится знаменитая эпопея *«Песнь о нибелунгах»*, которая явилась результатом переработки материала германских героических песен и сказаний о гибели бургундского королевства и смерти короля гуннов Атилы. В поэме подробно обрисованы придворный досуг и рыцарские турниры, пиры, сцены охоты, путешествия в дальние страны и другие стороны пышной придворной жизни. Битвы и поединки героев также даны во всех деталях. Необычайно красочно описаны богатое оружие героев, щедрые подарки правителей, драгоценное одеяние, сочетающее

красочные, золотые, белые цвета и живо напоминающие средневековую книжную миниатюру.

20.3. Художественные стили Средневековья

В истории европейской культуры X в. был одним из самых трагичных, так как войны, голод, эпидемии нанесли ей огромный вред. Еще с середины IX в. началось вторжение норманнов, двигавшихся морским путем из Скандинавии и опустошивших сначала северные, а затем и южные страны. Со стороны Средиземного моря совершали опустошительные набеги арабы. Самое могущественное государство Европы — империя франков — к тому времени распалось. Активность культурной жизни была минимальной. Но уже начало второго тысячелетия явилось важным рубежом во всех областях европейской жизни. Вторжением норманнов в Англию было остановлено, завершилось также Великое переселение народов. Государства, возникшие на развалинах Священной Римской империи Карла Великого, сумели устоять в целой череде невзгод. Внутри этих стран закончилось разделение сословий, намечилось оживление культурной жизни.

Первоначально оживление культурной жизни выразилось в том, что, начиная с X в., в западноевропейской культуре реализовались символические формы творчества, а вместе с ними утвердились и новые эстетические нормы и взгляды. Первой формой собственно средневековой эстетики становится романский тип художественного мировосприятия, который отражал время феодальной раздробленности, замкнутости постоянно враждующих феодалов, принимающих участие в набегах, сражениях, войнах. Феодальная анархия, беззаконие, право сильного постоянно создавали для каждого человека угрозу стать объектом насилия.

Помимо угроз «зримых» человека Средневековья постоянно подстерегали враги «незримые», которых олицетворял дьявол и многочисленная армия злых духов. Тогда господствовало убеждение, что именно они являлись сеятелями дурных внушений, душевных расстройств, всякой порчи. Беспрепятственно перемещаясь в пространстве, злые духи имели возможность проникать в ход мыслей человека, настраивать его ум и сердце на совершение порочных поступков. Этот невидимый мир злых духов колдовал, строил козни, провоцировал, соблазнял.

В противовес земному хаосу, раздорам, невзгодам начинают целенаправленно создаваться островки стабильности, устойчивости, умиротворенности в виде романских неприступных соборов, замков, монастырей. Архитектурные сооружения нового типа должны

были формировать чувство прочности, надежности, основательности. Толщина и непробиваемость стен были одним из важнейших критериев совершенства постройки.

Романский стиль В X в. художественная культура Средневековья впервые смогла создать единый общеевропейский стиль, который получил название — *романский*. Термин «романский стиль» был введен в оборот в начале XIX в. французскими археологами, которые, изучая останки зданий в европейских городах, пришли к выводу, что эти сооружения напоминают постройки Древнего Рима. Именно отсюда происходит этот термин — «романский», то есть римский. Первоначально это понятие применялось только к памятникам архитектуры VI—XII вв., позднее им стала определяться вся культура этого времени. Стиль «в манере римлян» подразумевал использование в средневековой архитектуре некоторых черт архитектуры и строительных приемов римлян.

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

Как уже было отмечено, замки в средневековой культуре были порождением эпохи разобщенности и раздробленности, войн и набегов. *Романскую замковую архитектуру* пронизывал дух воинственности и постоянной потребности самозащиты. Поэтому замок, расположенный обычно на вершине скалистого холма, служил защитой во время осады и своеобразным организационным центром в период подготовки к набегам. Средневековая Европа была покрыта замками. Несмотря на свое сугубо утилитарное назначение, замок одновременно стал символом власти сеньора над окрестными землями, а также культурным символом эпохи. Обычно замок строили на естественной возвышенности — и он доминировал над окрестностью — либо на островах широких рек и озер. Чаще всего замки состояли из широких круглых башен, соединенных могучими каменными стенами с зубцами и круговыми ходами наверху. Они были окружены широким рвом, имели подъемный мост и укрепленный портал. Замковый ансамбль также включал в себя высокую круглую или прямоугольную сторожевую башню — *донжон*, которая была меньше других объемом, но зато выше всех остальных. Днем и ночью находившийся там караульный наблюдал за окрестностями через слуховые окна башни и бил в набатные колокола при приближении врага. Под донжоном располагались подземелья, много-

численные кладовые и помещения для слуг и охраны. Возвышаясь над убогими хижинами, деревянными и глиняными домами, замок воспринимался как воплощение незыблемой силы, несокрушимой надежности. Таким был один из самых величественных и мощных замков Франции — *замок Пьерфон* к северу от Парижа.

С XII в. в Европе началось массовое возведение городов, центрами которых органично становились городские площади с кафедральными городскими соборами. Города стали соперничать великолепием городских храмов, стараясь превзойти друг друга их изяществом. Кафедральные соборы существенно отличались от монастырских церквей тем, что они предназначались не только для богослужения и были тесно связаны с жизнью города: здесь собиралась община для совета, заключались торговые сделки, хранились исторические реликвии и сокровища и т.д.

Храмовая архитектура Средневековья также отражала особенности своего времени. Соборы строили с расчетом вместить в него все население города. При этом зодчие должны были решить три важнейшие проблемы: сохранить в плане базилику, наиболее точно отражающую требования религиозного католического культа, решить проблему каменного перекрытия и на ее основе установить соотношение пространства и объема здания. Однако узкое пространство базиликального храма было плохо приспособлено к постоянно возрастающему потоку верующих и паломников, поэтому романские храмы стали строиться большими по размерам. Первоначально их возводили с плоскими потолками, а потом стали перекрывать внутренние помещения каменными полукруглыми сводами. Чтобы своды не обрушились, строили массивные, тяжелые стены.

Романский храм призван был приблизить человека к Богу, погрузить его в божественный мир. Поэтому в убранстве интерьера значительное место отводилось фрескам и витражам, заполнявшим оконные проемы. Многочисленные росписи покрывали пестрым ковром поверхности стен и сводов. Нередко художники использовали экспрессивный, динамичный рисунок, чтобы передать драматизм библейских сцен. Главной задачей художника было воплощение библейского начала, а из всех человеческих чувств, предпочтению отдавалось страданию, ибо, по учению церкви, — это очищающий душу огонь. С необычайной яркостью средневековые художники изображали картины страданий и бедствий. Архитектурные памятники романского стиля разбросаны по всей Европе, но наиболее совершенными образцами этого стиля являются три храма на Рейне: *соборы в Вормсе, Шпейере и Майнце.*

Романский стиль нашел свое выражение не только в архитектуре, но также в *живописи* и *скульптуре*. Сюжетами для живописных и скульптурных изображений, конечно же, были темы величия и могущества Бога. Стилевая особенность этих изображений состояла в том, что фигура Христа значительно превосходила по размерам другие фигуры. Вообще реальные пропорции были не важны романским художникам: в изображениях головы зачастую увеличены, тела схематичны, иногда вытянуты. В Германии в XI в. все больше места в изобразительном искусстве начинает занимать тема распятия, смерти и воскресения Христа. В дальнейшем этот мотив станет в католицизме доминирующим и даже вытеснит образ Христа как Вседержителя.

Готический стиль В начале XII в. романский стиль, еще сохранивший в себе средневековую суровость и замкнутость архитектурных форм, экспрессивность и экстаическую деформацию человеческих фигур в скульптуре и живописи сменяется новым стилем, получившим название готического.

Термины «готика» и «готический» возникли в Италии, в среде художников итальянского Возрождения XVI века и заключали в себе первоначально отрицательный смысл, так как готическое искусство рассматривалось ими как художественное наследие разрушителей античного Рима — варваров-готов. Само изобретение термина «готика» приписывают Рафаэлю. Готика была синонимом варварства и считалась искусством примитивным, даже уродливым. Но подобная оценка готического стиля в художественной культуре Средневековья не соответствует действительности.

Формирование готического стиля было обусловлено быстрым развитием городской культуры, которая начала играть определяющую роль в жизни средневекового общества. Религия при этом постепенно утрачивает свои господствующие позиции. Во всех областях жизни общества возрастает роль светского рационального начала. Этот процесс отразился и в художественной культуре, в которой возникают две важные черты — возрастание роли рационалистических элементов и усиление реалистических тенденций. Развитие этих черт существенно усилило мистическое, иррациональное, символическое значение красоты.

Наиболее ярко и очевидно новые тенденции проявились в архитектуре готического стиля, в художественной выразительности готических соборов и их декоративном украшении. Как и прежде, готические соборы были призваны отражать стройность божественного миропорядка и олицетворять божественную Вселенную. Они были художественной моделью мироздания, в которой существовало равновесие между Божественным и человеческим. Готика как бы

объединяла религиозную абстрактную идею и реальную жизнь. Поэтому готические соборы несли в себе двойную тенденцию: религиозную и светскую. С одной стороны, устремленность всех линий к небу должна была воздействовать на человека таким образом, чтобы вызвать у него ощущение присутствия в ином, неземном царстве. С другой стороны, собор, ставший центром и украшением города, являлся символом его процветания и богатства.

Этот стиль сформировался во Франции в XII в., затем перешел в Англию, в XIII в. был принят в Германии и распространился по всей Европе. Переход от романского стиля к готическому был отмечен целым рядом технологических новшеств и новых стилистических элементов. Считалось, что в основе перемен лежало введение *стрельчатой арки*, а появление ее связывалось с влиянием арабской архитектуры.

Готика перенимает у романского стиля базилику, но перерабатывает ее в деталях. Готический храм, в отличие от романского, имеет новую конструкцию свода, основой которого является строгая каркасная система. Готическая система была разработана французскими зодчими: в ее основе лежит арка и свод. Сущность готического зодчества состоит в соединении стрельчатого свода с целой системой подпорок. Свод по сути дела покоится на столбах. Стены не несут тяжести. Давление бокового свода главного нефа (*корабля*) полностью переносится на *контрфорсы* при помощи перекинутых через боковые нефы опорных арок (*аркбутаны*).

Грандиозность и легкость готических соборов создают иллюзию оторванности от земли, что в свою очередь достигается через особое строение готического свода. Он покоится на каркасе каменных, остроконечных, сходящихся диагонально ребер. Благодаря этому стало возможным сооружать огромные оконные проемы, которые заняли все промежутки между опорами. Окна украшались цветными *витражами*. Витраж открыл новые возможности для цветовых эффектов: свет во внутреннем пространстве храма благодаря цветным стеклам окрашивался в разные цвета.

Грандиозная высота и обилие света преобразили интерьер собора. Своды, опоры, стены словно утратили тяжесть. Ощущение легкости подчеркивалось декором. Гладкая поверхность стен исчезла, а своды перерезала сеть *нервюров* (арок, образующих свод); везде, где было возможно, стена вытеснилась окнами, расчленилась нишами и арочками. Изменился по сравнению с романской эпохой и наружный вид храма. Это уже не крепость, отгороженная от мира непробиваемыми стенами. Снаружи готический собор обильно украшен скульптурой, где центром композиции становится скульптурное распятие.

Вся конструкция готического храма, устремленная вверх, как бы выражала стремление человеческой души ввысь к небу, к Богу. Но готический храм в то же время является своеобразным воплощением учения, согласно которому весь мир есть система противодействующих сил и конечный результат их борьбы — Вознесение. Отличительной особенностью готических архитектурных конструкций было то, что они прямо преображались в декорацию. И наиболее наглядным примером этого являются статуи-колонны, выполняющие одновременно и конструктивную, и декоративную функции. Самыми выдающимися произведениями готического стиля стали соборы в *Шартре, Реймсе, Париже, Амьене и Брюгге*.

Поскольку конструкция готических соборов предполагала большие оконные проемы, то место стенных росписей в них заняли витражи. Основной целью этих «картин в окнах» было показывать людям, не умеющим читать Священное Писание, во что они должны верить. По разнообразию сюжетной тематики витражи готического собора успешно соперничали со скульптурой. Помимо композиций на библейские и евангельские сюжеты, отдельных фигур Христа, Марии, апостолов, на них также помещались эпизоды из жизни святых, изображения исторических событий. Никогда ранее цвет и свет не играли такой символической роли. Считалось, что естественным цветом готики является фиолетовый — цвет молитвы и мистического устремления души, как соединение красного цвета крови и синего неба. Синий цвет считался также символом верности. Поэтому в витражах преобладали красные, синие и фиолетовые краски. Наряду с ними особой любовью пользовались оранжевый, белый, желтый, зеленый цвета. Едва переступив порог храма, верующий попадал в стихию радужного мерцания окрашенного света, к которому добавлялись сияние свечей, блеск золота, создающие ощущение ирреальности пространства.

Вообще готический стиль, как никакой другой, предоставил христианской церкви новые возможности для своего утверждения с помощью новых художественных форм. Во всех чертах готического искусства, в особенностях католического обряда, сделан акцент на натиск, на использование захватывающих театральных эффектов, на усиление эмоционального начала. Торжественно-театральный ход богослужения, сопровождаемый духовной музыкой, нашел эффективное выражение в архитектурном облике храма, и все вместе они достигали своей основной цели — привести верующего в состояние религиозного экстаза.

Таким образом, средневековая культура была неоднозначной и многоликой, в чем-то примитивной и одновременно утонченной. В

ней органично сочетались религиозное мировоззрение и жизнеутверждающее мироощущение, мистика и трезвый рационализм, устремленность к Богу и любовь к земной жизни.

Средневековая Европа оставила великие памятники художественной культуры. Многие европейские города украшают памятники архитектуры (соборы, монастырские ансамбли, замки, ратуши и т.д.) романского и готического стилей; замечательные произведения фресковой и станковой живописи составляют славу многих музеев. В мировой культурный фонд вошли великолепные образцы средневековой иконописи, витражного искусства, скульптуры, книжной миниатюры. Величайшую ценность представляют произведения средневековой литературы — рыцарские романы, поэзия трубадуров, лирика вагантов и непревзойденная «Божественная комедия» Данте Алигьери.

Культура Средневековья была противоречивой, как и сама эпоха. Поэтому ее нельзя оценить однозначно. Она несла в себе «темные» и «светлые» стороны, прогрессивные и реакционные явления, но, безусловно, она была важной ступенью развития мировой культуры.

Литература

1. *Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
2. *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1990.
3. *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М., 1990.
4. *Добиаж-Рождественская О.А.* Культура западноевропейского Средневековья. М., 1987.
5. *Дюби Ж.* Европа в Средние века: Пер. с фр. Смоленск, 1994.
6. *Карсавин Л.П.* Монашество в Средние века. М., 1992.
7. *Культура и искусство западноевропейского Средневековья.* М., 1981.
8. *Средневековая Европа глазами современников и историков: Кн. для чтения в 5 ч.* М., 1994.
9. *Тяжелов В.И.* Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.
10. *Уколова В.И.* Античное наследие и культура раннего Средневековья. М., 1989.
11. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988.





Арабо-мусульманский тип культуры

21.1. Истоки и основы арабской культуры

21.2. Арабо-мусульманская культура Средних веков

С I тыс. до н.э. на территории Аравийского полуострова существовала земледельческая культура, созданная группой арабских племен (от «араб» — смелый наездник), населявших Аравийский полуостров и находившихся на весьма примитивном уровне развития. В социальном плане арабы делились на две части: городское население, основным занятием которого была торговля, и кочевники бедуины (араб. люди кочевой жизни), которые разводили верблюдов и другой скот. Первоначально арабская цивилизация сосредоточивалась в оазисах, которые были торговыми центрами для кочевых племен.

Религия доисламской Аравии была языческой, каждое племя верило в своего бога-покровителя, совершая жертвоприношения своим каменным идолам, которых насчитывалось около 360, что не способствовало объединению арабов. В своих верованиях арабы обожествляли силы природы, небесные светила, камни, деревья, ручьи. Вместе с тем арабы знали другие религии — зороастризм, иудаизм, христианство, которые исповедовали прибывавшие в Аравию миссионеры.

Постепенно в жизни кочевников-арабов начали происходить изменения, вызванные разложением патриархальных отношений и социальным расслоением. Эти процессы были обусловлены не только внутренними, но и внешними причинами. К числу последних можно отнести попытки Персии и Византии распространить свое влияние на Аравийский полуостров и его население. Противодействовать таким устремлениям не могло ни одно племя в отдельности. Поэтому среди арабов стали возникать различные объединения племен, способные оказать такое противодействие. Но образование племенных союзов было невозможно без их единого религиозного обоснования. А это вело к централизации и унификации культов различных племен, из которых наиболее влиятельным и распространенным оказался общеарабский культ *Аллаха*. На основе

этого культа сложилась единая арабская религия — *ислам* (араб. покорность), а название «мусульмане» происходит от слова «муслим» (предавший себя Аллаху, во множественном числе — «муслимун»).

21.1. Истоки и основы арабской культуры

Основные положения ислама Основателем ислама стал арабский купец из племени курейшитов *Мухаммед* (ок. 570—632). По преданию, около 609 (или 610) Мухаммеду, нередко проводившему многие часы в аскетических бдениях на горе Хира (близ Мекки), в одну из ночей месяца Рамадан явился архангел Гавриил (Джебраил) и начал открывать ему части хранящейся на небе под престолом *аллаха* книги (арабский «*Коран*»), от имени аллаха возложив на Мухаммеда обязанность сообщать своим соотечественникам повеления всевышнего. Сочувственная поддержка близких стимулировала фанатичную уверенность Мухаммеда в истинности «богоданного» учения. Он с нетерпимостью стал отвергать старые языческие верования, противопоставив им учение о всемогущем едином боге. Проповедь строгого монотеизма, тесно связанная с ним универсальность новой веры, провозглашавшей равенство всех своих последователей независимо от их происхождения и родоплеменной принадлежности, незаурядные политические и организаторские способности самого Мухаммеда — всё это нашло благоприятный отклик у тех представителей мекканского общества (преимущественно его средних слоев), которые стремились к централизации и возвышению Аравии. Встретив вначале сопротивление своему учению со стороны мекканской купеческой олигархии, Мухаммед вынужден был вместе со своими приверженцами переселиться в Ясриб (позднее — Медина); день переселения Мухаммеда и его сподвижников называется *хиджра* (обычно ею считается 22 сентября 622). В 630—631 гг. мусульмане под руководством Мухаммеда подчинили Мекку, а затем и значительную часть других районов Аравии. Мухаммед, совмещая в своем лице функции религиозного и политического лидера, стал главой нового исламского теократического государства. Гробница Мухаммеда в Медине стала второй (после Каабы в Мекке) святыней ислама и местом паломничества. При жизни Мухаммеда Коран существовал в устной форме, как рукописная книга и католический текст Коран стал доступен лишь в 644—656 гг.

Полностью оригинальной религией ислам считать нельзя. Очевидно его родство с другими монотеистическими (то есть признающими только единого бога) религиями — христианством и иудаизмом, с которым арабы были знакомы и от которых он заимст-

вовал многие основные положения и догмы. Ислам признает свое родство с ними. Поэтому в Коране традиционные арабские верования переплетаются с легендами и мифами Библии, иудеи и христиане остаются для мусульман «людьми писания», данного богом, но искаженного ими. Адам, Ной (Нух), Авраам (Ибрагим), Моисей (Муса), Иисус (Иса) приняты мусульманами как предшественники пророка Мухаммеда. Считается, что истинное учение, дарованное богом через этих пророков, было искажено людьми. Поэтому требовались новые пророки, которые должны были исправить ошибки. Так и появился Мухаммед, который донес людям истинную веру во всей ее чистоте.

Основу вероучения ислама составляют его «*пять столпов*»: вера в единого бога Аллаха и его пророка — Мухаммеда; ежедневная пятикратная молитва — *намаз*; ежегодный пост в месяц рамадан — *ураза*; обязательная милостыня, налог в пользу бедных — *закят*; паломничество в Мекку хотя бы раз в жизни — *хадж*. Интересно отметить, что чисто религиозной догмой является только первая, остальные касаются моральных и обрядовых предписаний. Так с самого начала развития ислама определился приоритет развития исламского права (*шариат*) над собственно догматикой. Более того, ислам стал не просто религией, а принципами, организующими и объединяющими весь завоеванный быстро формирующимся Арабским халифатом мир.

Ислам строго монотеистичен, но его монотеизм имеет свои особенности. Культ Аллаха включает в себя признание его как всемогущего, бессмертного, милостивого и милосердного бога, от которого зависит жизнь и смерть всего живого. Весь мир своим существованием обязан воле Аллаха. Культ Аллаха становится основой мусульманского фатализма — идеи предопределенности человеческих поступков. Аллах все знает и направляет правоверных в их жизни. Человек в исламе не является самоценностью, как в христианстве. Его жизнь — не более чем пушинка в руках Бога, который является единственным безусловным и самоценным в мире. Сила Аллаха также не может воплощаться в отдельном человеке. Это возможно только в мусульманской общине — умме, которая становится общностью всех правоверных. Принадлежность к ней выше, чем деление на расы, роды, племена. Мусульманская культура практически не признает замкнутости, пропагандируя принцип социальной мобильности. Человек может быть рожден рабом, но случай, дарованный ему Аллахом, сделает его эмиром или султаном. Но в то же время умма контролирует жизнь каждого мусульманина, его образ мыслей, предписывая должное поведение, и в случае необходимости делает его воином ислама для защиты этих ценностей.

Воспитанию необходимого для этого фанатизма (каждый мусульманин должен быть готов умереть в священной войне с неверными — джихаде) помогал *намаз*, а также культивировавшееся чувство превосходства над неверными. Этому способствовали и экономические рычаги: в исламских государствах неверные облагались более высоким налогом, чем мусульмане.

Единственность и абстрактная всеобщность Аллаха, его вечное существование делают его подобным иудейскому Богу. А этот иррационализм мусульманского бога влечет за собой и неопределенность его внешнего облика. В этих условиях любое изображение божества воспринимается как покушение на религию. Не менее святотатственным представляется мусульманину также изображение людей и животных, так как это напоминает процесс сотворения, который доступен только Богу. Поэтому ислам запрещает изображение всех живых существ, что коренным образом повлияло на искусство Арабского Востока.

Перечисленные нами основные положения ислама, а также его космология, эсхатология (представления о конце света), вера в мессию — спасителя мира, являющиеся синтезом иудейских, христианских и местных арабских представлений, не объединяются в систему жестко закрепленных догматов. Это привело к возникновению различных течений внутри ислама, важнейшими из которых стали *суннизм* (от арабс. «ахл ас-сунна» — люди традиции) и *шиизм* (от арабс. «ши'ат Али» — партия Али), образовавшиеся вскоре после смерти Мухаммеда. Для суннитов источником веры, помимо Корана, является также и *Сунна* — жизнеописание пророка Мухаммеда, для шиитов она не является авторитетом. Также сунниты и шииты различаются своим отношением к власти — сунниты говорят о выборе правителя из рода Мухаммеда, шииты утверждают божественную природу власти, передающуюся по наследству от халифа Али, который правил в 656—661 гг.

Расколовшись практически с самого начала своей истории на суннизм и шиизм, ислам продолжал дробиться и дальше, до сих пор придерживаясь точки зрения, что любой мусульманин может высказывать свое мнение по вопросам религии, лишь бы оно не противоречило Корану и Сунне. Так появилось множество сект и направлений, сыгравших значительную роль в истории как Арабского халифата, так и Европы, например, знаменитая секта ассасинов (террористов-самоубийц, наводивших ужас на весь цивилизованный мир того времени).

Арабизация
и исламизация

В результате арабских завоеваний новая религия вышла за пределы Аравийского полуострова и устремила на восток и на запад. В ходе этой экспансии она столкнулась с культурой стран, где еще в глубокой

древности сложились центры мировой цивилизации. Прекрасные города, украшенные дворцами и храмами, статуями и другими произведениями искусства, становились на первых порах источником военной добычи. Со временем мусульманские завоеватели соединили свою религию с духовными и художественными ценностями покоренных ими народов и развивали свою собственную культуру. Этот процесс сопровождался активной исламизацией завоеванных народов. Языческие народы, покоренные мусульманами, обычно были уже подготовлены к принятию единобожия собственным развитием, они с охотой принимали ислам, отказываясь от своих племенных богов. Христиане, иудеи и зороастрийцы поощрялись к принятию ислама экономически — мусульмане платили единственный налог-десятину — ушр, а немусульмане были обязаны выплачивать более тяжелый поземельный налог — харадж (до двух третей урожая) и подушную подать — джизью.

Языком новой формирующейся культуры с самого начала стал *арабский язык*. Поэтому процессы арабизации протекали неразрывно с ходом исламизации. Арабский язык был неразрывно связан с Кораном, так как священная книга мусульман была дана Мухаммеду именно на этом языке. Все мусульмане, независимо от своего происхождения были обязаны знать, понимать и цитировать Коран на арабском языке. Кроме того, знание арабского языка давало многочисленные преимущества, так как он был средством общения и официальным языком на территории Арабского халифата. Это способствовало распространению этого языка, а также его развитию — арабский язык в течение неполного века из языка бедуинов Аравии превратился в официальный язык ученых и философов. А воинственные бедуины скоро стали покровителями наук и философии, меценатами, способствующими развитию искусства, и, особенно, литературы. Практически все халифы, эмиры, султаны стремились прослыть таковыми. Из городов арабского мира крупнейшими центрами науки и искусства были Багдад, Каир, Кордова, Севилья, Гранада. Там жили и работали не только мусульманские ученые, поэты и философы, но и христианские, и иудейские, приезжавшие учиться у арабов, отличавшихся в то время веротерпимостью и духом свободы.

Родившись из сочетания собственного доисламского прошлого и традиций других цивилизаций, культура арабов добилась больших самостоятельных успехов во многих видах искусства и художественного творчества. Арабы внесли серьезный вклад в мировую литературу и поэзию, создали прекрасные и оригинальные произведения искусства.

21.2. Арабо-мусульманская культура Средних веков

Возникновение религии ислама и начало арабской экспансии в период раннего Средневековья способствовали возникновению нового типа культуры — *арабо-мусульманской*. Расцвет и широкое распространение арабской культуры начались с IX в., когда в результате завоевательных войн было образовано единое государство — *халифат*. В немалой степени расцвету арабской культуры способствовало использование художественных ценностей, среди которых самыми важными были устные и письменные произведения фольклора. Силу своего воздействия новая религия основывала на слове, а не на изображении живых существ. Поэтому главными святынями в ней стали не иконы и статуи, а старинные рукописи. Эквивалентами живописи и скульптуры в европейском искусстве у арабов стали каллиграфия (изящные надписи арабской вязью) и книжная миниатюра.

Искусство каллиграфии. Особым почетом в арабском мире пользовалось искусство каллиграфии, которое было языком не только религии, но и поэзии, философии, науки. Оно имело функции, аналогичные функциям икон в христианском искусстве, так как представляло видимое тело божественного Слова. Также каллиграфия широко использовалась в архитектуре и как средство передачи текста, и просто для украшения. Архитекторы порой покрывали целые стены дворцов и мечетей затейливой арабской вязью наряду со стилизованными мотивами из растительного мира и геометрическими узорами. Именно арабам, по-видимому, принадлежало первенство в создании этих узоров — *арабесок*, своеобразных орнаментов, включающих композиции переплетений стилизованных растений и геометрических фигур. Появление арабесок вызвано ярко выраженным стремлением арабского искусства к декоративности, которая стала основой образного строя живописи и породила замечательное искусство узора. Часто арабески помимо переплетения стилизованных растительных мотивов и геометрических фигур дополняются надписями, выполненными арабскими буквами, похожими на орнамент. Арабеска обычно составляла «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большого протяжения и любого очертания.

Достигнув необычайной изощренности в применении различных усложненных почерков, каллиграфия превратилась в одну из

форм орнамента, игравшего значительную роль в искусстве мусульманского Средневековья. В разработке орнамента арабские мастера достигли изумляющей виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, основанных на точном математическом расчете и вместе с тем одухотворенных огромной силой художественной фантазии.

Мусульманское искусство воспроизводило предметы в соответствии с их природой — самой по себе прекрасной, поскольку она сотворена Богом. Но Бога в странах ислама нельзя было изображать, а можно было обозначать буквами и знаками. Поэтому в искусстве, как мы уже говорили, получил распространение геометрический орнамент, нередко состоявший из знаков и мотивов, имевших символическое религиозное значение. Например, слово «Аллах» обозначалось четырьмя вертикальными линиями, которые схематически выражали буквы этого слова. Составленные в квадрат, они становились символами Каабы. Два пересеченных квадрата образовывали восьмилучевую звезду — самый распространенный элемент мусульманской орнаментики. Разнообразное умножение квадратов рождало сложный многоугольный рисунок. Треугольник обозначал «око» бога. Пятиугольник символизировал пять основных заповедей ислама (вера в единого бога, пятикратная молитва, милостыня, пост, паломничество в Мекку). Пронизанный символизмом, орнамент в средневековом мусульманском обществе «читался» как открытая книга. Развиваясь под влиянием изобразительных традиций других народов, он все время значительно усложнялся. Орнамент стал для художников главной сферой приложения творческих сил, его невиданное развитие восполняло ограничения некоторых изобразительных видов искусства.

Искусство книжной миниатюры

Также широко было распространено в арабском мире искусство книжной миниатюры, обусловленное почтительным отношением арабов к книгам. Поскольку в запретах Корана она не упоминалась, то на страницах каллиграфических рукописей мы видим изумительно выполненные изображения эпических героев, пиров, батальные сцены. Вообще искусство оформления книги достигло на Арабском Востоке исключительной высоты. Благодаря виртуозному мастерству каллиграфа-переписчика, его безукоризненно точному и изощренному чувству линии, тончайшему узорочью заставок и титульных листов и, конечно, великолепным миниатюрам, иллюстрирующим текст, книга воспринималась как единое художественное произведение, все части которого — от роскошного переплета до хрупкого завитка орнамента, — взаимно дополняли друг друга, образуя нерасторжимое целое.

В своем развитии миниатюра прошла различные этапы, каждый из которых обладал самостоятельной ценностью, особенностями поэтического образного строя. Главные центры этого искусства находились в Сирии, Иране, отчасти в Египте, Испании и Северной Африке. Вершиной ее развития стали ширазская (Иран), гератская (Афганистан) и, особенно, багдадская школы в XIII в.

Искусство миниатюры отличается повышенной декоративностью. На плоскости листа фигуры и предметы расположены подобно красочному узору, создавая своеобразную «ковровую» композицию. Образ строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных, интенсивных и чистых цветовых пятен. Миниатюра — это живопись без светотени. В этом искусстве чувство цвета — одно из главных элементов эстетического воздействия миниатюры — необычайно изощрено.

При всей своей изобразительной условности миниатюра достигла огромной художественной выразительности, раскрывающей жизненное содержание в глубоко поэтичных образах. Значение миниатюры не исчерпывается высокими декоративными качествами — великолепным колоритом, превосходной композицией, гибкостью рисунка. В интенсивности красочных пятен, музыкальности ритма линий миниатюры проявляется реальное, чувственное, радостное ощущение жизни. Мир в миниатюре предстает в своем праздничном аспекте — это роскошный сказочный сад, то в нежной белорозовой пене цветущего миндаля, то в багряно-желтом уборе как бы трепещущих от ветра листьев. Это розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром цветов лужайки, громоздящиеся скалы, подобные застывшим кускам драгоценной лавы, серебристые ручьи, ярко-синие или золотое небо с затейливо бегущими облаками. Люди в ярких одеждах, звери и птицы с их любовно переданными повадками, богатые, украшенные узором здания, отмеченная тонким вкусом утварь — все это, связанное воедино композиционным и цветовым ритмом, создает целостный образ, проникнутый светлой радостью жизни.

В сюжетах некоторых миниатюр, в их сложной символике несомненно сказывались мистические (суфийские) тенденции ислама. Но преувеличенная спиритуализация внутренней жизни человека, характерная во многом для искусства Византии и западноевропейского Средневековья, была в целом чужда восточной миниатюре. Часто вложенный в нее мистический смысл воспринимался только рассудочно, а не эмоционально-образно, в то время как весь ее художественный строй рождал чувство жизненной полноты и богатства земного реального бытия.

Наряду с условно-декоративной тенденцией в искусстве миниатюры развивалось и другое направление, для которого были харак-

терны расширение сюжетного и тематического круга, убедительность реального изображения, передача бытовых подробностей, интерес к конкретной натуре, в частности к человеку. Однако поиски нового не выходили здесь из рамок той условной выразительности и повышенной декоративности, которые были присущи всему образному строю средневековой восточной живописи. Так в единстве традиционного и нового, фантастического и реального, идеально-отвлеченного и конкретно-жизненного развивалось искусство миниатюры Востока, принадлежащей к шедеврам мировой художественной культуры.

Прикладное искусство В наследии мусульманской культуры важная роль принадлежала произведениям прикладного искусства и художественных ремесел. На территории арабского халифата существовало много процветающих центров, в которых производилась керамика, оружие, изделия из металла и стекла, ткани. Все изделия декоративно-прикладного искусства отличались высоким вкусом и изысканной красотой, это и позволило ему занять важное место в истории художественной культуры.

В произведениях прикладного искусства эстетическое качество, красота в значительной мере зависят от понимания специфики материала, от умения художников использовать его природные качества, заставляя их в процессе творческой обработки звучать по-новому. Вместе с тем произведениям прикладного искусства свойственна особая, иногда очень сложная архитектоника, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего ее узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесенный на ее поверхность узор воспринимается как совершенно необходимый. Именно такими высокими художественными качествами отличается прикладное искусство Арабского Востока.

Среди произведений искусства народов этого региона в первую очередь должны быть названы превосходные ковры и ковровые изделия. В декоре этих изделий преобладают геометрические орнаменты, растительные узоры и надписи. Но также часто художники изображали людей, животных, часто к созданию рисунка для ковров, тканей, других изделий привлекались художники-миниатюристы. Особой популярностью пользовались знаменитые *персидские ковры*, для изготовления которых требовался труд множества людей в течение долгих месяцев. Они удивляли гармонией цветов, тонкостью рисунка, но в то же время мягкостью ворса.

Персидские ковры широко известны европейцам с XVI в. С этого времени образ «персидский ковер» стал самым ярким выражением

декоративного искусства арабской средневековой культуры. Ковры ткали практически во всех областях арабского мира, но самыми лучшими и дорогостоящими были ковры, созданные в придворных мастерских персидских (иранских) шахов. Персидские ковры исключительно разнообразны. Они различаются по месту изготовления, по назначению, по характеру изображений. Их ткали из лучших сортов овечьей, иногда верблюжьей шерсти, а самые дорогие — из шелка. При их изготовлении применялись только натуральные красители — кожа грецкого ореха, гранат, кашениль, индиго.

Персидские ковры до настоящего времени славятся красотой цвета. Удивительна гармония их сильных, ярких, насыщенных и в то же время ласкающих глаз, изысканность сочетания цветов. Ворс ковра не только придает плотность и массивность фактуре, но и сообщает поверхности особый бархатистый нежный отлив. Образ каждого ковра был сугубо индивидуален, обладал особым тональным звучанием, то солнечно-золотистым, то серебристо-зеленым, то сине-малиновым, то желто-красным. Все элементы цветовой и линейной композиции выступали в нерасторжимом единстве и покрывали ковер необычайно сложной и изощренной системой линейного узора. Господствующим элементом в сюжете был тончайший и сложнейший растительный орнамент с гибкими, мягко переплетающимися формами. Композиция ковра представляла собой обычно широкое прямоугольное центральное поле с полосой бордюра, образующего четкую раму. Распределение узора имело то характер густой, заполняющей всю поверхность поля сетки, то было построено по принципу медальонного решения. В этом случае центр ковра занимает крупный медальон, четвертая часть которого повторена в каждом углу среднего поля. Все композиции рождали поэтическое представление о сказочно прекрасном многообразии реального мира.

Арабская архитектура

Образование халифата привело к широкому размаху строительства. Возводились различные типы построек: как культовые (мечеть, минарет, медресе), так и светские сооружения — караван-сарай и крытые рынки, дворцы правителей и знати, укрепленные цитадели, городские стены с башнями и воротами, величественные мосты и т.д.

В культовой архитектуре самым распространенным типом сооружения была мечеть (араб. — место для поклонения). Считается, что прототипом мечети явился дом Мухаммеда в Медине, огороженный двор которого имел с южной стороны навес, укрепленный на пальмовых стволах. Классический тип арабской мечети, которую называют *колонной*, или дворовой, представляет собой прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом

композиции является двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов, в сторону *киблы* (направление на Мекку), они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная, украшенная надписями и орнаментом ниша — *михраб*. Рядом с мечетью возвышался *минарет* (араб. — маяк) — высокая круглая башня с куполообразным завершением. Для зодчих, возводивших мусульманские культовые здания, образцом, естественно, являлись большие столичные мечети — в Дамаске, Самарре. Однако в различных областях халифата строители широко использовали местные, привычные для народа традиционные приемы и архитектурные формы. Поэтому тип колонной мечети в каждой из арабских стран получил своеобразную интерпретацию.

Блистательные образцы арабской архитектуры — дворцовые комплексы, которые включали дворцы, крепость, мечети, жилые дома, бани, склады, кладбище и сады. Дворцовые помещения группировались вокруг центрального двора, откуда можно было пройти в парадный зал и жилые помещения, расположенные вокруг внутренних двориков.

Одним из лучших памятников мусульманской архитектуры стал дворцовый ансамбль в эмирате Гранада (Испания) — *Альгамбра* (от араб. аль-хамра — красная). На западном склоне холма расположена его самая старая часть — Алькасаба (от араб. касба — крепость). Сама Алькасаба входит в общую оборонительную систему, плотным кольцом длиной в 1400 м замыкающую холм. Северная часть комплекса была укреплена наиболее сильно, поскольку здесь расположены дворцовые здания. Покои и помещения для личных приемов сконцентрированы вокруг больших открытых дворов — Львиного и Миртового. Башни ансамбля вырастают на гребне обрывистого ущелья. Главенствует среди них квадратная башня Комарес высотой 45 м. В оформлении интерьеров были использованы разноцветный мрамор, мозаика, керамические изделия, раскрашенный алебастр, отражающиеся в воде фонтанов.

Задача зодчего Альгамбры заключалась в использовании всех доступных ему средств для создания роскошного, поражающего богатством своих интерьеров дворца, предназначенного и для пышных приемов и интимной жизни восточного правителя. В архитектуру дворца органично включены вода и зелень. Идущая подземными водопроводами холодная и чистая вода снабжает весь дворец, его бассейны и фонтаны, пробегает светлыми ручейками в специальных желобках, устроенных в мраморных плитах пола и, выходя в сад и в город, наполняет его улицы тихим журчанием. Во дворце бьющие из фонтанов сверкающие струи воды оживляют и дополняют верти-

кальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм. Своды и стены дворца покрыты огромным количеством красочных декоративных украшений — сталактиты спускаются со сводов; на стенах, арках и карнизах развертываются виртуозно исполненные арабески; игра света и теней в ячейках сталактитов, во множестве колонн, полуколонок, арок и карнизов придает интерьеру дворца сказочный, фантастический облик.

В Средней Азии и Иране наряду с колонной мечетью появились *четырехайванные* ансамбли, архитектуру которых позднее стали воспроизводить и в светском строительстве. *Айван* — это сводчатый куполообразный зал, открывающийся во внутренний двор мечети или медресе. Вход в айван образуют мощные пилоны, соединенные арками. Айваны возводились в мечетях со стороны, обращенной к Мекке. Это, очевидно, заложило основу четырехайванной мечети (и других культовых и гражданских зданий). Она представляла собой большое сооружение с квадратным или прямоугольным внутренним двором. К середине каждой из его сторон в виде глубокой сводчатой ниши выходил айван. Стены двора между айванами были решены в виде аркад, возведенных в один или два яруса. Снаружи вся постройка была замкнута глухой стеной, над которой были видны лишь верхушки айванов. Рядом с мечетью возвышались минареты, представлявшие собой высокие, тонкие, круглые в сечении башни с балкончиками. Муэдзин, сообщавший о времени молитвы, поднимался туда по винтовой лестнице, заключенной внутри башни.

Византийская традиция строительства крестово-купольных храмов была использована арабскими зодчими при строительстве медресе и мавзолеев. Они имеют форму куба, на котором возвышается купол. Сохранилось много мавзолеев, построенных над могилами особо почитаемых лиц. Среди них мавзолей *Гур-Эмир* в *Самарканде*, построенный в начале XV в. В его архитектуре доминирует огромный ребристый купол, нависающий над высоким цилиндрическим барабаном. Нижняя часть здания представляет собой восьмигранник. Пропорции постройки таковы, что на долю купола и барабана приходится более половины общей высоты здания. Купол покрыт узором из голубых и синих изразцов, не хуже украшен и барабан. Этому соответствует и пышное решение интерьера, с которым контрастирует строгое надгробие Тимура. Архитектура мавзолея отличается своеобразием форм, гармонией пропорций и совершенством конструкции.

Однако самым известным памятником архитектуры этого типа является, как уже отмечалось, *мавзолей Тадж-Махал в Агре* (Индия).

Арабская поэзия
и суфийская
литература

При всем совершенстве архитектуры Арабского Востока в ней все же ощущался недостаток пластических жанров искусства. Их место заняла поэзия. Это было не случайно. Основной формой существования бедуинской культуры доисламской Аравии была поэтическая, а любые идеи в поэтической форме выражались и запоминались лучше, чем в прозе. Это прекрасно понимали и правители, содержавшие при себе целые армии придворных поэтов, которые должны были прославлять их, и не жалели ничего, лишь бы приблизить к себе кого-то из знаменитых поэтов. Ведь хорошие стихи сразу становились достоянием *базара* — средоточия религиозно-культурной и политической жизни того времени и могли надолго прославить заказчика.

Особая композиционная форма арабской поэзии — *касыда* — послужила основой для создания целой системы поэтических форм в исламских странах. Она сложилась во второй половине VIII в. и представляла собой небольшую поэму в 15—200 строк — *бейтов*. Касыда обычно состояла из трех частей, различных по жанру и не связанных ни сюжетно, ни стилистически, но образующих в сознании слушателя стройную, целостную картину. Первая, лирическая часть, стала отправной точкой в создании любовной лирики и поэзии, воспевающей радости жизни. Вторая часть, описывающая трудную жизнь героя в пустыне, дала начало жанрам описаний, «охотничьей» поэзии и произведений, в которых возвеличивались героизм и благочестие. Третья часть касыды, посвященная воспоминаниям о покинутом любимом крае, вдохновила поэтов на создание жанров оплакивания и осмеяния. Касыдный строй стиха был очень популярен в придворных кругах. Жанр касыды открывал перед поэтом два пути: традиционный — подробная разработка композиции и индивидуальный — создание новых стилевых форм.

Основным жанром арабской поэзии в VII—VIII вв. стал *панегрик* как наиболее светский и легко превращаемый в политический инструмент. Ведь часто поэты являлись религиозно-политическими лидерами и использовали свои произведения для отстаивания своих интересов. Именно в стихах были сформированы образы идеального правителя, государственного мужа, военачальника.

Очень популярен был у арабов жанр *газели* — лирического стихотворения из 7 или 14 бейтов (двухстрочий). Газели представляли собой гимн любви и страсти, свободный от всяких религиозных рамок, в котором соединялись отточенность художественной формы, философичность и гуманизм. При этом любовь часто понималась как подвижничество, всепоглощающее стремление к

единственному и недостижимому идеалу, предопределенному свыше, знаком чего являются «вечные» любовные пары, например, Лейла и Меджнун, воспетые многими арабскими поэтами.

Другие классические жанры арабской поэзии: *кыта* — стихотворение из 8—12 строк с единым содержанием, обычно в такой форме слагались погребальные плачи, а также восхваления и поношения во время поэтических перебранок; героический эпос; возвышенные оды. Но особенно популярны были *рубайи* — короткие изречения из четырех строк философского характера первые две строки содержат экспозицию, третья — вывод и уже последняя — собственно «летучие слова» и *газели* — лирические любовные песни.

При этом необходимо учитывать, что появление новых жанровых форм было лишь надводной частью айсберга поэтической эволюции. Вообще, поэтическое творчество было строжайшим образом канонизировано и состояло из трех основных разделов: метрики — аруза, рифмы — кафийи, поэтических троп и фигур — бади. Эти же требования наложились на национальные литературы, которые активно переводились на арабский язык и также должны были подчиняться основным положениям арабского канона. Это привело к тому, что с VIII в. до конца X в. мусульманская культура фактически становится одноязычной. Столь жесткие рамки, казалось бы, должны были неминуемо упростить и обеднить мир изящной словесности, однако этого не произошло. Более того, стремясь превзойти в мастерстве предшественников и соперников-современников, поэты проявляли удивительную изобретательность в разработке традиционных тем и сюжетов, в поэтическом языке.

Ограниченная строгими рамками традиционной композиции и жанров, арабская поэзия развивалась за счет усложнения поэтической техники. Поэты увлекались чисто формальными задачами: уснащали свои стихи сложными поэтическими фигурами, многостепенными метафорами, изысканной игрой слов, заботились не только о звуковом, но и о зрительном эффекте, подбирая в бейтах такие слова, начертание букв которых превращало стихотворения в рисунки. Это связано с уже упоминавшимся выше почтительным отношением арабов к написанному слову, которое является как бы стадией воплощения божества вслед за идеями разума и звучащим словом. Недаром арабы сравнивали свое письмо с драгоценностями и цветами, а чернила — с духами. В поэзии же красота тела сравнивалась с линиями букв.

Из возникших внутри ислама течений наибольшее влияние на художественную культуру оказал *суфизм* — мусульманский мистицизм, возникший в VIII в. и до сих пор пользующийся большим уважением в исламском мире. В основе его лежал аскетический

идеал, презрение к земным благам, стремление к мистическому слиянию с Аллахом. Внешне это находило свое выражение в ношении грубого плаща из овечьей шерсти — суфы, давшего название всему движению. Суфии отказывались от обязательных для всех мусульман обрядов и условностей (намаз и пр.), а заменяли их обрядом радения (коллективным молением с хождением по кругу) — зикром, который должен был способствовать слиянию с божеством, мистическому экстазу. Разные направления суфизма достигали этого как экстатическим трансом (например, доводя себя песнями и плясками до исступления), так и глубоким внутренним сосредоточением. Это был единственно подлинный путь познания Бога, так как ни разумное постижение его законов, ни строгое выполнение предписанных обязанностей не могли привести к желаемому результату.

Свое учение суфии излагали не только в специальных трактатах, но и в поэтической форме. Суфийская литература — особое явление в арабской культуре, связанное с ярко выраженной символикой и метафоричностью, которыми увлекались многие поэты. Одна из важнейших фигур в истории суфизма *Ибн Араби* (ум. 1240) — крупнейший теоретик суфизма, автор многочисленных трактатов, создатель учения о «единстве и единственности бытия», а также поэт.

Суфизм открывал необычайно широкие возможности для творчества, ведь с одной стороны, это поэзия созерцания, мистического стремления к божественной истине и растворения в божестве, а с другой — изощренной чувственности, любви и жизни. Поэтому суфийские стихи всегда многоплановы: за видимым «земным» планом, воспевающим любовь, чувственный восторг, блаженство опьянения, скрывается глубокий мистический смысл. Именно в этом взаимопроникновении земного и мистического — секрет особого обаяния лучших образцов суфийской лирики, среди которой — знаменитые рубаи *Омара Хайяма* (1048—1123) и *Рудаки* (860—941).

Власть и влияние суфизма распространились на всю культуру мусульманского Востока, которая стала в значительной степени суфийской. И особенно это проявилось в ирано-таджикской поэзии, классический период которой приходится на X—XV вв. Эта поэзия (на языке фарси) сумела воспринять наиболее ценные элементы арабо-мусульманской культуры, сохранив при этом многие самобытные черты древней иранской традиции. Для этого составлялись специальные перечни арабских и персидских стихотворных размеров, а отечественные жанровые формы рубаи и месневи дополнялись арабской касьдой, газелью и др. В жанре *месневи* (араб. сдвоенный) писались в основном поэмы, довольно объемные, господствующей в них является парная рифма строк. В этой форме писа-

ли такие признанные мастера поэзии, как *Низами*, *Навои*. Главное произведение в жанре месневи — эпос «*Шах-намэ*» *Фирдоуси*, завершенный в 1010 г. Объем эпоса вдвое превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые.

Мастерами газели были поэты-суфии *Саади* (ок. 1203/1210 — ок. 1292) и *Хафиз* (1325—1389).

К концу IX в., помимо поэзии и научных трактатов, в арабской культуре появилась проза. Именно тогда из устного народного творчества родились знаменитые новеллы «*Тысячи и одной ночи*». В X в. также сложилась *макама*, соединяющая в разных пропорциях особенности классической поэзии и новеллистики, которая писалась саджем — особым размером рифмованной прозы. Макамы стали предтечей европейского «плутовского романа», появившегося в Испании в XVI в.

Темы борьбы созидającego, животворящего и разрушительного начал, идея Любви и Разума как главных движущих сил общественного развития, тема особой роли поэтического слова и поэта-пророка, составившие основное содержание литературы мусульманского Востока, в сочетании с отточенностью формы превратили арабскую литературную традицию в одухотворяющий фактор для всей арабско-мусульманской культуры последующих веков. Следы ее влияния можно обнаружить не только на Востоке, но и в других культурных традициях: в поэзии вагантов и старопровансальских трубадуров, Пушкина и Байрона, многих других европейских и американских писателей и поэтов.

Литература

1. *Арабская средневековая культура и литература*. М., 1978.
2. *Бартольд П.* Ислам и арабская культура. М., 1992.
3. *Веймарн Б.В.* Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974.
4. *Грюненбаум Г.А.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
5. *Грюненбаум Г.А.* Классический ислам: Очерк истории. М., 1986.
6. *Еремеев А.Д.* Ислам: образ жизни и стиль мышления. М., 1990.
7. *Искусство ислама*. М., 1990.
8. *Очерки истории арабской культуры V—XV вв.* М., 1982.
9. *Родионов М.А.* Ислам классический. СПб., 2001.
10. *Яковлев Е.Г.* Искусство и мировые религии. М., 1985.





Традиционная культура Японии

- 22.1. Духовно-религиозные основы культуры Японии
- 22.2. Художественная культура средневековой Японии

Сегодня культура Японии восхищает европейцев своей оригинальностью, уровнем технического развития и устойчивой приверженностью к духовным традициям своего прошлого. Как и в других странах, на ее формирование существенное влияние оказали особенности природного ландшафта страны, которые нашли свое выражение в культе природы. Природа этой страны удивительно совмещает в себе противоположные качества: суровость и приветливость. Богатая живописными горами, омываемая теплыми морями Япония имеет мягкий климат, населена трудолюбивым народом, но при этом постоянно подвергается землетрясениям, цунами, страдает от недостатка плодородной земли. Эта постоянная борьба с природными катаклизмами создала у японцев особый тип мироощущения. Они научились терпеливому, не враждебному отношению к природе. У японцев никогда не было стремления подчинить ее себе, преобразовать ее и внести в нее что-то несвойственное. Напротив, они постоянно искали точки соприкосновения человека с природой, способы гармоничного сосуществования с ней. В результате сложилось особое эстетическое восприятие природы, когда каждое природное явление вызывает желание любоваться им, поклоняться и обожествлять его.

22.1. Духовно-религиозные основы культуры Японии

Синтоизм Почитание природы как божественного начала нашло свое выражение в древней национальной религии японцев — *синто* (букв. путь богов). Религия синто носит мифологический характер, и поэтому в ней нет проповедников, таких, как Будда, Христос, Мухаммед, канонических церковных книг. У каждого храма или группы храмов есть свои мифы и свои обрядовые предписания. Однако наиболее распространенные мифы

собраны в книге «Кодзики», сборнике японских мифов о происхождении мира, сказаний о богах и героях. Кроме того, «Кодзики» повествует о «божественном» происхождении Японии и японцев. Другая книга «Нихонги» содержит описание исторических событий Японии и сведения и биографии легендарных древних императоров.

Согласно синтоистским мифам, мир представляет собой единое целое, где присутствуют взгляды на происхождение мира, народа, ремесел и древнюю историю. Исходным началом мира был хаос, который впоследствии упорядочился, небо отделилось от земли, мужское начало — от женского. В результате взаимодействия этих начал родились богиня солнца Аматэрасу, богиня Луны Цукиёми, бог воды и бури Сусаноо. Внук Аматэрасу Ниниги сошел с неба на землю и стал основателем императорского рода. От него император Японии (*микадо*) получил три символа власти: зеркало (божественность), меч (могущество) и яшмовое ожерелье—магамата (верность подданных). Остальные японцы произошли от других божеств (*ками*), которыми заселен мир. Именно происхождением японцев от божеств и объясняется представление их о своей особой миссии в мире, особых качествах своего характера и своих правилах жизни.

В честь синтоистских божеств строились многочисленные храмы и кумирни, располагавшиеся, как правило, в лесных чащобах и на горных вершинах. Каждый храм был окружен садиком с маленьким водоемом и замшелыми камнями, а также источником для омовения перед молитвой. Храм обычно украшали священные ворота—*тории*, а дорогу к нему — многочисленные каменные фонари. Сам храм чаще всего представлял комплекс небольших деревянных построек, включавший в себя святилище с галереей, сокровищницы и навесы для подношений богам. Примером синтоистской храмовой архитектуры может служить комплекс *святилища богини Аматэрасу в Исэ*, где до сих пор хранятся древние регалии японских императоров.

Так как в синто нет проповедников, каждая деревня имеет свой храм или кумирню, где устраивается домашний алтарь, перед которым совершаются ежедневные моления и ставятся чашечки с рисом, фруктами и вином. Во время молитвы синтоисты хлопают в ладоши с целью обратить на себя внимание божеств и отогнать духов зла. Молитвы-обращения они возносят, вывешивая исписанные лоскутки бумаги на дереве перед храмом.

Дзэн-буддизм. Бусидо В VI в. в Японию проник буддизм, который пришел из Китая. Будучи пронизанным массой добуддийских верований народов Северной Индии, Тибета, обогащенным конфуцианской этикой и доасской филосо-

фией, буддизм представлял собой сложное и многообразное явление. Эта философско-религиозная система ставила своей целью избавление человека от страданий, которые неизбежны в этой жизни. Буддисты полагают, что человек живет не одну жизнь. Он погружен в круговорот перерождений, в каждом из которых обречен на безмерные страдания в результате неудовлетворенности желаний. Причиной страданий является приверженность к материальным благам в ущерб духовности, а также склонность совершать разнообразные дурные поступки. Однако, как утверждает философия буддизма, человек может путем правильных и осознанных усилий освободиться от этих страданий. Различные направления буддизма предлагают свои способы освобождения от страданий: чтение мантр и священных сутр, ведения аскетического образа жизни, соблюдения многочисленных заповедей, посещение священных мест и обращение с молитвами к буддам и бодхисатвам, медитации, йогу, молитвы, монашество, соблюдение воздержания. Буддизм поощрял развитие многих искусств, литературы, поэзии, каллиграфии, музыки. Буддийские монастыри и храмы становились центрами развития знаний и искусств.

Когда буддизм пришел в Японию, он изменил свою форму. Нирвана индийского буддизма требовала от человека невероятных усилий. Широким массам это было недоступно. Буддизм в варианте дзен утверждал, что любой человек во время земной жизни может достичь просветления и стать Буддой. Вообще, человек — это и есть Будда, а просветление есть обыденная жизнь, потому что она является формой просветления высшей истины.

В процессе адаптации буддизма на японской почве сложилось несколько течений, среди которых наиболее влиятельным и распространенным стал *дзен-буддизм*. Термин «дзен» (кит. чань; инд. Дхьяна — сосредоточение, созерцание) означает самоуглубление, в результате которого происходит внезапное озарение — сатори. Для достижения этого состояния разработаны самые различные ритуалы, требующие сосредоточенности, иногда медитации в процессе восприятия каких-либо явлений или состояний природы. Дзенские монахи не придают большого значения культу, ритуалам, канонам и догмам. Они сосредотачивают свое внимание на единении с божеством и на созерцании божества.

В XIII в. дзен стал официальной идеологией японского правительства и лег в основу *кодекса самурайской этики* — *бусидо*. В этой этике особая ценность придавалась смерти, которая рассматривалась как великое событие, вхождение в небытие. В соответствии с идеями бусидо, прошлое, настоящее и будущее — это лишь иллю-

зия. Идеалом является только вечное настоящее, составной частью которого выступает смерть. Жизнь и смерть — это взаимозависимые и взаимоопределяющие понятия.

Странной для европейцев представляется традиция самоубийств, которая в Японии имеет свои исторические и социальные корни. В Средние века сложился оригинальный обычай сэппуку (*харакири*). Термин «харакири» составлен из двух слов: хара (живот, душа) и кири (резать). По своей сути харакири — не простой поступок самоубийства, а форма выражения чести и преданности самурая своему сюзеру. Внешне он представляет собой вскрытие живота поперечными надрезами на три пальца ниже пупка. Это место у японцев считается средоточием жизненной энергии (*дан-тянь*). Таким образом, символически обряд харакири означает открытие своих сокровенных намерений, чистоту мыслей и устремлений, оправдание себя перед небом и землей.

Согласно дзен человек должен стремиться к единству с бесконечным миром, с природой. Но человек — существо конечное, и он может прийти к единству с природой только через конечные предметы и явления, поэтому в искусстве дзен-буддизма большую ценность приобретают изображения самых обычных, простых вещей повседневной жизни. Искусство как бы заземляется на будничные, простые вещи. И сама обыденная жизнь в мелких своих проявлениях получает художественно-бытовое выражение. Так происходит проникновение художественного начала в жизнь.

При всем разнообразии буддийских сект и течений, в их обрядности наблюдается много общих черт. Например, почти одинаково выглядят японские священники — *бонзы*. Все они бреют голову наголо, носят при себе четки. Фактически одинаково строятся и внутренняя иерархия сект: их члены разделены на рядовых, «аббатов» и «епископов». Одинаково выглядят и культовые здания: в храмах за небольшой перегородкой помещаются статуи Будды и бодхисатв, воскуряются благовония. Здания укреплены стенами с массивными воротами, рядом с которыми установлены устрашающие статуи — обереги в виде зооморфных духов-хранителей.

Каноническими книгами японских буддистов являются китайские тексты полуторатысячелетней давности. Эти тексты были переведены китайцами с индийских оригиналов, но для большинства верующих буддистов они остаются практически непонятными. Центром японского буддизма считается город *Kyoto*, который был древней столицей Японии.

22.2. Художественная культура средневековой Японии

Архитектурные ансамбли и садово-парковое искусство

Проникновение буддизма в Японию сопровождалось строительством синтоистских храмов и буддийских пагод (от инд. бхагават — священный), поражающих своими размерами и богатством убранства. Начиная с V в. стали строиться *буддийские пагоды*, принадлежащие к разным сектам. Эти храмы сами по себе становились произведениями зодчества и центрами многих искусств — архитектуры, садово-паркового искусства, скульптуры, живописи, каллиграфии, декоративно-прикладного искусства. В храмах и монастырях человек укрывался от мирской суеты и мог предаваться возвышенным размышлениям и созерцанию. Место храма обычно выбиралось в соответствии со строгими требованиями: оно должно было быть средоточием «благоприятных» сил, защищать город или резиденцию императора от воздействия демонических сил.

Пагоды сооружались при непосредственном участии китайских мастеров, однако в отличие от китайских, пагоды Японии были более изящными и стройными, хорошо вписывались в окружающий пейзаж. Открытые для обозрения, они служили украшением местности. Их высокие многоярусные крыши органично вписывались в рельеф местности, гармонично сочетаясь с окружающим пейзажем. Они были окружены садом, где весной цвели бело-розовые сакуры, летом — пышные цветы, осенью — адели клены, а зимой все было покрыто инеем. Все это оказывало неизгладимое впечатление на людей, словно они сталкивались с небесной страной. Поначалу пагоды строились китайскими и корейскими мастерами, иногда даже из привозных материалов. Так был построен храм *Тодайдзи*, в настоящее время самое высокое деревянное сооружение в мире. Его высота 48 м. В храме находится огромная бронзовая статуя Будды, являющаяся святыней японского народа.

Строились в Японии и *храмовые комплексы*, в которые входили пагоды, колокольни, храм для проповедей, библиотека, зал для медитаций, помещение-жилище монахов и трапезная. Со всех сторон храмовый комплекс традиционно окружался глиняной стеной с величественными воротами с каждой сторон света. Главные здания храмов были украшены настенной живописью, живописными свитками и скульптурными фигурами, изображавшими канонические образы буддийской религии. Самый ранний комплекс — *ансамбль Хорюдзи* в городе Нара. Классический пример такого гармоничного

храмового ансамбля — *храм Удзи-Бёдоин* с окружающим его пышным садом и озером.

Характерным явлением японской архитектуры стали *замки феодалов*, которые представляли собой мощные и неприступные сооружения, расположенные всегда на самой возвышенной точке местности и окруженные рвами и несколькими рядами оборонительных стен. В них жили самурайские князья, которые управляли целыми провинциями. Вокруг таких замков обычно вырастали города, где поселялись ремесленники и торговцы, и замки становились культурными центрами целых провинций. Они строились на равнинах, в отличие от древних горных крепостей, в которых можно было скрыться в случае нападения неприятеля. Между укреплениями и постройками во внутренних дворах замков разбивали сады. В садах росли сакуры с причудливыми замшелыми корнями. Одним из самых красивых замков Японии считается *Замок Белой Цанли*, построенный в XIV в. и напоминавший внешне взмывающую в небо белую птицу.

Не менее выразительными архитектурными сооружениями древней Японии были дворцы, в которых также обнаруживаются черты тесного единения зодчества с природой. В них основное внимание уделялось отделке внутренних покоев. Самые большие дворцы всегда были одноэтажными. Дворцовые здания возводились по принципам жилой архитектуры, отличаясь от нее только размерами. Крыши дворцов, храмов и замков сооружались одинаково. Во всех типах массивная крыша выступала далеко за стены, имела сложный криволинейный характер и скаты четырех сторон. Черепицы, завершающие швы, представляли собой композиции с фигурами драконов, животных, рыб и были украшены сложным орнаментом.

Любой памятник японской архитектуры представлял собой не одно изолированное здание, а комплекс зданий, аллей, садов, которые образовывали единый парковый ансамбль. В этот архитектурный ансамбль входили не только здания, но и пруды, скалы, деревья. Такие ансамбли удивляли наблюдателей искусственно созданной естественностью, близостью к природному ландшафту. Дорожки в садах архитектурных ансамблей кажутся запущенными и непроходимыми, через водоемы переброшены мостки, которые идут изломанной линией у самой поверхности воды или взмывают аркой над водоемом. Мостки и дорожки делаются извилистыми, чтобы предотвратить возможность злым духам свободно попадать в человеческое жилище. По той же причине кромки скатов на крышах домов загнуты вверх — ведь по представлениям японцев духи движутся только по прямой.

Неотъемлемой частью японской архитектуры является *садово-парковое искусство*. Преклоняясь перед красотами природы, которую японцы считали божественным творением, они поклонялись горным вершинам, живописным скалам, могучим старинным деревьям, водоемам и водопадам. Считалось, что самые красивые участки природного ландшафта являются жилищами духов и богов — ками. По этой причине японцы стремились создавать специально красивые ландшафтные композиции, парки и сады, в которых могли бы жить добрые духи и божества. Строго продуманная композиция этих небольших участков превращала их ограниченное пространство в миниатюрную модель Вселенной, вызывая у созерцателей множество философских раздумий, ассоциаций и переживаний, связанных с ощущением чистоты, спокойствия и безмолвия.

Одним из принципов создания таких участков была *пустота* в дзеновском понимании. Пустота — это не просто отсутствие материальных предметов на какой-либо территории, а строго организованное пространство, насыщенное внутренней энергией и гармонией. Такая пустота — это пространство, в котором обитают существа высшего порядка, это — то, откуда возникает мир явлений.

Скульптура и живопись Монументальная скульптура Японии также развивалась под влиянием буддизма, поэтому ее характерными чертами стали каноничность и сакральность. Первоначально японские скульпторы следовали китайским, корейским и отчасти индийским канонам. Но к VIII в. складывается японский стиль буддийской скульптуры, наиболее видным представителем которой стал *Дзётё*, создавший собственную художественную школу. Развиваясь изначально в жанре храмовой скульптуры она нашла свое выражение в каменных и бронзовых статуях Будды, бодхисатв, стражей света, драконов, демонических существ. Все они величественны, изображены в позе лотоса и выражают главную идею просветления — душевный покой, бесстрастность и созерцательность. Иногда статуи достигали большого размера, но буддийская скульптура Японии всегда была ограничена по тематике и выразительным средствам и поэтому она не смогла создать каких-либо выдающихся памятников.

Гораздо более плодотворной оказалась в Японии скульптура малых форм, которая получила широкое распространение в XVII в. Она представляла собой костяные и деревянные скульптурки, изображавшие фантастических зверей, монахов, ремесленников, актеров. Это была бытовая реалистическая скульптура, которая в большей степени относилась к произведениям прикладного искусства. Она была близка искусству резьбы по кости, дереву, камню, юве-

лирному искусству. Яркими примерами этого жанра стали *нэцке* — художественно оформленные пуговицы-брелоки, которые использовались для пристегивания к поясу кимоно разнообразных нужных предметов.

Японская живопись сложилась под влиянием китайской в период с XII по XIV вв. в буддийских монастырях. Для распространения своего учения монахи создавали *свитки*, где рисунки иллюстрировали жизнь Будды, и распространяли их среди народа. Такого рода живопись, а также секреты изготовления бумаги, красок, туши были заимствованы из Китая. Со временем религиозные сюжеты заменялись светскими, что привело к возникновению жанровой и пейзажной живописи. В Японии китайские жанры «горы и воды», «цветы и птицы» получили название стиля *сумие*, характерными его чертами были умение в немногочисленных выразительных линиях выразить многое, отсутствие симметрии, искривленные линии.

К концу XIV в. для японской живописи было характерно большое разнообразие стилей, художественных форм и техник исполнения. Живописные произведения имели форму висячих свитков, свитков горизонтального формата, могли быть в виде отдельных альбомных листов, они также украшали веера, ширмы, стены.

В домах знати в стиле *ямато* расписывались *ширмы*, сюжетами для которых служили пейзажи. Мастера этого стиля стремились передавать сюжет, т.е. отображать языком живописи движение солнца и луны по небосклону, смену времен года. Часто в пейзажные картины художники вводили ритуальные изображения японской жизни. Пейзажи также могли включать изображения скачущих лошадей, бегущих людей, фигуры танцоров, исполняющих народные танцы. Все это придавало картинам скрытый динамизм, внутреннюю напряженность.

На поля свитков стихотворных произведений наносились живописные миниатюры. Как правило, эти миниатюры рисовались тушью различных цветов. Но свитки становились не только иллюстрациями к поэтическим текстам, но и сами были особой формой живописного повествования. Если такие картины на свитках сопровождался текстом, то этот текст, созданный искусным мастером, сам становился продолжением живописи. Наиболее ранние из сохранившихся свитков относятся к XII в., они служат иллюстрациями классическим произведениям японской литературы периода Хэйан. Главным в них было передать настроение героя. Это делалось при помощи сочетания цветов и их оттенков, лаконичных и вместе с тем насыщенных изысканной композицией.

Укиё и каллиграфия

Особенную выразительность японская живопись получила в *ксилографии* — *гравюре по дереву*. Портреты, бытовые сцены, пейзажи, выполненные в этой технике, передают все более богатую гамму чувств и изображаемого объекта и самого художника. Этот вид живописи возник в XVII в. и получил название *укиё* («образы бренного мира»). Этот термин, заимствованный из буддийской философии, означает буквально «мир скорби», в котором удел человека — скорбь, страдания, болезни в смерть. Но в конце XVII в. представления об изменчивости и иллюзорности этого мира были переосмыслены, в результате чего искусство укиё стало призывать к наслаждениям и удовольствиям, которые обильно дарит этот мир. Картины этого направления отображали многообразные сцены жизни: быт ремесленников, торговцев, актеров, народные празднества, знаменитых гейш, эротические сцены и природные ландшафты, ставшие местами паломничества. Сначала гравюра была черно-белой, а затем художник *Харунобу* первым применил цветную печать.

Вершиной укиё стало творчество *Кацусика Хокусая* (1760—1849), произведения которого отличаются внутренней динамикой, реалистической трактовкой образов людей, интересом к конкретным деталям изображаемых предметов. Отличительной особенностью его картин является любовь к насыщенным, чистым и ярким цветам. Всемирную известность ему принесли многочисленные пейзажи с горой Фудзи (серия из 36 ксилографюр), где художник в своей неистощимой фантазии показывает различные сцены и виды Фудзи в самом неожиданном ракурсе. Изображая людей на фоне священной горы Фудзи, он создает символ своей страны, суровой и нежной, величественной и лирической, радостной и печальной.

Как и в Китае, особым видом искусства в культуре Японии стала *каллиграфия*. Главное в искусстве каллиграфии — это движение линий, переходы от тонких к толстым линиям, от еле заметного к четко прочерченной жирной линии штриха, от игры контраста к игре изгибов. Поэтому традиционная японская живопись — это особый вид изобразительного искусства, который совмещает в себе приемы живописи и графики.

Японский национальный театр

Как и в других культурах мира, японский национальный театр формировался из земледельческих мистерий, сопровождавших сезонные праздники, ритуалы религии синто. В синтоистских храмах всегда воссоздавались всевозможные действия, связанные с поклонением божеству солнца, духам предков, священных животных, растений, гор и вод. Участники таких представлений изображали различных персонажей: животных, предков, духов природы, разно-

образных божеств и обожествляемых героев. Эти действия долго выполняли магические функции, но постепенно они стали частью народных праздников, а затем и торжеств во дворцах знати.

Сюжетами для театральных постановок были легенды, предания, сказки, случаи и анекдоты из повседневной жизни, представленные в виде клоунады и фарса. Они выполняли роль народных развлечений во время празднеств, и в них участвовали также жонглеры, акробаты, мимы и танцоры. С распространением буддизма стали появляться пьесы более серьезного содержания. С XVIII в. в театральных представлениях вводится текст, который сопровождался инструментальной или вокальной музыкой. Все это стало основой для возникновения совершенно нового типа театра, получившего название «*Но*» (умение, мастерство).

Этот вид театральных представлений был связан с древними народными театрализованными представлениями, которые крестьяне устраивали в период сбора риса. В театре Но существовали актерские амплуа: первый актер (*ситэ*) и сопровождающее его лицо (*цуре*), второй актер (*ваки*) и сопровождающее его лицо, а также комик-простака. Все роли исполняли только мужчины. Во время игры актеры пользовались масками, но, если исполнялись роли старух и демонов, то актеры даже не гримировались. Все монологи актеры не произносили, а пели особым высоким тембром либо протяжно декламировали. Жесты были предельно скупы и условны: так, например, рука, поднесенная к лицу, означала рыдания.

Стиль спектакля Но отличался отсутствием динамизма действия, крайней ограниченностью событий, отсутствием внешней борьбы. Актерская игра заключалась в демонстрации многолетней выверенности движений. Первоначально спектакли разыгрывались при храмах, но позднее актеры стали государственными служащими, а спектакли — частью придворного церемониала. Каноническое представление Но состояло из пяти пьес: пьеса о божествах, о погибших воинах-героях, о женщинах и любви, о женщинах, которые сошли с ума, потеряв мужа или сына, и пьесы о призраках и демонах. Для исполнения ролей в этих пьесах актеры использовали более 200 масок.

Первоначально театр Но был элитарным, рассчитанным только на образованного зрителя. Однако зрелища были нужны и простым горожанам. В связи с этим сложился новый театральный жанр — *театр кабуки*. Согласно легенде, родоначальницей этого жанра стала бывшая храмовая жрица Окун и бывший самурай Нагоя Синдзабуро. В этом театре маску носил только актер, игравший

роль фантастического существа, остальные актеры использовали только грим, который позволял изменять лицо актера в соответствии с его состоянием, и каждый элемент грима был символическим. Так, красные волосы на лице означали гнев, резко поднятые к вискам брови — решительность и т.д. Обычно в спектаклях постановщики обращались к сильным человеческим страстям, рассказывая зрителям о подвигах героев и страданиях любви. Спектакли театра кабуки отличались сложной интригой, стремительностью развития действий и постоянно держали зрителя в напряжении.

Очень большой популярностью в Японии пользовался и *театр марионеток дзёрури*, который сформировался в XVII в. Кукловоды этого театра участвовали в спектаклях с открытыми лицами в церемониальных костюмах либо в черных капюшонах с прорезями для глаз. Они управляли куклами сложной конструкции: подвижными глазами, бровями, ртом. Даже каждый палец при необходимости можно было сгибать, и поэтому куклы смотрелись как живые. Управлять такими куклами было не просто

Ведущая роль в театре дзёрури принадлежала певцу-рассказчику, который от лица автора или всех героев пьесы вел повествование под аккомпанемент национального щипкового музыкального инструмента сямисэна, и должен был обладать способностью к мгновенному перевоплощению. В кукольных спектаклях использовались пение, речь, музыка, пантомима. Здесь не было разделения спектаклей на комедию и трагедию — оба жанра дополняли друг друга в каждом спектакле, создавая у зрителя необходимый эмоциональный отклик.

Значение театра в японской культуре всегда было очень велико. С XVII в. театральные представления стали неотъемлемой частью не только народной, но и официальной жизни Японии. Приход к власти нового правителя или другие события государственного масштаба в обязательном порядке сопровождались спектаклями. Спектакли шли целый день, а иногда и несколько дней подряд, приглашение на них считалось большой честью. Как и многое другое в восточном искусстве, японский театр требовал особого включения во внутренний мир и состояние героев, слияния с ними, поиска скрытого смысла событий и поведения персонажей. Именно в этом заключалась и сила эмоционального воздействия на зрителя, и эффект соучастия — главная цель спектакля.

Искусство икебаны и чайных церемоний Японское стремление увидеть и воспринять гармонию природы в гармонии с человеческим существованием породило особое, свойственное только японской культуре, искусство *икебаны* (яп. живые цветы) — составления композиций из цветов, в котором нашли отражение многие идеи синтоизма. Цветы имеют особое зна-

чение в жизни японцев, они являются частью природы и выражают ее гармонию. Япония — страна цветов, которые можно видеть практически круглый год. В феврале там цветут камелии, в апреле — вишни, летом — лилии, азалии, гортензии, поздняя осень — время хризантем. Начало цветения каждого вида цветов отмечается в храмах как большой праздник. И не случайно составление букетов с превратилось в Японии в особый вид искусства.

Канонические принципы составления букетов имеют символическое значение. В основе принципов икебаны лежат образы Вселенной, разделенной на три уровня: небесный, земной и подземный. Мастер икебаны, общаясь с цветами, может войти в такое состояние, когда мирские страсти и проблемы его не касаются. Он может в свое удовольствие расставлять цветы в вазе, может предпочесть нежным цветам сухие ветки старого дерева, а роскошной вазе — разбитый кувшин. Все это зависит от состояния души и умения японских мастеров извлекать радость из обыкновенных вещей.

Символика природы и цветов нашла также свое выражение в искусстве *чайных церемоний*, которое получило широкое распространение в самурайской среде. Считается, что это искусство помогает просветлять разум и постигать тайный смысл скрытых истин. Своими корнями чайная церемония уходит в философию дзен-буддизма. В ней нашли воплощение идеи эстетики одиночества и несуетности, сосредоточенности на любовании прекрасными и печальными явлениями природы: заснеженной равниной, замшелыми пнями, маленьким ручейком. Эта сосредоточенность помогает самураю достичь освобождения от привязанности к круговороту материального мира.

Литература

1. Бернд Ю. Лики Японии. М., 1988.
2. Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. М., 1984.
3. Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.И. Японская культура Нового времени. М., 1998.
4. Игнатович А.Н. Буддизм в Японии. М., 1987.
5. Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980.
6. Кэндо. Путь меча. Калининград, 1993.
7. Овчинников В.В. Ветка сакуры. М., 1971.
8. Энсом Дж. Япония. Краткая история культуры. СПб., 1999.
9. Тадзава Ю. История культуры Японии. Токио, 1992.





Культура эпохи Возрождения

- 23.1. Предпосылки и особенности культуры Возрождения
- 23.2. Культура Итальянского Возрождения: интеллект, гармония и мощь
- 23.3. Северное Возрождение

В культуре каждого народа рано или поздно возникают идеализированные образы предыдущих эпох, которые чаще всего называются «золотым веком». Такого рода обращение к прошлому и его высокая оценка представляют собой попытку воссоздать и переосмыслить прошлые достижения культуры в новых исторических условиях. Этот распространенный подход в культуре означает ее возрождение, т.е. обновление культурного наследия прошлых эпох в современных социально-исторических условиях.

В Италии такого рода процесс возрождения начался в первой половине XIV в., когда произошло возвращение к ценностям античной культуры, и стал развиваться процесс возрождения элементов античной культуры как обновление содержания европейской культуры. Данное обновление продолжалось до конца XVI в. и получило название *эпохи Возрождения*.

23.1. Предпосылки и особенности культуры Возрождения

Происхождение названия Возрождение (по-французски — «ренессанс», по-итальянски — «ринассименто») восходит к XVI в., к работам итальянского художника, архитектора и историка искусства *Джорджо Вазари* (1511—1574), который в своей книге «Жизнеописание великих живописцев, ваятелей и зодчих» этим термином обозначил период итальянского искусства с 1250 по 1550 гг. Данным названием он хотел подчеркнуть возвращение в жизнь общества культурных идеалов античности и определить новую культурно-историческую эпоху, сменившую Средневековье.

Основной предпосылкой формирования нового типа культуры явилось новое мировоззрение, порожденное существенными переменами в жизни многих стран Европы. Раньше всего в Италии, а

затем в Нидерландах, Германии, Франции, Англии бурное развитие получила торговля, а вместе с ней большое значение приобрели города и первые промышленные предприятия — *мануфактуры*.

Гуманизм — основа нового мышления, в основе которого лежало светское вольномыслие. Аскетизм средневековой морали не соответствовал реальной жизненной практике новых социальных групп и слоев, выдвинувшихся на первое место в общественной жизни. В общественной морали все сильнее проявлялись черты рационализма, расчетливости, осознания роли личных потребностей человека. Сложилась новая мораль, оправдывающая радости мирской жизни, утверждающая право человека на земное счастье, на свободное развитие и проявление всех природных задатков. Рост светских настроений, интерес к земным деяниям человека стали важнейшими факторами, оказавшими решающее влияние на возникновение и формирование культуры Возрождения.

В новых общественных условиях человеческая личность превращается в ведущий элемент общества. Новым условиям более всего отвечал такой ее тип, который своими успехами и положением был обязан не знатному происхождению, а собственным усилиям, предприимчивости, уму, знаниям, удаче. Человек начинает по-новому видеть себя и мир природы, изменяются критерии его оценок, эстетические вкусы, отношение к окружающей действительности и своему прошлому.

Признание ценности человека как личности получило название *гуманизма* и составило основу мировоззрения новой эпохи. Главным в гуманистическом мировоззрении стало необыкновенно высокое представление о человеке. Он был объявлен центром мироздания и мерой всех вещей, творцом самого себя. Утверждалось его высокое предназначение, достоинство и ценность, его безграничные возможности. Идеалом человека признавалась гармоническая, сильная, свободная, духовно богатая, всесторонне развитая (*homo univere* — человек универсальный) личность. В свободе виделось самое драгоценное приобретение человека, стремление к ней расценивалось как естественное свойство человеческой природы. Гуманизм стал вторым названием эпохи Возрождения, так как выражал главную черту ее культуры — центральное положение в ней человека.

Возрождение античного наследия
Родиной Возрождения стала *Флоренция*, которая в XIII в. была городом богатых купцов, владельцев мануфактур, огромного количества ремесленников, организованных в цеха. Кроме того, очень многочисленными для того времени были цехи врачей, ап-

текарей, музыкантов. Также много было юристов — адвокатов, стряпчих, нотариусов. Именно среди представителей этого сословия стали складываться кружки образованных людей, которые сделали предметом изучения культурное наследие Древней Греции и Древнего Рима. Они и обратились к художественному наследию античного мира, к произведениям греков и римлян, создавших в свое время образ человека не скованного догмой, прекрасного душой и телом. Поэтому новая эпоха в развитии европейской культуры и получила название — «Возрождение», отразив стремление к возрождению образов и ценностей античной культуры в новых исторических условиях.

Возрождение античного наследия началось с изучения греческого и латинского языков, хотя позднее все-таки языком Возрождения стала *латынь*. Основоположники новой культурной эпохи были историками, филологами, библиотекарями, любили копаться в старых рукописях и книгах, составляли коллекции древностей. Они стали восстанавливать забытые труды греческих и римских авторов, заново переводить научные тексты, искаженные в эпоху Средневековья. Эти тексты были не только памятниками другой культурной эпохи, но и «учителями», помогавшими им открыть самих себя, сформировать свою личность.

Свою деятельность основоположники Ренессанса начали с переписывания и изучения литературных текстов, но постепенно в круг их интересов попадали и другие памятники художественной культуры античности, в первую очередь статуи. Тем более, что во Флоренции, Риме, Равенне, Неаполе, Венеции в то время еще сохранилось довольно много греческих и римских статуй, расписных сосудов, архитектурных построек. Впервые за тысячу лет господства христианства к античным статуям отнеслись не как к языческим кумирам, а как к произведениям искусства. В дальнейшем произошло включение античного наследия в систему образования, и с античной литературой, скульптурой, философией познакомился широкий круг людей. Поэты и художники стремились подражать древним авторам и вообще возродить античное искусство. Но, как это часто бывает в культуре, стремление к возрождению каких-либо давних принципов и форм приводит к созданию совершенно нового. Культура Возрождения не стала простым возвращением к античности. Она ее развила и интерпретировала по-новому, исходя из изменившихся исторических условий. Поэтому культура эпохи Возрождения стала результатом синтеза старого и нового.

Переосмысление религии и новая картина мира

Культура Возрождения формировалась как отрицание, протест, отказ от средневековой культуры. Отрицались догматизм и схоластика, лишалась своего бывшего авторитета теология.

Критическим стало отношение к церкви и священнослужителям. Исследователи сходятся во мнении, что ни одна эпоха в истории европейской культуры не создала такого количества антицерковных сочинений и высказываний, как эпоха Ренессанса.

Однако огромный интерес к земной жизни и человеку, а также критика католической церкви, свойственные ренессансной культуре, отнюдь не означали отказа от религии. Многие деятели Ренессанса были не просто людьми верующими, но даже духовными лицами католической церкви. Некоторые из них своим творчеством хотели примирить христианство с античностью, призывая вернуться к идеалам первоначального христианства. Другие пытались создать некую новую, единую религию, свободную от национальных, этнических, культурных различий. Кроме того, среди гуманистов были люди различных политических, религиозных, философских и естественно-научных взглядов. Объединяло их всех совсем другое — приверженность к образованности, хорошему литературному слогу.

Ренессанс не был безрелигиозной культурой. Многие лучшие произведения этой эпохи были рождены в русле церковного искусства. Практически все великие мастера Возрождения (Джотто, Боттичелли, Рафаэль, Микеланджело) создавали фрески, проектировали и расписывали соборы, обращаясь к библейским персонажам и сюжетам. Гуманисты заново переводили и комментировали Библию и занимались теологическими изысканиями. Таким образом, можно говорить только о переосмыслении религии, но не об отказе от нее.

Постижение человеком мира, наполненного божественной красотой, становится одной из мировоззренческих задач этой эпохи. Мир привлекает человека, поскольку он одухотворен Богом. Но познать этот манящий мир человек может только с помощью его собственных чувств. Человеческий глаз в этом процессе познания, по мнению деятелей культуры того времени, является самым верным и надежным средством. Поэтому в эпоху Итальянского Возрождения наблюдается пристальный интерес к визуальному восприятию, расцветает живопись и другие виды пространственного искусства, именно они позволяют более точно и верно увидеть и запечатлеть божественную красоту. Поэтому в эпоху Возрождения особое внимание уделяется теории живописи, художники более других определяли содержание духовной культуры своего времени. И именно поэтому эпоха Итальянского Возрождения носит ярко выраженный художественный характер.

Культура Возрождения открыла не только человека, но и тот реальный мир, в котором он жил. Она сформировала специфическую картину мира, существенно отличную от средневековой. Отдельные ее черты мы можем встретить и в других культурных эпохах (гармоничность, индивидуализм, универсализм и т.д.), но неповторимость и своеобразие ренессансной картины мира заключались в характерной связи составляющих ее черт, придавших культуре Возрождения цельность и монументальность.

Художественное сознание Ренессанса

В истории мировой культуры можно обнаружить достаточное количество периодов взлетов и ярких расцветов, художественно богатых и плодотворных эпох. Становление ренессансного образа мира и реализующего его художественного стиля также можно разделить на несколько этапов: подготовительный, ранний, высокий, поздний и завершающий. При этом надо иметь в виду, что Ренессанс в каждом из этих этапов имел разный облик и был разнороден изнутри. Ведь наряду с собственно ренессансным, вместе с ним сосуществовали и другие стили — поздняя готика, проторенессанс, маньеризм и др. В совокупности они образуют богатую и разнообразную палитру средств выражения ренессансного мироощущения.

Искусство Возрождения стремилось к рационализму, к научному взгляду на вещи, к реализации принципа — «подражать природе». Вот почему в это время возникает исключительный интерес к гармонии природы, который воодушевлял на художественные поиски и вдохновлял на творческое созидание. Образ природы занимает в художественной культуре Возрождения гораздо большее место, чем в античной и средневековой. *Подражание природе* стало центральным принципом ренессансной теории искусства и подразумевало следование законам природы, а не внешнему облику предметов и явлений окружающего мира. Произошла контаминация изображения природы и творчества по законам природы.

Особое значение приобрело *воплощение красоты человека*, который рассматривался как высшее творение природного мира. В первую очередь художники обращали внимание на телесное совершенство человека. Если средневековым сознанием тело рассматривалось как тень, внешняя оболочка, средоточие животных инстинктов, источник греховности, то ренессансная культура считала его важнейшей эстетической ценностью. После нескольких веков пренебрежения к плоти интерес к физической красоте стремительно растет.

Значительная роль в это время отводилась *культу женской красоты*. Многие художники пытались разгадать тайну очарования прекрасного пола. Во многом это было связано с пересмотром по-

ложения женщины в реальной жизни. Если в Средние века ее судьба была неразрывно связана с ведением домашнего хозяйства, воспитанием детей, отстраненностью от светских развлечений, то в эпоху Возрождения жизненное пространство женщины существенно расширялось. Формируется идеал раскованной, образованной, эмансипированной дамы, блистающей в обществе, умеющей быть интересной собеседницей, увлекающейся искусством. Она стремится показать свою красоту, открывая волосы, шею, руки, употребляя косметику. В моду входит украшение одежды золотой, серебряной вышивкой, драгоценными камнями, кружевами. Красивая, нарядная, образованная женщина стремится очаровывать, влиять на мир своей привлекательностью, обаянием.

В отличие от Средневековья, создавшего идеал женщины хрупкой, с тонким станом, бледным лицом, умиротворенным взглядом, смиренной, воспитанной на молитвах, эпоха Возрождения отдает предпочтение физически крепким представительницам прекрасного пола. В это время ценятся пышные женские формы. Беременная женщина считалась идеалом красоты, эстетически привлекательной, олицетворяла истинно женское начало, сопричастность к великому таинству продолжения рода. Признаками мужской красоты были физическая сила, внутренняя энергия, воля, целеустремленность, умение достичь признания, славы. В целом эпоха Ренессанса породила большое разнообразие оттенков в интерпретации прекрасного, основанного на культе человеческой уникальности. Новое понимание красоты отразилось на яркой индивидуальной выразительности, неповторимости реальных проявлений окружающего мира.

Возрастание роли искусства в общественной жизни

Радикальные перемены в художественном сознании, произошедшие в эпоху Возрождения, не могли не повлечь за собой изменения в структуре всей культуры. Тогда начался процесс отделения художественных ценностей от религиозно-этических. Установилось новое отношение к искусству как к особой области человеческой деятельности, которая не исчерпывалась религией. Ренессансный гуманизм выдвинул идею самостоятельности человеческого мира, существующего наряду с небесным. Искусство стало пониматься как сфера культуры со своим собственным порядком, не сводимым к сверхприродным истинам.

Все это привело к возрастанию роли искусства в общественной жизни, которое в период Возрождения стало главным видом духовной деятельности. Оно сделалось для людей Возрождения тем, чем в Средние века была религия, а в Новое время стала наука и техника. Почти не было людей, равнодушных к искусству. В обществен-

ном сознании господствовало убеждение, что художественное произведение способно наиболее полно выразить идеал гармонично организованного мира с центральным местом человека в нем. Этой задаче в различной степени были подчинены все виды искусства.

Вместе с тем неизмеримо возрастает роль художника, который начинает сравниваться с творцом Вселенной. Тогда же появляется мысль, что идеальный человек должен быть художником. Сами художники ставят своей целью подражание природе, считая при этом, что искусство даже выше природы. В их творчестве все больше начинает цениться техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость, независимый взгляд на вещи и умение создать «живое» произведение искусства.

Художники Возрождения не только наблюдали и воссоздавали натуру, они изучали ее и устанавливали закономерности ее воспроизведения. Одним из важнейших достижений художественной культуры Возрождения было открытие *перспективы*. Художественный метод Средневековья рассматривал предметы последовательно, часто меняя точку взгляда при переходе к другому предмету. При этом масштаб каждого отдельного изображения зависел от степени важности его для понимания внутреннего смысла всей картины. Искусство Возрождения стремилось к такому видению предмета, которое охватывало пространство в целом. Это был не просто поиск одной точки зрения, с которой воспринималась целая композиция, открытие перспективы изменило видение мира. Точнее, новое видение мира привело к открытию новых принципов построения художественного произведения.

Живопись и система жанров Вполне естественно, что царицей всех искусств в эту эпоху становится *живопись*. И это имеет простое и понятное объяснение. Выдвинув на первый план учение о человеке, гуманисты не могли не затронуть проблему отношений человека и природы и провозгласили принцип подражания природе, который наиболее последовательно мог реализоваться только живописью.

Господствующее положение живописи в ту эпоху предопределяло ее влияние на другие искусства. Если в Средние века живопись непосредственно зависела от искусства слова, ограничивая свои задачи иллюстрированием библейских текстов, то Возрождение поменяло местами живопись и словесность. Оно поставило литературное повествование в зависимость от изображения видимого мира в живописи. Писатели начали описывать мир таким, каким его можно было увидеть. Если в средневековой литературе было широко распространено описание «видений», то для ренессансной литературы не менее характерным стало изображение «видения», то есть увиденного.

Заняв ведущее место в художественной культуре, живопись тем самым изменила ее структуру. Наряду с произведениями монументальной живописи и скульптуры, которые непосредственно были связаны с архитектурными сооружениями, все большее развитие получали произведения станкового искусства, имевшие самостоятельную ценность. Начинает складываться *система жанров*: рядом с религиозно-мифологическим жанром, занимавшим пока главное место, возникают поначалу немногочисленные произведения исторического, бытового и пейзажного жанров; большое значение приобретает возрожденный жанр портрета. Появляется и получает широкое распространение новый вид искусства — *гравюра*.

Что же касается жанровой структуры ренессансного искусства, то в нем различают новеллу, роман, поэму, драму и портрет. Но их различие является чисто формальным, лишенным проблемного смысла. Наиболее характерной чертой ренессансной культуры следует признать как раз жанровую аморфность, синкретизм, отсутствие четких жанровых границ. Возрождение не стремилось к этому. Наоборот, оно тяготело к интеграции, а не к дифференциации, к слиянию, а не разделению. Поэтому мифологическая и бытовая живопись, портрет, пейзаж, картина и натюрморт не существуют в качестве самостоятельных произведений. Напротив, они проникают и соединяются друг в друге. Подобное взаимопроникновение жанровых структур было характерно и для других искусств.

23.2. Культура Итальянского Возрождения: интеллект, гармония и мощь

Эпоха Возрождения — становление и развитие культуры Возрождения — процесс длительный и неравномерный. Родиной Возрождения, как уже было отмечено, стала Италия. Однако культура Возрождения не была достоянием лишь одной Италии, просто в Италии новая культура зародилась раньше, чем в других странах. Хронологические рамки Итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII в. по первую половину XVI в. включительно. За это время искусство итальянского Возрождения прошло несколько этапов своего развития. Среди искусствоведов принято эти этапы называть по названию столетий. Так, XIII в. именуется *дученто* (буквально — двухсотые), XIV в. — *треченто* (трехсотые), XV в. — *кватроченто* (четырёхсотые), XVI в. — *чинквиченто* (пятисотые).

Первые ростки нового мировоззрения и сдвиги в художественном творчестве появились в конце XIII в., но в начале XIV в. им на

смену пришла волна готического искусства. Эти явления стали своего рода «предвозрождением» и получили название *Проторенессанса*. Широкое и яркое развитие новые явления в культуре Италии получили в XV в. Этот этап, обозначаемый как кватроченто, еще называют *Ранним Возрождением*. Своей полной завершенности и расцвета художественная культура Возрождения достигла к концу XV — началу XVI вв. Этот период наивысшего расцвета, длившийся всего тридцать — сорок лет, называют *Высоким*, или *Классическим*, *Возрождением*. В целом Ренессанс изживает себя в Италии в 30-х годах XVI в., но еще последние две трети этого столетия он продолжает существовать в Венеции. Это время принято именовать *Поздним Возрождением*.

Культура
Проторенессанса.

Джотто. Данте

Черты нового типа культуры на первых порах появлялись лишь как редкие фрагменты еще в общей картине средневековой культуры. Поэтому Проторенессанс был тесно связан со Средневековьем, с романскими, готическими, византийскими традициями. Лишь в середине XIII в. в творчестве некоторых художников-новаторов Флоренции и Рима стали проявляться новые черты, однако тогда еще не легко было провести четкую границу, отделяющую старое от нового.

Начало новой эпохи связывают с творчеством флорентийского художника *Джотто ди Бондоне* (1266 или 1276—1337). В изобразительном искусстве Проторенессанса Джотто — центральная фигура, так как крупнейшие живописцы Возрождения считали его реформатором живописи. Благодаря ему трудоемкая техника мозаики была заменена техникой *фрески*, которая более соответствовала требованиям ренессансной живописи: она позволяла с большей точностью передавать объем и плотность материала, нежели мозаика с ее неощутимостью материи, и позволяла быстрее создавать многофигурные композиции.

Джотто первым реализовал принцип подражания природе в живописи. Он начал рисовать прямо с натуры живых людей, что не делали ни в Византии, ни в средневековой Европе. В отличие от произведений средневекового искусства, где бестелесные фигуры с аскетическими строгими лицами едва касались земли, фигуры Джотто предстают объемными, материальными. Этого эффекта он достиг благодаря световой моделировке, согласно которой человеческий глаз воспринимает светлое более приближенным к нему, а темное более удаленным. При работе над фресками художник уделял особое внимание показу душевного состояния героев.

Рубеж дученто и треченто (XIII—XIV вв.) оказался переломным в культурной жизни Италии. В определенном отношении он венча-

ет Средневековье и в то же время служит отправной точкой Возрождения. В этот период новая культура и новое ощущение мира наиболее полно были выражены в поэзии. Именно в литературе яснее всего обозначилось тяготение к новому, выражавшееся в иных ценностных ориентирах. Самыми яркими, талантливыми выразителями новых традиций были Данте, Петрарка, Боккаччо.

Начало поэтического творчества *Данте Алигьери* (1265—1321) было тесно связано с новым направлением в итальянской поэзии, известным как школа «нового сладостного стиля», в котором любовь к женщине идеализировалась и отождествлялась с любовью к мудрости и добродетели. Поэтому первыми его произведениями стали лирические стихи любовного содержания, в которых поэт выступал как подражатель французским куртуазным поэтам. Главной героиней его литературного творчества была молодая женщина по имени Беатриче, жившая во Флоренции. Через семь лет после их встречи она умерла, но поэт пронес свою любовь к ней через всю жизнь.

В историю мировой культуры Данте вошел прежде всего как автор поэмы *«Божественная комедия»*. Первоначально Данте назвал свою грандиозную эпопею «Комедией» согласно средневековой традиции, в которой комедией называлось любое литературное произведение с плохим началом и хорошим концом. Эпитет «Божественная» был добавлен к названию в конце XIV в. для того, чтобы подчеркнуть художественное значение и поэтическое совершенство произведения.

Жанр поэмы предполагал обращение к распространенному в средневековье жанру «видений», или «хождений по мукам», — рассказов о том, как человек попадал в загробный мир и узнавал его тайны. «Божественная комедия» имеет четкую структуру: три основные части — «Ад», «Чистилище», «Рай», каждая из которых состоит из 33 песен. Написана поэма *терцинами* — стихотворными формами в виде трех строф. Содержание поэмы Данте связано с его теорией о четырех смыслах поэтических произведений — буквальном, аллегорическом, моральном и аналогическом (высшем).

В основе всего повествования «Божественной комедии» — традиционный сюжет жанра «видений» — человеку, погрязшему в своих пороках, небесные силы (чаще всего в облике его ангела-хранителя) помогают понять его неправедность, давая возможность увидеть ад и рай. Человек впадает в летаргический сон, во время которого его душа и отправляется в загробный мир. У Данте этот сюжет выглядит следующим образом: спасителем его души оказывается его давно умершая возлюбленная Беатриче, которая посылает в помощь душе Данте античного поэта Вергилия, сопровождаю-

щего его в путешествии по аду и чистилищу. В раю Данте следует уже за самой Беатриче, так как язычник Вергилий не имеет права находиться там.

Данте изобразил ад, как подземную воронкообразную пропасть, склоны которой опоясаны концентрическими уступами — «кругами ада» и которая, сужаясь, достигает центра земного шара с ледяным озером, в которое вмерз Люцифер. В кругах ада несут наказание грешники, и чем страшнее их грех, тем ниже по кругу они находятся. В ходе своего путешествия Данте проходит все девять кругов ада — от первого, где находятся некрещенные младенцы и добродетельные нехристиане — до девятого круга, в котором мучаются предатели, среди которых Иуда. Не все грешники вызывают у Данте отвращение и порицание. Так, в трактовке любви Франчески и Паоло проявляется сочувствие поэта, потому, что любовь для него — не осуждаемый грех, а чувство, определяемое самой природой жизни.

Чистилище Данте представил в виде огромной конусообразной горы, возвышающейся посреди океана в южном полушарии. В соответствии с учением Фомы Аквинского, чистилище — это место, где души грешников, не получившие прощения в земной жизни, но и не отягощенные смертными грехами, прежде чем получить доступ в рай, горят в очистительном огне. Очистительный огонь чистилища воспринимался одними богословами как символ мук совести и раскаяния, другими — как реальный огонь. Срок пребывания души грешника в чистилище мог быть сокращен его оставшимися на земле родными и близкими путем совершения ими «добрых дел»: молитв, месс, пожертвований в пользу церкви.

Рай, по Данте, представляет собой чудесную и загадочную обитель. Эта лучезарная обитель Божества сопоставима по форме с круглым озером и является сердцевинной Райской розы. Блаженные души, оказавшиеся там, занимают место, соответствующее их подвигам и славе.

Великая поэма Данте представляет собой уникальную картину мироздания, природы и человеческого бытия. Хотя мир, изображенный в «Божественной комедии», вымышленный, во многом он уподоблен земным картинам: адские пучины и озера созвучны страшным провалам в Альпах, адские чаны похожи на чаны венецианского арсенала, где кипятят смолу для того, чтобы конопатить суда, гора чистилища и леса на ней такие же, как земные горы и леса, а райские сады подобны благоухающим садам Италии. «Божественная комедия» остается непревзойденным шедевром мировой литературы. Мощная фантазия Данте нарисовала такой необычно-

венно убедительный мир, что многие его простодушные современники искренне верили в путешествие автора на тот свет.

Раннее Возрождение. Мазаччо. Боттичелли В XV в. Итальянское Возрождение вступает в период кватроченто. Раннее Возрождение характеризуется возникновением и подъемом различных территориальных художественных школ, их активным взаимодействием и борьбой. В культуре того периода формируется культ красоты, прежде всего красоты человека. Именно тогда живопись становится ведущим видом искусства и стремится изобразить прекрасных, совершенных людей. Поражает общий высокий уровень художественных произведений, обилие талантов, разнообразие творческих индивидуальностей.

Необычайный расцвет искусства кватроченто имел много причин. Этому, безусловно, способствовало то обстоятельство, что аристократические слои итальянского общества — папы римские, герцоги, банкиры, богатые горожане — высоко ценили искусство, любили красоту и роскошь. Они оспаривали друг у друга честь приглашения лучших художников работать у себя. Во Флоренции во время правления Медичи борьба за власть утихла и перешла в соперничество в роскоши, в обладании шедеврами искусства.

Но это было лишь внешней причиной. Главное заключалось в том, что искусство играло в жизни общества важнейшую роль: оно выполняло функцию *универсального познания*, опередив в этом науку и философию. Новое отношение человека к миру, стремление освоить его как реальную арену своих действий делало необходимым изучение этого мира. И первым шагом в этом познании было ясное, трезвое видение мира, постигающее природу вещей. Изображение мира таким, каким его видел человек, было исходным принципом ренессансных художников — принципом, ставшим настоящим переворотом, полным отказом от прежних принципов. Знание перспективы, теории пропорций, строения человеческого тела и механизма его движений, умение передать объем на плоскости, а в движениях тела выразить движения души — все это становится и необходимым условием творчества, и истинной потребностью самих художников.

Крупнейшие мастера культуры Раннего Возрождения — архитектор *Филиппо Брунеллески*, скульптор Донато де Николо ди Бетти Барди, прозванный *Донателло*, художники Томазо ди сер Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный *Мазаччо*, и Алессандро Филиппеи, прозванный *Сандро Боттичелли*.

Родоначальником нового направления в итальянской живописи XV в. стал Мазаччо (1401—1428). Он возродил традиции Джотто, отказался от многословности, характерной для живописи конца XIV — начала

XV вв. Индивидуальный художественный стиль Мазаччо наиболее ярко выражен в его фреске «Троица», написанной для церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. В верхней части фрески изображена уходящая в глубину ренессансная капелла, обрамленная снаружи двумя пилястрами с коринфскими капителями. Передний край капеллы занимает крест с распятым Христом, Мария и Иоанн, стоящие по обе стороны креста, а перед капеллой на широкой ступени — келенопрекионенные донаторы (так называли заказчиков).

Христианский догмат о святой троице утверждал единство Отца, Сына и Святого духа как центра небесного мира. Мазаччо трактует эти образы как реальные исторические фигуры. Вся композиция выстроена на основе принципа линейной перспективы, которая соотносит и соединяет фигуры в единое целое. На фреске Мазаччо все фигуры, представляющие Бога и человека, объединяются в образ мира, созданный человеческим разумом. В отличие от средневековой модели мира, открытой вверх, разомкнутой в сферу вечности, дающей возможность воспарить духу над грешной земной жизнью, модель Мазаччо материализует верхнюю часть композиции. В «Троице» она закрыта и замкнута глухим сводом арок. Подобная материализация небесного мира утверждает первостепенную роль земной жизни. Новаторство живописной концепции Мазаччо подчеркивается нетипичностью лица Марии, почти лишенного привычной красоты.

Однако главным произведением Мазаччо стали *росписи капеллы Бранкаччи* в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции, изображающей эпизоды из жизни святого Петра и два библейских сюжета «Грехопадение» и «Изгнание из рая». Во фреске «Изгнание из рая» Адам и Ева идут, охваченные безысходным отчаянием, покорные судьбе, их преследует парящий ангел с мечом в руке. В этой фреске многое в живописи сделано впервые: анатомически правильно изображены обнаженные тела; с помощью светотени моделирован их объем; фигуры представлены в естественном, свободном движении; выразительные, живые позы, жесты и мимика раскрывают душевное состояние персонажей. Адам и Ева, несмотря на их грехопадение и страдания, не вызывают чувства осуждения у зрителей.

Но не только в светском, мирском характере религиозного искусства проявился дух Раннего Возрождения. Интерес к античности, к ее идеям и образам привлек внимание к сюжетам языческой мифологии, обращение к которой в Средние века было под запретом. Языческие образы нашли воплощение в творчестве *Сандро Боттичелли* (1445—1510), который был любимым художником правителя Флоренции *Лоренцо Медичи* (Лоренцо Великолепный). Блестяще образованный человек, выдающийся политик и дипломат,

поэт, знаток и любитель искусства, Лоренцо привлек к своему двору немало крупных послов, гуманистов, художников и ученых.

Сандро Боттичелли обычно называют последним художником флорентийской культуры XV в. Отличительная черта его творчества — обращение к внутреннему миру персонажей, их настроениям и переживаниям. Наибольшей известностью пользуются его картины «Весна» и «Рождение Венеры». До сих пор загадочным остается сюжет картины «Весна», где на цветистой лужайке, огороженной деревьями с оранжевыми плодами на ветвях, расположились различные мифологические персонажи: Меркурий, три грации, Венера, над которой парит Амур, богиня весны и цветов Флора, лесная нимфа и бог легкого ветра Зефир. Персонажи не связаны между собой развитием действия, они погружены в себя, молчаливы, задумчивы, внутренне одиноки. Они даже не замечают друг друга. Какое-то странное настроение рождает эти красивые и утонченные образы — мечтательная грусть, тихая радость, неясная, смутная тоска и светлая надежда.

Близка по настроению и картина «Рождение Венеры», где обнаженная языческая богиня любви медленно подплывает к берегу, стоя в раковине, гонимая легким дуновением Зефира. Венеру встречает нимфа, готовая укрыть ее легким покрывалом. Удивительно и прекрасно лицо богини, полное затаенной печали. Как считают искусствоведы, «Рождение Венеры» — это не языческое воспевание женской красоты. В ней больше красоты духовной, а ее нагота означает естественность и чистоту.

Эпоху кватроченто принято считать временем рождения в европейском искусстве *портретной живописи*. Первые портреты были профильные. Они вели свое происхождение от изображения донаторов на средневековых фресках и иконах: донаторы всегда обращены лицом к Богу или святому и, следовательно, боком к зрителю. Однако вскоре, в том же XV веке появился другой тип портрета — лицо в фас, или в трехчетвертном развороте, позы более свободные, выражения лиц более оживленные. При этом в характеристике моделей эти различия не имели существенного значения: главным в обоих типах портретов были не внутренний мир изображаемого персонажа, не его душевное состояние, а типичные качества человека Возрождения — уверенность в себе, чувство собственного достоинства, самоутверждение, цельность, значительность. Безусловно, такая трактовка вела к созданию идеализированных образов, к их возвышению и героизации.

Во многих портретах кватроченто человек изображен на фоне пейзажа, а точнее — на фоне мира. Открывающийся за его фигурой мир бесконечен и прекрасен, но человек как бы превосходит его,

заслоняет его собой. Такая структура портрета выражает представление о высоком месте человека во Вселенной, характерное для ренессансного мировоззрения.

Высокое Возрождение. Леонардо да Винчи. Рафаэль. Микеланджело

С конца XV в. искусство Итальянского Возрождения вступает в новый период своего развития, получивший название Высокого Возрождения. Если Проторенессанс длился почти полтора столетия, Раннее Возрождение — почти столетие, то Высокое — всего около сорока лет. Но именно чинквиченто дало миру столь многочисленную плеяду мастеров редкой гениальности и разносторонности, что одно только их перечисление говорит само за себя: *Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Доменико Гирландайо, Андреа Вероккио.*

Культура Высокого Возрождения развивалась в совершенно иных условиях, чем в предыдущий этап. Если в XIV и XV вв. Италия была самой передовой страной Западной Европы, то с начала XVI в. она переживала глубокий экономический и политический кризис. Турецкие завоевания отняли у нее рынки на Востоке; Великие географические открытия переместили пути мировой торговли, оставив Италию в стороне. Между мелкими государствами, на которые была раздроблена Италия, велась междоусобные войны. В результате страна стала ареной постоянных войн, подвергаясь опустошению и разорению французскими, испанскими и германскими войсками.

Искусство Высокого Возрождения стало выражением всей сложности и масштабности исторического бытия эпохи. Как бы в противоположность все более усиливающемуся политическому и экономическому упадку, искусство чинквиченто проникнуто высокими и светлыми идеалами. Никогда еще герои живописных и скульптурных произведений не были такими возвышенными, свободными и могучими. В них воплощался титанический идеал человека новой эпохи, утверждающего себя в гармоничном и разумно устроенном мире. Поэтому от предшествующего периода — искусства кватроченто — его отличает прежде всего крупный масштаб образов. Многие произведения были очень большими по размерам, но это не было их главной чертой. *Масштабность произведений* этой эпохи проявлялась не только внешне: как грандиозные, так и небольшие по размерам художественные произведения отличались внутренней значительностью, глубиной, сложностью, особым величием образов.

Такие произведения создавали художники нового типа — активные творческие личности, свободные от прежних цеховых ограничений, сознающие свое высокое назначение; люди огромных

знаний, владеющие всеми ценностями культуры своего времени. Среди целой плеяды художников чинквиченто безусловно выделяются три разносторонних мыслителя и художника — Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, которых современники называли божественными. Они стали олицетворением главных ценностей Итальянского Возрождения: интеллекта, гармонии и мощи. Все трое были великими живописцами, работали как в сфере монументальной живописи (фрески), так и в станковой. Каждый из них стал первооткрывателем идей, образов, приемов, определивших дальнейшее развитие изобразительного искусства.

Три гениальных мастера как бы отражают разные стороны европейской культуры: Леонардо — дерзновенный прорыв в неведомое, жажду познания мира, проникновение в тайны природы; Рафаэль — постижение тончайших движений человеческой души; Микеланджело — титаническую героику, трагедийность и величественность. Одновременно они воплощают и три основных пласта живописи: Леонардо — эпически-повествовательный, Рафаэль — лирический, Микеланджело — драматический.

Леонардо да Винчи (1452—1519) — самая необыкновенная фигура в истории мировой художественной культуры. Он в полном смысле был *homo universale*, так как обладал разносторонними способностями и дарованиями. Он был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, анатомом и инженером. Леонардо был новатором во всех этих областях культуры и большую часть времени отдавал науке. Он являет собой единственный пример великого живописца, для которого его искусство не было главным делом жизни.

До нас дошло около 15 картин, достоверно принадлежащих его кисти. И это не потому, что часть его произведений погибла, а скорее потому, что, бесконечно экспериментируя, стремясь достичь совершенства, он часто не заканчивал свои работы. Большая часть его начинаний осталась в рисунках и записях. Леонардо был многогранен и нетерпелив, его захватывал сам процесс познания и творчества: сделав какое-то изобретение или произведение, он отбрасывал его, чтобы взяться за другое.

Его важнейшими произведениями стали фреска «*Тайная вечеря*», созданная для церкви Санта-Мария делле Грацие в Милане, а также всемирно известный *портрет молодой флорентийки Моны Лизы* «Джоконда». Фреска «Тайная вечеря» заставляет удивляться интеллектуальной силе художника, тому, как тщательно продумана композиция произведения. В этой картине Леонардо дает новое, отличное от традиционного, решение библейской темы: он впервые изображает психологический конфликт, открытое проявление силь-

ных чувств, сам процесс драматического события. Христос сказал апостолам: «Один из вас предаст меня». Художники кватроченто обычно представляли апостолов, сидящими в этот момент изолированно друг от друга, в статичных и однообразных позах, Иуду выделяли, помещая отдельно на противоположной стороне стола. Леонардо изобразил апостолов после слов Христа, приходящих в сильное волнение, которое передается художником движениями и позами, жестами рук и мимикой. Они изумлены, потрясены, негодуют, сомневаются, обсуждают. Художник разбивает апостолов на четыре группы, по три человека в каждой. Иуду Леонардо помещает рядом с любимыми учениками, выделяя лишь падающей на лицо тенью. Бурное движение и эмоциональная напряженность апостолов сочетаются с благородным спокойствием Христа, что создает гармоническую завершенность композиции в целом.

Однако самым знаменитым произведением Леонардо да Винчи и, пожалуй, всей мировой живописи является портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо дель Джокондо. С этим портретом, более известным под названием «*Джоконда*», связано огромное количество легенд, научных гипотез, исследований. Традиционная композиционная схема — человеческая фигура на первом плане на фоне пейзажа обрела невиданную ранее психологическую глубину образа, стала высочайшим художественным воплощением человеческой личности. Портрет завораживает и восхищает тем, что в нем при внешней неподвижности модели передана жизнь души, неуловимо меняющиеся оттенки мыслей, чувств, настроений. Особо очевиден контраст между необыкновенно живым выражением лица Моны Лизы и неподвижно величественной позой, характер которой отражает пейзаж.

Рафаэль Санти (1483—1520) — художник совершенно иного склада, чем Леонардо. Он не был новатором в искусстве, оно явило собой синтез достижений предшествующих художников и стало, таким образом, наиболее ярким выражением классической линии в искусстве чинквичесенто. Его художественные произведения полны гармонии и ясности, человек в них совершенен, а мир находится в равновесии. Рафаэль воплотил в своих произведениях самые светлые и возвышенные представления ренессансного гуманизма о человеке, о его исключительном месте в окружающем мире.

Излюбленным образом Рафаэля был образ Мадонны, в котором он смог с наибольшей полнотой раскрыть свои представления о благородстве и совершенстве человека, о гармонии внешней и внутренней красоты. Картины на этот сюжет Рафаэль писал всю свою жизнь. Но по мере того как художник становился все более зрелым, менялся и характер образа: трогательность, легкий лиризм,

мягкая задушевность, нежность юных мадонн его ранних произведений сменились выражением большой душевной силы, глубокой, самоотверженной материнской любви.

Наиболее прославленным творением Рафаэля и одним из самых известных произведений мировой живописи является его «*Сикстинская Мадонна*», — картина, написанная для церкви св. Сикста одного из итальянских монастырей. Традиционная композиция явления Богоматери представлена художником в виде юной Мадонны, легко ступающей босыми ногами по облакам и несущей людям своего сына — Христа. Она предчувствует его гибель, скорбит об этом, но понимает необходимость принесения этой жертвы во имя искупления грехов человечества. Глубокую религиозность художник соединил с высокой человечностью, создав самое великое и прекрасное воплощение темы материнства. Одухотворенное лицо Мадонны выражает и бесконечную любовь, и провидение трагической судьбы сына, сознание ее неизбежности и скорбную готовность принести его в жертву ради людей.

Итальянское Возрождение дало миру целую плеяду прославленных мастеров, но мощь творческого гения *Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) выделяет его даже среди величайших художников той эпохи. Его искусство знаменует собой не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Более чем семидесятилетний творческий путь Микеланджело совпал с историческим периодом, полным бурных потрясений. И очень важным на этом пути явилось полное слияние для художника понятий человека и борца. Способность к героическому подвигу, борьба за утверждение прав человека на свободу — вот что служило лейтмотивом его творчества.

Микеланджело превыше всех искусств ставил скульптуру и хотел быть скульптором, и только скульптором. Но волею судьбы он стал еще и живописцем, и архитектором. Стремясь к воплощению своей главной темы — *борьбы духа и материи*, он впервые в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с отвлеченной духовной идеей, найдя основную форму ее выражения в *статусе Давида*. В отличие от своих предшественников Донателло и Вероккио, Микеланджело изобразил Давида перед свершением подвига. Гигантская фигура олицетворяет безграничную мощь свободного человека. Обнаженная фигура передает одновременно и красоту идеализированного тела, и огромное внутреннее напряжение в момент предельной собранности сил и воли.

Однако самым выдающимся и грандиозным его произведением стала *роспись потолка и стены Сикстинской капеллы* Ватиканского дворца (общая площадь фрески свыше 600 м²). На плафоне капеллы он изобразил ветхозаветные сюжеты — от Сотворения мира до

Потопа. По бокам их продолжением стали сюжеты «Давид и Голиаф», «Юдифь и Олоферн», «Казнь Амана» и «Медный змей». В эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой. Микеланджело, напротив, изобразил картины сотворения мира и жизни первых людей на земле, эпизоды из Библии, пророков и сивилл (пророчиц), предков Христа. На потолке капеллы он создал мир титанов. Его Бог — вдохновенный творец, в мощном порыве создающий Вселенную и человека; могучи и прекрасны телом и духом первые люди, пророки и сивиллы отважны в своем прозрении будущего, каким бы грозным оно им не представлялось.

Однако самой впечатляющая фреска из всей росписи — сцена Страшного суда, размещенная на алтарной (восточной) стене капеллы. Композиция «Страшного суда» задумана художником как множество обнаженных человеческих фигур, окружающих Христа в световом нимбе. Центральным персонажем фрески является фигура Христа, поднявшего в грозном жесте правую руку. Слева от него изображены разверзшиеся могилы и восстающие из них мертвецы, выше — устремляющиеся вверх души, над которыми расположены праведники. В самой верхней части фрески изображены ангелы, несущие орудия мучений Христа. В правой стороне, ниже ангелов — опять праведники, под которыми — восставшие титаны, еще ниже — ладья с Хароном, который гонит грешников в ад. Все изображение пронизано движением, в котором даже мощные фигуры с широкими плечами и хорошо развитым торсом не в силах противоборствовать судьбе.

Одна сцена Страшного суда особенно ярко подчеркивает трагизм фрески: святой Варфоломей держит в руках человеческую кожу и в ее складках угадывается лицо, искаженное страшной мукой страдания, — лицо Микеланджело.

Позднее Возрождение, Джорджоне. Тициан

С 40-х годов XVI в. начинается период Позднего Возрождения. Италия того времени подпала под власть иностранных держав и стала главным оплотом феодально-католической реакции. Только относительная свобода богатой Венецианской республики и от власти папы, и от господства иностранных интервентов обеспечила развитие искусства в этом регионе. Возрождение в Венеции обладало своими особенностями, так как имело другие источники, чем во Флоренции.

Уже с XIII в. Венеция была колониальной державой, которой принадлежали территории на побережьях Италии, Греции, островах Эгейского моря. Она торговала с Византией, Сирией, Египтом, Индией. В результате интенсивной торговли к ней стекались огромные

богатства. Венеция была торгово-олигархической республикой, и власть правящей касты была устойчивой, ибо она защищала свое положение с помощью крайне жестоких и коварных мер. Открытая всем влияниям Запада и Востока, Венеция издавна черпала в культурах разных стран то, что могло украшать и радовать: византийскую нарядность и золотой блеск, каменную узорность мавританских памятников, фантастичность готических храмов.

Пристрастие к роскоши, декоративности и нелюбовь к ученым изысканиям задерживали проникновение в Венецию художественных идей и практики флорентийского Возрождения. Основные характерные черты творчества живописцев, скульпторов, архитекторов Флоренции и Рима не отвечали вкусам, сложившимся в Венеции. Здесь ренессансное искусство питалось любовью не к античности, а к своему городу, определялось его особенностями. Синее небо и море, нарядные фасады дворцов способствовали формированию особого художественного стиля, отличавшегося увлечением цветом, его переливами, сочетаниями. Поэтому венецианские художники, которые были только живописцами, видели в красочности и цвете основу живописи. Любовь к цвету следовала и из укorenившейся в них любви к богатым украшениям, ярким краскам и обильной позолоте в произведениях искусства Востока.

Венецианское Возрождение также оказалось богатым на имена великих живописцев и скульпторов. В эту эпоху творили *Тициан, Веронезе, Тинторетто, Джорджоне, Корреджо, Бенвенуто Челлини*.

Первым наиболее известным художником Высокого Возрождения в Венеции стал Джорджо де Кастельфранко, прозванный современниками *Джорджоне* (ок. 1470—1510). В его творчестве окончательно побеждает светское начало, что проявляется в господстве сюжетов на мифологические и литературные темы. Более того, именно в произведениях Джорджоне происходит рождение *станковой картины*, с которой связаны особенности творчества художника: сюжеты его картин отличаются отсутствием четко выраженной фабулы и активного действия; в трактовке сюжета основной акцент делается на воплощении тонких и сложных эмоций, придающих картинам Джорджоне особое настроение — элегически мечтательное или спокойно-сосредоточенное.

До сих пор не выяснено точное число подлинных произведений Джорджоне — их количество колеблется от 4 до 61. Однако исследователи творчества художника сходятся во мнении, что лучшие его произведения — «*Юдифь*» и «*Спящая Венера*». «*Юдифь*» Джорджоне — это не иллюстрация известного мифа. Вся действенная сторона подвига Юдифи остается в стороне. Перед нами лишь итог события: одинокая фигура молодой женщины в глубочайшей задумчиво-

сти стоящей на каменной террасе, за которой расстилается изумительный по красоте пейзаж. Ее атрибуты — меч и голова Олоферна — почти не привлекают внимания. Огромную художественную значимость приобретает колорит картины с ее прозрачными и нежными красками, с удивительными оттенками платья Юдифи.

«Спящая Венера» — наиболее известное произведение Джорджоне, в котором впервые обнаженная женская фигура была представлена без какого бы то ни было сюжетного действия: посреди холмистого луга на темно-красном с белой атласной подкладкой покрывале лежит прекрасная молодая женщина. Её обнаженная фигура расположена по диагонали на фоне пейзажа, в котором господствуют зеленые и коричневые тона. Венера погружена в спокойный сон, под которым подразумевается предрасположенность души к возвышенному единению с Богом. Умиротворенность и покой наполняют природу с ее бесконечным небом, белыми облаками, с уходящими в глубину далями.

Вершиной Высокого Возрождения в Венеции стало творчество *Тициана Вечеллио* (ок. 1487—1576) (в историю искусства он вошел не под фамилией, а под собственным именем), художника с огромным творческим потенциалом, прошедшего сложный и драматический жизненный путь, в ходе которого его мировоззрение существенно изменилось. Тициан сложился как человек и как художник в эпоху наивысшего культурного расцвета Венеции. Его первые произведения наполнены шумной и яркой жизнью, в то время как последние произведения полны чувства мрачной тревоги и отчаяния.

Тициан прожил очень долгую жизнь (около 90 лет) и оставил крупнейшее наследие. Он создавал композиции на религиозные и мифологические темы. Но Тициан был также и великолепным мастером одного из самых сложных жанров — *ню* (франц. нагой, раздетый), изображения обнаженного тела. В ренессансной живописи так обычно представляли античных богинь и мифологических героинь. Его «*Венера Урбинская*» и «*Даная*» являют собой изображения пленительных, пышущих здоровьем венецианок в интерьерах богатых венецианских домов.

Тициан вошел в историю культуры как великий портретист-психолог. Его кисти принадлежит обширная галерея портретных образов — императоры, короли, папы, вельможи. Если в ранних портретах он, как это было принято, прославлял красоту, силу, достоинство, цельность натуры своих моделей, то более поздние произведения отличаются сложностью и противоречивостью образов. В них сложное переплетение одухотворенности, утонченной интеллектуальности, благородства с горечью сомнений и разочарований, печалью и затаенной тревогой. В картинах, созданных Ти-

цианом в последние годы творчества, звучит уже подлинный трагизм. Наиболее известное произведение Тициана этого периода — картина «*Святой Себастьян*».

Последняя четверть XVI в. стала для культуры Возрождения временем упадка. Творчество художников, которых стали называть *маньеристами* (от итал. маниеризмо — вычурность), а все направление — *маньеризмом* — приобрело изощренный, вычурный характер. Венецианская школа живописи дольше других сопротивлялась проникновению маньеризма и сохраняла верность традициям Возрождения. Однако и ее образы становились менее возвышенными и героическими, более земными, связанными с реальной жизнью.

23.3. Северное Возрождение

До конца XV в. Ренессанс был явлением только итальянской культуры. Но на рубеже XV—XVI вв. возрожденческая культура преодолела национальные границы Италии и быстро распространилась по другим странам Западной Европы, расположенным к северу от Альп: в Нидерландах, Германии и Франции.

Термин «Возрождение» по отношению к культуре этих стран достаточно условен, так как ее формирование опиралось не на возрожденное античное наследие, а на идеи религиозного обновления. Тем не менее, сущность происходящих процессов и в Италии, и в этих странах была общей: расшатывание феодального мировоззрения, становление буржуазного гуманизма, рост самосознания личности.

Развитие Северного Возрождения хронологически запоздало по отношению к итальянскому на целое столетие и происходило на совершенно другой основе. Так, в Италии основой гуманизма служили учения античных философов-язычников, а в северных странах он основывался на воскрешении демократической религии ранних христиан с ее требованием социальной справедливости. И если идеалом Итальянского Возрождения была сильная героическая личность, то в северных странах идеалом стала христианская любовь к ближнему. Поэтому в художественной культуре Северного Возрождения сохранилось значительно больше черт средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики, она более условна по форме, более архаична и менее знакома с античностью.

Художники Северного Возрождения не отставали от итальянцев в стремлении верно передать действительность, но истина волновала их больше красоты. В искусстве северных мастеров преобладает наблюдение, исследование действительности и правдивое, непосредственное

изображение того, что есть, даже если оно уродливо, — в противовес стремлениям итальянских художников к идеализации, поискам во всем прекрасного, величественного, возвышенного. Индивидуальное, характерное и особенное доминирует у живописцев северных стран над общим и типичным, характерным для итальянцев.

Философской основой Северного Возрождения был *пантеизм* (учение, обожествующее Вселенную, природу). Не отрицая прямо существование Бога, пантеизм растворяет его в природе, наделяет природу божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Поскольку пантеисты считали, что в каждой частице мира есть частица Бога, они делали вывод, что каждый кусочек природы достоин изображения. Такие представления привели к появлению в художественной культуре Северного Возрождения *пейзажа* как самостоятельного жанра.

Второй жанр, получивший развитие в искусстве Северного Ренессанса, — это *портрет*. В качестве самостоятельного жанра портрет возник в Германии в последней трети XV столетия. Немецкий портрет отличался от портретной живописи Итальянского Возрождения. Итальянские художники в своем преклонении перед человеком создавали идеал красоты. Немецкие художники были безразличны к красоте, для них главным было — передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа. В Итальянском Возрождении на первом плане была эстетическая сторона, в Северном — этическая.

Третий жанр культуры Северного Ренессанса, который сформировался и получил развитие прежде всего в Нидерландах, — это *бытовая картина*. Нидерландских художников отличала необычайная виртуозность письма, где любая мельчайшая подробность изображалась с большой тщательностью. Это делало картины очень увлекательными для зрителя: чем больше разглядываешь, тем больше находишь там интересных вещей.

Итак, в Северном Возрождении главное место занимали вопросы религиозного совершенствования, обновления католической церкви и ее учения. Северный гуманизм привел к реформации и протестантизму.

Возрождение в Нидерландах. ван Эйк. Босх. Брейгелъ

Каждая страна имела свои особенности в становлении культуры Возрождения, но в наибольшей степени самобытный характер Северного Возрождения проявился в художественной культуре Нидерландов и Германии. Главными центрами этой культуры были Антверпен, Нюрнберг, Аугсбург, Галле, Амстердам.

Нидерландами в XV в. называли земли у берегов Северного моря — территории современных Голландии и Бельгии. В то время

эти богатые области, объединенные под властью бургундских герцогов, в экономическом и культурном отношении первенствовали среди европейских стран. Рост городов и уклад городской жизни способствовали формированию нового отношения к конкретной повседневной деятельности. Обыденные жизненные явления окружались благоговейным почитанием и ореолом святости: свое дело, свой дом, свое имущество, своя капелла, свой святой покровитель, своя семья. Во всех слоях общества чрезвычайно повысилось стремление к украшению и опоэтизированию повседневности. Нидерландские художники обожествляли каждую травинку своего северного пейзажа, копировали мельчайшие детали быта и во всем этом видели прекрасное.

Становление нового искусства началось в Нидерландах уже в первой трети XV в. и было связано с творчеством фламандского живописца *Яна ван Эйка* (ок. 1390?—1441), которому безоговорочно принадлежит первенство в Нидерландском Ренессансе. Главное создание ван Эйка — грандиозный *Гентский алтарь* — полиптих (т.е. сложенный много раз) для одной из капелл в Генте, в котором выражено новое мировоззрение, новое представление о человеке, человечестве и Вселенной. Двенадцать изображений на наружных створках полиптиха (в закрытом виде) и четырнадцать на внутренних (в раскрытом виде) создают образ Вселенной: небесных сфер, населенных небожителями, и земли с ее далями, лесами, долинами и горами.

Мир, предстающий в картинах полиптиха, прекрасен во всех проявлениях. Люди величавы и строги, исполнены достоинства и духовной сосредоточенности. Их лица поражают разнообразием, индивидуальностью и выразительностью. В гармонии с человеком находится и природа, и возвышающиеся на горизонте великолепные здания. Все элементы природы переданы с поразительной точностью и вниманием. С особой тщательностью и любовью изображен и мир вещей: одежды (от простых до роскошных), митры и короны, сверкающие доспехи и богатые сбруи коней.

Яну ван Эйку традиционно приписывают изобретение техники масляной живописи. Это не совсем точно, поскольку способ применения растительных масел как связующего вещества для краски был известен и раньше. Но Ян ван Эйк усовершенствовал этот способ и впервые применил масляную живопись при создании алтарных картин. Из Нидерландов эта техника постепенно распространилась в Италию и другие страны, вытеснив темпера.

В XV в. впервые в европейском искусстве самостоятельным направлением в живописи становится *бытовой жанр*. У нидерланд-

ских художников не было стремления к идеализации, героизации, возвеличиванию человека и его деяний. Напротив, их отличал пристальный взгляд на мир и правдивое, непосредственное его изображение, уважение к будничной жизни и любовь к миру вещей. Все это и привело, в конце концов, к появлению именно в Нидерландах картин на бытовые темы.

Особое место в формировании и утверждении этого жанра принадлежит двум мастерам — *Иеронимусу Босху* (ок. 1450—1516) и *Питеру Брейгелю* (ок. 1525—1569).

Для современного зрителя творчество фламандского живописца Босха очень сложно и загадочно, поскольку он постоянно прибегал к аллегориям. Вероятно, современникам аллегорический смысл его образов был понятен, ибо его произведения пользовались большой популярностью. Сюжетная основа его картин была направлена на демонстрацию отрицательных явлений жизни («*Воз сена*», «*Несение креста*», «*Сад земных наслаждений*»). В своем творчестве Босх выступал как моралист, страстный проповедник, бичующий зло и пороки погрязшего в грехах мира. В его картинах дьявол принимает разнообразные причудливые обличья, зло проникает повсюду, а человек предстает как раб греховности, как безвольное, бессильное и ничтожное существо.

Свои картины на темы ада, рая, Страшного суда, искушения святых художник населил легионами фантастических тварей, у которых самым невероятным образом сочетаются части самых различных животных, растений, предметов, а иногда и человека («*Искушение св. Антония*»). Полные злобной активности, эти существа объединяются с маленькими беспомощными фигурками людей, с птицами, рыбами, зверями, порождая ощущение неизменного, суетного, лишённого разумной основы существования. Никто из последующих мастеров живописи не создал столь фантастических, граничащих с безумием образов.

Закономерно, что сложные процессы общественной жизни середины XVI в. в Нидерландах оказали влияние на развитие живописи. Страна тогда находилась под властью Габсбургов, которые ее жестоко грабили. Когда правителем стал герцог Альба, в стране установился режим кровавого террора. Испанская инквизиция проводила массовые аресты, повсюду воздвигались виселицы. Это неизбежно порождало мысль о ничтожности отдельного человека и его деятельности. В результате оказались окончательно изжитыми принципы искусства XV в. А творчество нидерландских художников ориентировалось все больше на изображение жизни народа. Наиболее выразительными в этом плане

стали работы последнего художника Нидерландского Возрождения Питера Брейгеля Старшего.

Его картины («*Битва поста и масленицы*», «*Нидерландские пословицы*», «*Детские игры*» и т.д.) характеризуют жизненный уклад и обычаи страны середины XVI в. Представление об извечно существующем в мире противостоянии добра и зла, а также умение видеть глубоко заложенный высший смысл в любых проявлениях жизни составляли особенность мировосприятия Брейгеля. В его картинах отражается активная людская деятельность, не имеющая никакого смысла. Объединяет картины мысль о безумии человеческого существования в условиях «перевернутого мира». Композиционно это множество мелких суетящихся фигурок, которые снуют между домами, выходят из дверей, выглядывают из окон и т.д. Все они не составляют единого целого, их облик — это облик людей, живущих по законам «перевернутого мира». На них печать глупости, дурашливого веселья, бессмысленного внимания. Их веселые и бестолковые забавы — своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества.

В мировой живописи пейзажи Брейгеля («*Времена года*», «*Охотники на снегу*», «*Жатва*» и др.) занимают особое место, ибо нет других таких изображений природы, где космический аспект мироощущения был бы так органично слит с житейской повседневностью. Не случайно поэтому Брейгель считается основателем пейзажного жанра в нидерландской живописи.

Возрождение
в Германии. Дюрер.
Кранах. Гольбейн

Становление культуры Возрождения в Германии значительно отставало по сравнению с Италией и Нидерландами. Это объясняется особенностями исторического развития страны. Еще в начале XV в. Германия была типичной средневековой страной, раздробленной на множество мелких княжеств. Средоточием и центром культурной жизни были города, которые представляли собой отдельные оазисы в феодальной стране, вся культура которой подчинялась контролю церкви и сохраняла средневековый характер.

В Германии идеи гуманизма становятся известны к середине XV в. благодаря торговым связям с итальянскими городами. Распространение этих идей вызвало борьбу против феодального строя и католической церкви, общий культурный подъем, обновление литературы и искусства. В этом процессе главным для немецких художников было не само по себе овладение новыми формами изображения, а стремление с их помощью придать религиозному содержанию новую силу и близость к жизни, выразить мысли и чувства, тревожившие людей в это трудное и сложное время.

Основоположником Немецкого Возрождения и единственной универсальной личностью, подобной итальянским титанам Возрождения, был *Альбрехт Дюрер* (1471—1528). Великий гравер, живописец и рисовальщик сумел в своем творчестве очень тонко передать дух эпохи с ее настроениями *хилиазма* (вера в тысячелетнее правление Иисуса Христа и праведников), предчувствием конца света, но вместе с тем и появлением нового гуманистического мышления. При этом Дюрер с наибольшей полнотой выразил в своем творчестве особенности именно Немецкого Возрождения, отличного от искусства не только Италии, но и Нидерландов: рациональное и классическое неотделимо в его творчестве от готической экспрессивности и одухотворенности, тяга к знаниям соединяется с глубокой, страстной религиозностью.

На художественное сознание Дюрера оказало большое влияние его путешествие по Италии, поэтому манера письма этого мастера близка к итальянской. Однако художественное видение мира Дюрером отличается стремлением как можно объективнее отразить мир, добиться от живописи и рисунка полной достоверности. По одаренности, разнообразию сюжетов, широте восприятия действительности Дюрер является типичным художником Позднего Возрождения. Его художественное наследие включает произведения живописи и гравюры. В изобразительном языке Дюрера нет дробности, красочной пестроты, линейной жесткости. Его портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокая одухотворенность отличает каждый образ. Это становится возможным при сочетании идеального образа с конкретно-индивидуальным прототипом.

Выбор тематики и особенности стиля Дюрера, как и всех немецких художников, обусловила его глубокая религиозность. Накаленная религиозными распрями атмосфера, ожидание пришествия антихриста и гибели мира, надежда на Божью справедливость — все это воплотилось в величайшем творении Дюрера — «*Апокалипсис*».

Однако вершиной творчества Дюрера стали три знаменитые гравюры: «*Всадник, смерть и дьявол*», «*Святой Иероним*», «*Меланхолия*», в которых ярче всего была выражена стойкость духа людей того времени, их готовность отвергнуть любые искусы, их горестные размышления о конечном результате борьбы. В этих гравюрах сосуществуют рационализм и мистика, вера в мощь человеческого гения и осознание его ограниченности. Не связанные сюжетно, эти гравюры составили единую образную цепь, в основу которой была положена вера.

Среди огромного творческого наследия Дюрера особое внимание привлекает большое число *автопортретов*, что было необычно для искусства Возрождения. Особенно интересен и примечателен

один из них, выполненный в 1500 г.: здесь Дюрер пишет лицо по закону идеальных пропорций и совмещает в нем облик Христа и свой. В этом можно видеть характерное для того времени стремление человека к единению с Богом и в то же время — высокое понимание миссии художника.

Неотъемлемая часть культуры Северного Возрождения — творчество *Лукаса Кранаха Старшего* (1472—1553). Круг его сюжетов очень широк: распятия, множество различных триптихов на евангельские темы, Мадонна с младенцем, античные сюжеты, портреты, в том числе портреты Мартина Лютера. Определенный отпечаток на искусство Кранаха наложили вкусы Саксонского двора, с которым художник был связан почти всю свою жизнь. В его живописи особенно отчетливы готические мотивы. Множество деталей, некоторая манерность искупались удивительной красотой колорита. Его мадонны и другие библейские героини — явные горожанки, современницы художника. Они излишне хрупки, но зато наряжены в роскошные модные платья и украшены прическами. Так картина «Венера и Амур» изображает прекрасную обнаженную женщину и маленького амура, подающего ей медовые соты. Это эротическая сюжетная композиция имела большой успех и неоднократно варьировалась художником. Тем не менее, его лучшие работы, написанные в начале XVI в., остаются образцом возрожденческой художественной культуры. Среди них знаменитое «*Распятие*».

Величайшим портретистом в немецкой живописи XVI в. был *Ганс Гольбейн Младший* (1497—1543), который работал и в других жанрах, но главным его художественным пристрастием был портрет. Ему принадлежат *портреты Эразма Роттердамского, Томаса Мора, короля Генриха VIII и королевы Джейн Сеймур*, трактующие образ современников как людей полных достоинства, мудрости, сдержанной духовной силы. Гольбейн работал также как иллюстратор, создав очень разные, но яркие и выразительные иллюстрации к Библии и «*Похвале глупости*» Эразма Роттердамского. Им был создан также цикл гравюр «*Пляска смерти*», перекликавшийся с творчеством Дюрера.

Век Немецкого Возрождения был недолог. Начавшаяся Тридцатилетняя война (1618—1648) надолго задержала развитие немецкой культуры. Но в истории культуры эта эпоха осталась как поразительно целостное явление, как плеяда мастеров слова и живописи, которые общались между собой, писали поразительные портреты друг друга, взаимно вдохновлялись идеями. Благодаря этой эпохе народы северных стран были вовлечены в общеевропейский культурный процесс.

Революционное значение Возрождения оказалось важным и для

всех последующих времен, так как именно в этот период были заложены основные гуманистические взгляды, развитие которых актуально и в наши дни. Возрождение открыло собой эру совершенно нового человека в истории мировой культуры, что отразилось в мировоззрении, убеждениях, во всех областях деятельности личности.

Литература

1. *Брагина А.Х.* и др. Культура эпохи Возрождения. М., 1986.
2. *Вазари Дж.* Жизнеописания. СПб., 1992.
3. *Вельфин Г.* Классическое искусство: введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1999.
4. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986.
5. *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. Л., 1990.
6. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1993.
7. *Культура* Возрождения и Средние века. М., 1993.
8. *Культура* эпохи Возрождения и Реформации. Л., 1981.
9. *Рутенбург В.И.* Титаны Возрождения. СПб., 1991.
10. *Соколов М.* Вечный Ренессанс: Лекции о морфологии культуры Возрождения. М., 1999.





Европейская культура Нового времени

- 24.1. Характерные особенности эпохи
- 24.2. Культура и искусство XVII в. Классицизм и барокко
- 24.3. Культура и искусство XVIII в. Рококо и сентиментализм

В истории мировой культуры каждый период внес свой вклад в процесс становления и развития цивилизации. Так, античность заложила основы всей европейской культуры, Возрождение создало идеал человека и показало неисчерпаемость мира. В этом отношении культура Нового времени стала временем создания всего того, что составляет сущность современной культуры. С началом этой эпохи в мировой культуре наблюдается тенденция развития национального самосознания европейских народов. В соответствии с этой тенденцией то одни, то другие народы играли роль лидера в европейских преобразованиях, а остальные активно заимствовали их достижения в развитии культуры. Поэтому эпоха стала крайне многообразной в своих культурных проявлениях.

Европейская культура Нового времени охватывает XVII—XVIII вв. Она формировалась в процессе утверждения капиталистических отношений в производстве и становления новой общественной силы — *буржуазии*. Эти процессы составили основное содержание данного периода в истории западноевропейского общества.

Глубокие изменения в социально-политической и духовной жизни Европы обусловили основные доминанты в культуре этой эпохи. Развитие торговли и промышленности содействовало объединению интересов буржуазии, городских слоев и части дворян в пределах уже существующих государств. К XVII в. заканчивается процесс формирования современных европейских наций, выразившийся в обособлении национально-государственных формирований, а вместе с ним завершился и процесс локализации больших национальных культур, своеобразие которых определялось как условиями исторического развития, так и культурными традициями, сложившимися в каждой европейской стране. Это и дает основание

рассматривать Новое время как самостоятельный этап развития мировой культуры.

С начала XVII в. европейская цивилизация набирает мощный темп в своем научно-техническом развитии. Буржуазные революции в Нидерландах, Англии, Франции утвердили новые принципы устройства мира и заложили основы для формирования нового менталитета. С развитием капитализма поощрялась частная инициатива, рос интерес к личности. Происходило дальнейшее разрушение созерцательного отношения к миру, все большее значение придавалось созидательным способностям человека, увеличивалась его власть над внешним миром. Тогда же было провозглашено равенство людей не только перед Богом, но и перед законом. Все больше крепло оптимистическое миропонимание, основанное на идее возможного переустройства общества на разумных началах.

Возникновение общества принципиально нового типа, приведшее к значительным переменам в условиях жизни людей в большинстве стран Европы дает основание говорить о совершенно новом культурном единстве, которое отличалось особыми умонастроениями, склонностями и предпочтениями. Вместе с тем, каждый век эпохи Нового времени имел свое историческое лицо, свою культурную специфику. Какую бы область общественной жизни и культуры мы не взяли, везде обнаруживаются глубокие качественные различия между веком XVII и веком XVIII.

24.1. Характерные особенности эпохи

Научная картина мира и рационализм XVII век отличался отсутствием какой-либо позитивной программы, и именно поэтому он не получил самостоятельного названия. Не было, пожалуй, в истории культуры столетия настолько противоречивого, но одновременно и обильного на великие имена, как XVII век. Мироощущение в этом веке было максимально поляризовано, оно было пронизано ощущением трагического противоречия человека и мира, в котором человек занимал совсем не главное место, а был растворен в его многообразии, подчинен среде, обществу, государству. Поэтому отличительной чертой общественного сознания XVII столетия стало новое понимание человеческой личности — менялся ее статус и самосознание, понимание достоинства человека.

Одной из фундаментальных новаций в духовной культуре XVII в. стал переворот в науке, который был связан не только с научными открытиями и целой плеядой знаменитых ученых, но и с появлением нового типа научной деятельности и совершенно новой, науч-

ной, картиной мира. Новый тип науки был ориентирован на рациональное, систематизированное, достоверное и экспериментально подтверждаемое знание. Тогда же утвердилось понятие *естественного закона*, не знающего исключений ни для Бога, ни для человека. В научной картине мира человек утратил свое исключительное место. В ней разум, вооруженный наукой, противостоял миру, которым было можно и нужно овладеть.

Отсюда главной характеристикой культуры Нового времени стал *рационализм*, затронувший все ее сферы. Он основывался на идее, что в мире существует порядок, доступный человеческому познанию. Соответственно и общество, отношения людей, государство, нравственность могут строиться на разумных, рациональных основаниях. При этом разум понимался как прирожденная познавательная способность, присущая всем людям в равной мере. Разум единообразен: его законы и правила всеобщи и универсальны для всех и во все времена.

Разумность человеческой природы означала, что человек может регулировать свою и общественную жизнь сообразно требованиям естественных законов. Естественный закон понимался тогда как вселенский разум. Он ничего не предписывал, кроме морали и ничего не запрещал, кроме аморального. Но от соблюдения этого закона зависело счастье рода человеческого. Пренебрегать им — значило поступать против собственной природы. Из этого пренебрежения проистекали все личные и общественные несчастья: войны, социальная несправедливость, беды — все это следствия отхода человека от естественного закона. Вот почему основной задачей человека должно было быть познание естественных природных законов, которое должно было вернуть человечество под сень разума. Следовательно, принцип рационализма рассматривался в качестве универсального ключа, открывающего как тайны природы, так и тайны человеческой культуры. Этот принцип стал относиться отныне не только к отдельному человеку, но и к общественному устройству в целом. Применительно к обществу разум понимался как такой общественный строй, который бы обеспечил человеку удовлетворение его основных природных потребностей.

В различных сферах общества рационализм получил различное проявление: в экономике он выразился в строгом расчете, планомерном и трезвом стремлении к поставленной цели; в политике — в подчинении гражданского общества со всеми государственно-правовыми институтами утилитарным принципам. В обыденной жизни здравый смысл преобладал над догматизмом и мистицизмом.

Век Просвещения
и новый тип личности

В отличие от XVII в., XVIII столетие вошло в историю мировой культуры как век Просвещения. Сам термин «*Просвещение*» наиболее точно характеризует общий дух этого периода в европейской культурной и духовной жизни, ставивший своей целью изменить мировоззрение, основанное на религиозных и политических приоритетах, на новое, вытекающее из требований человеческого разума.

Просвещение увидело в невежестве, предрассудках и суеверии главную причину человеческих бедствий и общественных зол, а в образовании, философии и научной деятельности, в свободе мысли — путь культурного и социального прогресса. Просветители были уверены в том, что развитие разума и, прежде всего, просвещение народа, могут оказать решающее влияние на все стороны жизни общества и реорганизовать его на принципах всеобщего равенства, соответствующих законам природы. Своими главными целями сторонники просвещения считали пропаганду знаний, в том числе научных, направленных на воспитание в народе смелости мысли и независимости суждений.

Исходя из этих целей, просветители стремились выработать целостные представления о мироздании и общественном устройстве. Поэтому вполне закономерны их претензии на создание «истинных систем», соответствующих «истинному духу» законов природы. Зачастую эти системы излагались в виде свода готовых к употреблению, разбитых по статьям законов, регулирующих почти все стороны жизни. В нескончаемых спорах между просветителями рождались современные концепции прав человека и гражданина, гражданского общества, демократического правового государства, разделение властей, этики индивидуализма.

В этих условиях сформировался новый тип личности, для которого были характерно стремление к свободе. Человек Нового времени все более освобождался от предрассудков и безотчетных поступков, максимально управляя собой. Однако, будучи в идеале свободным творцом, движимым разумом, человек Нового времени уже больше не ощущал себя центром Вселенной. Многие научные открытия убеждали в мысли, что человек — это только частица мироздания. Создавалось ощущение одиночества человека в мире, непрочности земного бытия, обреченности действовать на свой страх и риск и во всем полагаться только на себя.

XVIII столетие обеспечило господство *буржуазной культуры*. На смену старой, феодальной идеологии, пришло время философов,

социологов, экономистов и литераторов. Новый тип культуры основывался на осознании суверенности и самодостаточности личности. Экономические, политические, социальные условия Просвещения изменили статус и характер художественного творчества, появились «свободные художники», создающие произведения в соответствии со своими личными вкусами.

Отличительные черты европейского Просвещения и новое значение понятия «культура»

Таким образом, постепенно в культуре европейского Просвещения сложился целый ряд отличительных черт, которые позволяют рассматривать эту эпоху как самостоятельное явление.

1. Деизм (учение о Боге, как творце Вселенной, отвергающее его участие в жизни природы и общества после акта творения). Основоположники деизма иронически относились к христианскому откровению и преданию, оспаривали чудеса и противопоставляли вере разум. В этом свойстве культуры Просвещения проявилось стремление освободить религию от слепой веры и вывести ее из естественного знания.

2. Космополитизм, который выражался в осуждении всякого национализма и убеждении в равных возможностях каждой нации. Вместе с тем распространение космополитизма вызвало падение чувства патриотизма, который в конце концов утратил свое значение в общественной жизни.

3. «Научность», ставшая возможной благодаря бескорыстной любви многих просветителей к интеллектуальным видам знания.

4. Рационализм. Именно из науки, особенно математики, рационализм перекочевал в другие сферы культуры. Просветители глубоко верили, что именно с помощью разума будет достигнуто абсолютное знание о человеке и окружающей природе. Разум трактовался как источник и двигатель познания, этики и искусства: человек мог и должен был действовать разумно; общество могло и должно быть устроено рационально.

5. Идея прогресса. Именно в эпоху Просвещения была сформулирована концепция «веры в прогресс через разум», надолго определившая развитие европейской цивилизации и имевшая многочисленные положительные и отрицательные последствия.

6. Абсолютизация роли воспитания в формировании нового человека. Деятели эпохи Просвещения казалось, что достаточно создать целесообразные, разумно обоснованные условия для воспитания детей, и на протяжении жизни одного-двух поколений все проблемы будут решены. Ими была сделана ставка на нового человека, свободного от наследия той или иной традиции, хотя

многочисленные исторические примеры свидетельствовали, что все попытки избавления человечества от традиции кончались для людей трагически.

Сочетание всех этих черт в итоге привело к новому значению самого понятия «культура», встречающемуся у немецкого просветителя *Самюэля Пуффендорфа* (1632—1694). В своих исследованиях Пуффендорф под культурой понимал все жизненные блага и удобства, которых добился человек в результате деятельности по преобразованию природы и усовершенствованию своего внутреннего мира. При этом Пуффендорф рассматривал культуру не только как процесс усовершенствования, но и как состояние, ступень развития человека и общества.

В этом своем значении культура становится предметом изучения для многих просветителей, которые в своих теоретических концепциях стремятся обосновать и раскрыть смысл культуры и определить перспективы культурного развития человечества. К концу XVIII в. понятие «культура» прочно вошло во все европейские языки и в научную литературу. Оно стало играть важную познавательную роль в исследовании общественного развития. В общем под культурой стал пониматься определенный уровень общественного развития, достигнутый в процессе прогрессивного перехода от варварского (природного) состояния к культурному, основанному на разуме. Этот сущностный смысл понятия культуры сохраняет свое значение и в настоящее время.

24.2. Культура и искусство XVII в. Классицизм и барокко

Художественное сознание европейской культуры	Общие тенденции развития европейской культуры эпохи Нового времени оказались удивительно благоприятными для ее развития на протяжении XVII столетия. По числу великих художников этот век превосходит, видимо, все предыдущие, включая Ренессанс. Причем, если в эту эпоху в области искусства не знала себе равных Италия, то в XVII в. искусство переживает подъем во всех европейских странах.
--	---

Успехи науки значительно расширили и усложнили представления о мире как о безграничном, изменчивом и противоречивом единстве. Господствовало ощущение неразрывной связи человека с этим миром, его зависимости от окружающей действительности, от условий и обстоятельств его существования. Именно поэтому носителем художественного творчества становится не только человек, но

и все многообразие действительности, ее сложные связи с человеком. Соответственно стали богаче и тематика культурного творчества, сюжетный репертуар, разрабатывались новые самостоятельные жанры и стили, развивались и углублялись те, которые сложились в предыдущие культурные эпохи. Сложность и многообразие жизненных представлений уже не вмещались в формы традиционных жанров. Они требовали более точного сюжетного отражения реальности. Огромный интерес к конкретной личности, ко всем индивидуальным особенностям физического облика и характера человека привели к расцвету *портретного искусства*, в частности, к расцвету психологического портрета. Поскольку в искусстве XVII в. важное значение имела среда существования человека, более многозначным становится восприятие природы, отраженное в *пейзаже*. Диапазон ее художественного отображения и толкования оказывается очень широким — от образа, вмещающего понятие о мироздании в целом, до точного воспроизведения каждого конкретного элемента сюжета. Не меньшее значение в то время приобрел *исторический жанр*, в котором изображение действительных событий нередко сочеталось с аллегорическими и мифологическими мотивами. Наконец, именно в этот период впервые получили самостоятельное значение такие специфические жанры живописи, как *натюрморт* и *изображения животных*.

На сложность и многообразие культуры XVII в. оказала свое влияние неравномерность развития основных европейских государств. Исторические особенности их развития непосредственно проявились в предпочтении соответствующих стилей и жанров в их художественной культуре. Искусство того времени уже нельзя определить единым стилистическим понятием. Даже в рамках одной национальной школы зачастую сосуществуют различные, порой противоположные течения и тенденции. С точки зрения художественной культуры, это обстоятельство имеет чрезвычайно важное значение, так как последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием, взаимодополняющим сосуществованием.

Художественное сознание европейской культуры XVII в. находилось в амбивалентном (двойственно противоречивом) отношении к ренессансному наследию — оно на него опиралось, считая себя его приемником, и одновременно коренным образом его преобразовывало, даже не осознавая этого. Ренессансная модель мира как упорядоченного, гармоничного, величественно-прекрасного космоса была разрушена на рубеже XVI—XVII вв. Ей на смену пришла совсем иная картина динамического, неустойчивого, меняющегося на глазах мира, в котором царили дисгармония, борьба, непостоянство, непрерывные метаморфозы.

Классицизм: эстетика и художественные каноны

Если в предыдущие культурные эпохи искусство развивалось в рамках однородных, больших стилей, которые последовательно сменяли друг друга, то в XVII в. почти одновременно возникали *стили*, имеющие национальный характер и охватывающие разные виды искусств, — классицизм и барокко.

Формирование новых художественных стилей стало логическим следствием новой ситуации в культуре, когда значительно расширились возможности индивидуального начала в художественном творчестве — создались условия для формирования авторских стилей, утверждения собственного видения мира. Тем самым художественная культура получила новые источники и стимулы для своего развития. Она стала самостоятельной сферой деятельности, уже не связанной напрямую с культовыми, этическими и политическими проблемами. Свободное творчество, комбинации всех художественных приемов, неожиданные стилевые ходы все больше опираются лишь на требования вкуса. Отсюда и новые источники для развития искусства, изменяющегося не только под воздействием социальных и культурных факторов, но и под влиянием художественного опыта и традиций.

Родиной *классицизма* (от лат. образцовый) стала Франция, которая в XVII в. пережила экономический подъем и превратилась в могущественную европейскую державу. В этом стиле нашли свое отражение общенациональные идеалы, сложившиеся к 30-м годам XVII в. Классицизм возник на волне общественного подъема французской нации и французского государства. Абсолютистское государство строилось на идее всеобъемлющего порядка, рациональной соподчиненности, упорядоченного бытия, строгой дисциплины, ответственности личности за свои поступки. Государство стремилось к тому, чтобы в нем видели уравнивающую, объединяющую силу. И классицизм в наибольшей степени соответствовал этим целям, так как выражал стремление к разумному, гармоничному строю жизни. Такого рода идеалы были присущи не только политической власти, но и народному сознанию с его тягой к миру, покою, сплочению страны.

Характерной чертой классицизма также стал его нравственный пафос, *гражданская направленность*. Основная этическая проблема — отношение человека и общественной среды — получила в классицизме глубокое отражение. Центральное место в нем занял образ разумного человека, сознающего свой общественный долг. В оценке человека большое значение придавалось моральным моментам, понятиям о норме, добродетели. Резко противопоставлялись добро и зло, возвышенное и низменное. Основным содержанием класси-

цизма стали противоречия между естественной природой человека и гражданским долгом, его страстями и разумом, что порождало трагические конфликты. Герои классицизма жертвовали собой во имя долга — главного регулятора поведения человека. Государство олицетворяло собою долг, поэтому жизнь человека, его свобода должны были быть принесены ему и обществу в жертву.

На основе нравственных установок классицизма формировался и его эстетический идеал. Эстетика классицизма ориентирована на подражание классическим образцам, то есть подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, следование нормам добродетели, преобладание рационального начала над эмоциональным, тяготение к нормативности, завершенным гармоническим формам, уравновешенной композиции, ясному стилю. Все эти черты приверженцы классицизма находили в античном мире и в соответствии с этим обращались для выражения своих художественных идеалов к формам и образцам античного искусства.

Вместе с тем, классицизм рассматривал культуру античности не исторично, не как абсолютную для всех времен и народов, не как эталон для подражания, а устанавливал на основании рационалистически истолкованной античной традиции свои канонические правила. Художники классицизма, выявляя общие, типические особенности в характере своих персонажей, вместе с тем лишали их образы индивидуального своеобразия. Обязательным условием художественного произведения они считали симметрию, гармонию, единство времени и места действия, особую приподнятость художественного языка. Эти канонизированные принципы часто уводили художника от правдивого изображения жизни.

Законы классицизма характернее всего выразились в правилах построения трагедии. От автора пьесы прежде всего требовалось, чтобы сюжет *трагедии*, а также страсти героев были правдоподобными. Но понимание правдоподобия у классицистов свое: не просто сходство изображаемого на сцене с действительностью, а согласованность происходящего с требованиями разума, с определенной морально-этической нормой.

Концепция разумного преобладания долга над человеческими чувствами и страстями — основа эстетики классицизма, которая существенно отличается от концепции героя, принятой в эпоху Возрождения, когда провозглашалась полная свобода личности, а человек объявлялся «венцом Вселенной». Однако ход исторических событий опровергал эти представления. Обуреваемый страстями, человек не мог определиться, найти опору. И только в служении обществу, единому государству, монарху, воплощавшему силу и единство своего государства, личность могла самовыразиться, у-

вердиться, пусть ценой отказа от собственных чувств. Трагическая коллизия рождалась на волне колоссального напряжения: горячая страсть сталкивалась с неумолимым долгом (в отличие от греческой трагедии роковой предопределенности, когда воля человека оказывалась бессильной). В трагедиях классицизма разум, воля были решающими и подавляли стихийные, плохо управляемые чувства.

Художественные каноны классицизма нередко отводили искусству роль иллюстратора морали, житейских истин, требуя от него усиления воспитательной функции. Однако четкая нормативность классицизма, стремление к нравственному пафосу, культ точного, чеканного слова зачастую приводили к дидактичности, назидательности, прямолинейности, схематизму художественных образов, их одноцветной трактовке, статичности, морализаторским сентенциям, упрощенным эстетическим оценкам.

Законодателем и теоретиком классицизма в литературе стал французский писатель *Никола Буало* (1636—1711), создавший в стихотворном трактате «*Поэтическое искусство*» своеобразный свод правил, обязательных для поэта. Здесь он акцентировал внимание на воспитательном значении искусства, прославлял разум, осуждал жеманную литературу. В своем творчестве он придерживался принципа правдоподобия («Нет ничего прекрасней правды» — утверждал Буало) и поэтому в непримиримом тоне и с насмешливостью он высказывался о религии, государственных деятелях и общественных порядках. Все эти черты он сумел выразить в знаменитых и смелых «Сатирах». Классицистическая литература должна непременно показывать добродетель торжествующей, а порок наказанным. Именно в этом видел Буало свою писательскую миссию.

В целом в стиле классицизма наиболее очевидно проявились черты, связанные с развитием абстрактного мышления. Посредством этих канонов была предпринята попытка представить миру красоту, освоенную разумом, математически выверенную, но лишённую метафизической тайны. Все это способствовало формированию оптимистического мировосприятия, согласно которому наш мир является наилучшим из возможных миров, а все его противоречия можно разрешить с помощью рассудка. Представления о рационально организованной гармонии убедительно свидетельствовали о возможности управлять природными и общественными процессами, делая их предсказуемыми, благодаря пронизательности рассудка. Осознание этой возможности придавало человеку уверенность в себе, укрепляло чувство стабильности, служило главным стимулом в творчестве, реальной жизни. А поскольку классицизм выражал стремление человека обрести твердую опору в этом зыбком, динамичном, быстро меняющемся мире, то ясные, уравнове-

шенные, стабильные образы как нельзя лучше соответствовали этой потребности.

Основоположник и главная фигура классицизма в живописи — французский художник *Никола Пуссен* (1594—1665), который в соответствии с идеалами классицизма разработал строгую регламентацию жанров. Ведущим — высоким — считался жанр исторической картины, включавший композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма отсутствовали. Образцом для творчества Пуссена стали античность и сюжеты античной мифологии, ибо, по его мнению, только сквозь призму представлений древних мастеров возможно было отразить в живописи вечные процессы и закономерности бытия («*Смерть Германика*», «*Воспитание Бахуса*» и др.). Поэтому художник изображал библейских героев как героев античных. Священная история представлена им как история античная («*Отдых на пути в Египет*»).

В заключительный период своего творчества Пуссен отказался от своей образной системы и обратился к пейзажной живописи. Его пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Природа становится олицетворением высшей гармонии бытия, а человек воспринимается лишь как одно из ее порождений. Тема круговорота жизни, вечности и неразрушимости материи являлась лейтмотивом всего его творчества. Это нашло отражение и в последнем пейзажном цикле Пуссена «*Четыре времени года*», где были продолжены темы жизни и смерти человека, человечества и природы. Причем космическая тема «*Времен года*» связана непосредственно с историческими циклами, которые прошло человечество в своем развитии.

Барокко: эстетика и художественное сознание

Развитие культуры XVII в., как уже отмечалось, было связано со стремительно меняющейся картиной мира и кризисом идеалов итальянского Возрождения. Новое мировосприятие по-особенному преломилось в культуре: все необычное, неясное, призрачное стало казаться красивым, привлекательным, а ясное и простое — скучным и неинтересным. Эта новая эстетика заметно потеснила прежние ренессансные принципы подражания природе, ясности и уравновешенности. Возник новый художественный стиль — *барокко*. Точное происхождение термина «барокко» не установлено. В переводе с итальянского языка он означает — странный, вычурный, причудливый, а в переводе с португальского этот термин буквально означает «жемчужина неправильной формы».

Отражая кризис гуманизма, дисгармоничность жизни, бесцельные порывы к совершенству, барокко соединил в себе, казалось бы, несоединимые моменты. Новый художественный стиль удивительным образом связал в себе разнообразные явления своего времени.

1. В барокко наиболее явным образом была осознана условность всякого порядка, гармонии. Под влиянием научных открытий, которые расширяли знания человека, но одновременно ставили его перед новыми сложными вопросами, указывали на безграничность бытия, человек начинал ощущать недостаточность рационалистического мышления.

2. В художественном сознании барокко получила развитие тенденция дистанционирования общества от природного мира. С помощью этого стиля человек пытался выйти за пределы видимого мира, за грань возможного, вот почему новый тип мироощущения утверждал экспрессию, порыв, многозначность, драматизм. Все строилось на коллизии человека и природы, идеального и реального, разума и власти иррациональных сил. Поэтому в барокко развился интерес к дисгармоничному, фантастическому, гротескному и даже безобразному. Возросла значимость элементов зрелищности, эффектного воздействия. Красота воспринималась как проявление трансцендентного мира, а ее ощущение приближалось к переживанию чудесного, необычного, эфемерного, волшебного, исключительного.

3. В художественном стиле барокко оказались реализованы интересы монархической власти и высшей аристократии. Абсолютизм предполагал, что воля короля — высший закон для всех. Поэтому мир, окружающий монарха, должен был вызывать трепетное благоговение у его подданных. Отсюда сверкающее величие, пышность, помпезность, роскошь, поражающие воображение простых смертных. Синонимом красоты становится сияющее величие и богатство.

4. Художественная логика барокко сумела выразить интересы католической церкви. Католицизм вел в XVII в. борьбу не только с язычеством и атеизмом, но и с православием, и с протестантизмом. Реформация привела к отходу от католической церкви Германии, Англии, Дании, Швеции, Нидерландов, Финляндии, Швейцарии и других стран. Стремясь удержать и сохранить свое влияние, католическая церковь обратилась к давно испытанному средству — искусству. Художественные особенности этого стиля были использованы католической церковью для возврата паствы в лоно католицизма. Как нельзя лучше этой цели отвечали зрелищность, грандиозность, утрированная экспрессивность, патетика барокко, его внимание к

чувственному, телесному началу. Культовые сооружения в стиле барокко, поражающие воображение, прославляющие величие бога, как нельзя лучше воздействовали на внутренний мир человека. В результате в этом стиле закрепились черты, необходимые для приобщения верующего человека к трансцендентному бытию, такие, как мистицизм, экзальтация, иррационализм, монументальность, многоплановость, трагизм. Католическая месса все больше превращалась в захватывающее театральное зрелище. Характерно, что в эту эпоху многие романские храмы перестраивались в барочные, так как казались недостаточно выразительными. По этой причине стиль барокко, возникнув в конце XVI в. в Италии, получил распространение преимущественно в архитектуре тех абсолютистских государств, где господствующее положение занимала католическая церковь: Испании, Италии, Австрии, Чехии, Польше.

При всей своей противоречивости стиль барокко смог создать самостоятельную систему изобразительных средств, проявившихся в определенных специфических чертах. Проявления стиля барокко мы обнаруживаем в криволинейных очертаниях его памятников, преобладающих в планах архитектурных сооружений; в изысканной вычурности линий в скульптуре и живописи; в пышной декоративности, парадности фасадов и интерьеров зданий; в причудливости метафор и напыщенности языковых форм в поэзии и прозе. Многие характерные черты барокко возникли и культивировались в придворной среде.

Архитектура барокко. Бернини

В архитектуре барокко можно выделить две основные тенденции: первая выражает стремление к вычурности и выразительности, вторая — тяготеет к уравновешенным ордерным построениям. Дворцы и церкви барокко, благодаря роскошным, причудливым фасадам, сложности форм, криволинейным планам и очертаниям приобретают живописность и динамизм, словно вливаясь в окружающее пространство. В парадных интерьерах архитектура сочетается со скульптурой, лепкой, резьбой. Самым грандиозным ансамблем в стиле барокко являются *собор и площадь святого Петра в Риме*.

Безусловным лидером и классиком стиля барокко по праву считается итальянский скульптор и архитектор *Лоренцо Бернини* (1598—1680). С его именем связано архитектурное преобразование собора св. Петра, главной святыни католического мира. Он сумел изменить внутренний вид храма, не прибегая ни к каким перестройкам, а используя только сугубо барочные приемы, то есть соединяя монументальную скульптуру и архитектуру малых форм. Свою работу в соборе Бернини начал с алтаря, над которым он возвел балдахин. Главный алтарь в соборе св. Петра расположен не в центральной

апсиде, а в подкупольном пространстве, непосредственно над легендарным местом погребения св. Петра. Именно здесь, под микеланджеловским куполом, Бернини соорудил громадный (высотой 29 м) балдахин, который стал композиционным центром, приковывающим к себе внимание прихожан с момента входа в храм. Балдахин стал «идейным» и визуальным центром храма, а также ядром архитектурного ансамбля, образующим контраст с куполом собора. Сам купол возносится на головокружительную высоту, от него потоки света льются вниз, порождая ощущение иррациональности всего происходящего. Человек чувствует себя совершенно раздавленным перед сверхъестественным, чудовищным масштабом увиденного. Но в этом и заключается идеальное воплощение идеи римского католического барокко.

Еще более величественным творением Бернини стала грандиозная колоннада, состоящая из 284 колонн и 80 столбов высотой 19 м, поставленных в центре ряда и обрамляющих огромную площадь перед собором. Он оформил площадь перед собором как продолжение храма. Прямо от краев фасада далеко вперед протянулись крытые галереи-коридоры, образующие перед храмом трапециевидный участок с обширной соборной папертью, а от концов галерей по эллиптическим кривым разошлись двумя рукавами колоннады из колонн тосканского ордера. Сам Бернини сравнивал рукава колоннады с объятиями церкви, готовых принять в свое лоно всех страждущих. И действительно, площадь вмещает огромное количество людей и вовлекает их в пространство собора.

Живопись
барокко. Рубенс

В изобразительном искусстве барокко преобладали виртуозные декоративные композиции религиозного, мифологического и аллегорического характера, парадные портреты, подчеркивающие привилегированное общественное положение человека. Идеализация образа, безудержные гиперболы сочетались в них с бурной динамикой, неожиданными композиционными и оптическими эффектами, реальность — с фантазией, религиозный аскетизм — с подчеркнутой чувственностью. Главным критерием живописи барокко считалась красота. При этом художники видели красоту не в природе, ни в прозе жизни, а в мистическом озарении. Поэтому часто в портретах и натюрмортах контуры отдельных предметов не прорисованы, а их выразительность достигается гаммой цветовых и световых бликов, уходящих в сгущение мрака.

В живописи стиль барокко наиболее ярко представлен в творчестве знаменитого фламандского художника *Питера Пауля Рубенса* (1577—1640). Современники называли его королем художников и художником королей. В его произведениях цвет и живопись преоб-

ладают над рисунком. Рубенс не любит слишком четкие контуры. Он как бы отделяет материю от формы, делая ее свободной, живой и плотской. Что касается цвета, то художник предпочитает яркие, чистые и насыщенные тона, наполненные здоровой жизненной силой. Поэтому в его произведениях нашли отражение наиболее характерные черты, свойственные живописи барокко: театральность и вычурность форм, невероятное сочетание возвышенной духовности и крайнего натурализма, грандиозность и чрезмерное изобилие мелких деталей.

В творчестве Рубенса монументальные формы органично слились с ярко-чувственным восприятием мира, основу которого составляла телесная красота и стихийное природное начало. Одной из центральных тем его творчества является женщина, любовь и ребенок, как единственный и прекрасный плод любви. Обнаженное женское тело являлось основой чувственной стихии, отвечающей идеалам художника. Поэтому в его картинах так много женщин, как правило, героинь мифологических сказаний. Андромеда, Юнона, Венера, грации отражают идеал женской красоты, как его понимал Рубенс: это пышная девица блондинка с развитыми формами тела, довольно длинными ногами, выпуклым животом, широкой спиной, нежно-розовой эластичной кожей, мягкими локонами светлых волос и красивым, бездумным лицом («*Венера и Адонис*», «*Персей и Андромеда*», «*Союз Земли и Воды*» и др.).

Рубенс больше всего любил человеческую жизнь и поэтому стал великим поэтом жизни, наполненной счастьем, наслаждением и лиризмом. Он остается непревзойденным певцом человеческой плоти, чувственной красоты человеческого тела. Только Рубенс смог с такой смелостью и любовью передавать прелесть самой плоти, ее нежную теплоту, мягкую податливость. Ему удалось показать, что плоть может быть прекрасной, не обладая прекрасной формой.

Противоположность художественных приемов барокко классическим формам составляет природу барокко и дает ему простор для воображения. Художники барокко понимают, что искусство сильно не только своей способностью к отражению действительности, но и непредсказуемым творческим порывам, не только правилом, но и неправильностью. Привлекательность искусства основана не только на воспроизведении окружающих логических связей, сколько на алогизмах, парадоксах, соединении несоединимого. Изобретая новые приемы композиции, обманывая ожидания зрителей, барокко дает большую пищу для воображения. Последнее обстоятельство существенно поднимает роль зрителя, так как заставляет его давать интеллектуальную и эмоциональную оценку художественным произведениям этого стиля.

В среде искусствоведов и культурологов велось много споров о степени влияния барокко на европейское искусство XVII столетия. Многие зарубежные ученые называют весь XVII в. «веком барокко», но есть и противники этой точки зрения. Все зависит от того, насколько широко трактуется сам термин «барокко». Если его понимать предельно широко, тогда художниками барокко можно назвать не только Бернини и Рубенса, но и Рембрандта и Веласкеса. Как бы они не различались своими способами видеть и изображать мир, есть между ними нечто общее, отличающее их манеру живописи от художников других эпох. Когда вещи начинают по-иному понимать, их по-новому и видят.

Творчество Рембрандта Искусство голландского художника *Рембрандта Харменса ван Рейна* (1606—1669) в некотором роде занимает срединное положение между барокко и классицизмом. В его произведениях можно обнаружить черты этих двух стилей, но без присущих каждому из них крайностей. В частности, его знаменитая «*Даная*» выглядит весьма чувственной и плотской, но не до такой степени, как это исполнил бы Рубенс. То же самое с классицизмом. Некоторые его черты присутствуют в произведениях Рембрандта, но в них нет чистой, идеализированной красоты, нет ничего величественного и героического. В них все гораздо проще, естественнее, правдивее, жизненнее.

Однако главное своеобразие искусства Рембрандта заключалось все-таки в другом. В процессе творчества постепенно определился интерес мастера к внутреннему миру его героев. Предметом его искусства становится неисчерпаемое богатство духовной жизни человека. Рембрандт как бы всматривается и вслушивается в бесконечные переливы психологических состояний, неистощимые проявления индивидуального человеческого характера. О пристальном внимании к тайнам внутренней жизни, о поиске своей, личной истины говорят многие его работы начального периода творчества.

В последний период творчества Рембрандт все больше углубляется в жанр психологического портрета. Он открывает совершенно новую для европейского искусства проблему — одиночество человека. Художественным выражением этой проблемы стала его знаменитая картина «*Возвращение блудного сына*». В мировом искусстве существует немного произведений такого мощного эмоционального воздействия. В изображении библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, Рембрандт сумел передать не только библейский текст, но и его дух. Упавший на колени перед отцом блудный сын, дошедший в своих скитаниях до

последней степени нищеты и унижения, воплотил в себе трагический путь познания жизни. В образе отца представлена одновременно целая гамма человеческих чувств: радость встречи, беспредельная любовь, долгое ожидание и счастье обретения.

Живопись Рембрандта достигла в поздний период его творчества исключительной мощи не только по степени эмоциональной насыщенности, но и по интенсивности красочного звучания. Краски на его картинах как бы излучают свет, а колорит строится на сочетании тлеющих красных, золотистых и коричневых тонов. Этот особый характер цветового звучания рембрандтовских полотен выявлял, подчеркивал, усугублял характер их содержания.

24.3. Культура и искусство XVIII в. Рококко и сентиментализм

Если XVII в. был для европейской культуры временем бурного развития естественных наук и формирования нового взгляда на природу, то в XVIII в. появились первые попытки научного осмысления человеческой культуры. Образовавшиеся на территории Европы монархические государства должны были постоянно заботиться о сохранении своего единства, поскольку общество все более дифференцировалось по социальному положению и по мировоззрению. Монархи, стремившиеся к неограниченной власти, на деле вынуждены были учитывать интересы различных слоев общества. В этих условиях в европейском обществе все большую популярность приобретали идеи свободы и справедливости. Их-то и выразило широкое культурное движение, получившее позже название Просвещения.

Просвещение увидело в невежестве, предрассудках и суеверии главную причину человеческих бедствий и общественных зол, а в образовании, научной деятельности, в свободе мысли — путь культурного и социального прогресса. Такой лейтмотив объединяет художников самых разных течений и направлений. Духовные и художественные лидеры Просвещения были твердо убеждены в необходимости и возможности открытия соответствующих законов, способных усиливать гражданские добродетели, формировать гражданское общество.

В соответствии с этими убеждениями культура Просвещения стремится отойти от возвышенных, аллегорически-надуманных форм восприятия мира к непосредственному, соизмеримому с человеком мировосприятию. Эта «соизмеримость» проявляется во всех формах человеческого сознания. Частная жизнь, интимные

чувства и эмоции противопоставляются холодной официальности, фальшивой торжественности и претенциозной возвышенности.

Рококо: эстетика и художественное сознание

Одним из самых распространенных художественных стилей в эпоху Просвещения стал стиль *рококо* (от франц. рокайль — раковина), который свое название получил из-за прихотливости и причудливости форм морских раковин. В оценке художественного своеобразия данного стиля среди исследователей нет единого мнения. Некоторые искусствоведы рассматривают его как выродившееся барокко, отказавшееся от монументальности. Для других рококо — самостоятельный стиль, явившийся порождением барокко, но изменивший унаследованные черты. И в любом случае в художественной культуре Просвещения стиль рококо стал выражением отрицания устоявшихся бесплодных форм и противопоставления им новых, весьма своеобразных приемов и способов.

Новый художественный стиль зародился во Франции при оформлении интерьеров аристократических гостиных и стал выражением настроений, царивших тогда в придворных кругах. Строгий этикет в ту эпоху сменился легкомысленной атмосферой, жадной наслаждения и веселья. Аристократия спешила развлекаться, словно предчувствуя свой скорый конец. Придворная среда отчасти и сформировала стиль рококо с его капризными прихотливыми формами.

Содержательной основой рококо стали гедонизм, индивидуализм, прихотливость, пренебрежение к разуму и апофеоз чувства. Эти черты рококо выражали аристократический образ жизни, для которого были характерны изящность, рафинированность, грациозность, изысканность, легкость, воздушность. Любимыми темами художников рококо стали не сила, страсть и героика, а нежность и игра. Традиционная французская куртуазность, воспетая трубадурами в Средние века, измельчала, и место прекрасного возвышенного идеала заняло пикантное и сладострастное его подобие.

Стиль рококо сформировал свой образ человека, который существенно отличался от ренессансной трактовки совершенной личности. Если Возрождение ценило в человеке цветущую силу, полное тело, то художественное сознание рококо отрицало все могучее, крепкое. Художественно привлекательными считались хрупкое, холеное тело, бледное лицо, у женщины — темные глаза. Художники стремились подчеркнуть не силу страсти, энергию, волю своих героев, а нежность, легкость, кокетливость, игривость. Новый художественный идеал воплощался соответствующими средствами: элегантностью внешнего вида, мягкими округлыми линиями, тонкими нюансами формы и цвета, асимметричными композициями. Все

яркие краски сменились приглушенными пастельными тонами — белыми, розовыми, оливковыми, светло-голубыми и т.п.

Отказ от классических форм вылился в пристрастие к сельским идиллиям и пасторалям. В природе в это время ценились не грациозные, величественные, возвышенные явления, а тихие, уютные пейзажные уголки, удобные для уединения, лужайки, запрятанные в густом саду изящные китайские домики. Сам стиль рококо словно бы вырос из миниатюрных, изысканных, утонченных явлений природы.

Влияние рококо сказалось на многих видах художественного творчества. Рокайльная живопись и скульптура сохранили тесную связь с архитектурным оформлением интерьера. Самым знаменитым живописцем рококо был французский художник *Франсуа Буше* (1703—1770), который работал, помимо живописи, во всех видах декоративного и прикладного искусства: он создавал картоны для шпалер, рисунки для северского фарфора, расписывал веера. Живопись Буше в полной мере отразила декоративные принципы искусства того времени («*Портрет маркиза Помпадур*», «*Купание Дианы*» и др.).

Особенностью убранства интерьера в стиле рококо было использование огромного количества зеркал, которые помещали над камином и в многочисленных простенках между окнами. Многократно отражаясь, зеркала создавали иллюзию бесконечного, театрально-зыбкого пространства. Мотив зеркала как символа прозрачности, игры, соединения иллюзии и реальности в художественном стиле рококо приобрел ведущее значение.

Свое яркое проявление стиль рококо нашел в прикладном искусстве — в мебели, посуде, бронзе, фарфоре. Многие вещи создавались с использованием инкрустации, то есть украшения изделий узорами, изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, перламутра. Каждую вещь в стиле рококо была наряжена, покрыта гирляндами завитков, узорами. Интерьеры особняков знати и богатой буржуазии обильно украшались шелковыми обоями, декоративными тканями, живописью, лепниной. Полную гармонию интерьера завершала вычурная мебель. Именно в эпоху рококо возникает представление об интерьере как целостном ансамбле.

К изящным столикам на тонких гнутых ножках удивительно шли фарфоровые безделушки, ларчики, флакончики, которые в изобилии расставлялись на каминных полках, столиках, специальных подставках — консолях. Это делало интерьер еще более живописным. Предметы изобразительного искусства уже не представляли ценности сами по себе, они превратилась в предметы украшения интерьера.

Все произведения рококо были ориентированы на создание комфорта и изящества для человека. Новый тип красоты привнес

множество предметов быта, доставляющих человеку удобство и покой, предупреждающих его желания, сделав их в то же время и предметами подлинного искусства.

Сентиментализм Новым явлением в европейской культуре Просвещения стало формирование еще одного стиля, получившего название *сентиментализм* (от франц. *sentiment*), который стремился выразить еще один тип мироощущения, исходящий из самоценности духовного мира человека. В нем культу рассудочной личности противопоставляется образ чувственного человека. Сентиментализм развивал тенденцию, направленную на усиление эмоциональной стороны художественного образа, непосредственно воздействующего на чувства, вызывающие сопереживания. Зародился сентиментализм в лирике и романе, позже проник в театральное искусство. «Отцом» сентиментализма считают английского романиста *Лоуренса Стерна* (1713—1768). Его роман *«Сентиментальное путешествие Йорика по Франции и Италии»* дал название этому направлению.

Сентиментализм не требовал самостоятельного стилистического оформления, поскольку был обращен не к внешнему, а к внутреннему, интимному миру человеческих чувств. Духовный мир, тонкость эмоций человека нашли в сентиментализме наиболее полное выражение. Сентименталистская форма отражения мира была своеобразной защитой от грубости, пошлости, цинизма, жестокости, насилия, которые разъедали общество. С помощью сострадательного к нему отношения, погружения в переживания собственного мира чувств, человек пытался отстраниться от острых проблем бытия, избежать коллизий реальной жизни и погрузиться в другой мир, в котором было воплощено абстрактное представление о совершенной жизни.

Непреходящее значение сентименталистского миропонимания заключается в том, что основные человеческие чувства были в нем переосмыслены в качестве принципиальных основ человеческой жизни. Сентиментализм противостоял прямолинейному рационализму, упрощая и идеализируя душевный мир человека, проявляя подчеркнутое внимание к его чувствам и переживаниям.

Новое время явилось важнейшим периодом в культурном развитии Европы, повлиявшим на все сферы жизни. Коренным образом изменив культурный облик всего континента, просветители создали новую систему ценностей, которая органично вошла в плоть и кровь западной цивилизации. Культурное наследие этой эпохи до сих пор поражает нас необычайным разнообразием, богатством жанров и стилей, глубиной постижения человеческих страстей, величайшим оптимумом и верой в человека и его разум.

Литература

1. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусства. М., 1990.
2. *Власов В.Г.* Стили в искусстве: В 3 т. СПб., 1996.
3. *Западноевропейская* художественная культура XVIII в. М., 1980.
4. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1993.
5. *Историко-культурные основы европейской цивилизации.* М., 1992.
6. *История Европы.* М., 1994, Т. 3, 4.
7. *Культура эпохи Просвещения.* М., 1993.
8. *Новая история стран Европы и Америки / Под ред. Е.Е. Юровской и И.М. Кривогуза.* В 2 т. М., 1998.
9. *Прусс И.Е.* Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.
10. *Ренессанс. Барокко. Классицизм.* М., 1966.
11. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись XVII века. М., 1989.





Основные направления европейской художественной культуры XIX в.

- 25.1. Социально-исторические особенности эпохи
- 25.2. Романтизм
- 25.3. Критический реализм и принцип типического
- 25.4. Импрессионизм и постимпрессионизм
- 25.5. Символизм и декаденство

Великая французская революция конца XVIII в. выступила катализатором перехода европейской культуры в новое качественное состояние, выразившееся в глубоких социальных и политических переменах. В результате этих перемен XIX век стал временем расцвета капитализма и утверждения системы ценностей буржуазной цивилизации в наиболее развитых европейских странах. Промышленная революция, успехи науки, прирост населения привели к интенсивным процессам урбанизации и колонизации. Особенно впечатляющей была колонизация, масштабы которой были поистине огромны. К началу XX в. европейцы заняли, заселили и захватили едва ли не половину всей территории планеты.

В политическом отношении в Европе XIX в. стал эпохой окончательного формирования и укрепления национальных государств. Нации обретали самостоятельность и самоопределение, несмотря ни на какие жертвы. Идея национального самоопределения в конечном счете изменила политический облик Старого Света. Возникновение современных национальных государств происходило на основе идей свободы, равенства и братства. Вместе с этим начало XIX в. было ознаменовано революционными изменениями в социальном мире. Человек начинает воспринимать самого себя как свободного члена общества, который сам определяет свои цели жизни. Закономерно, что главной целью жизни становится получение наслаждения, достижение комфорта, накопления капитала.

В это время завершается длительный процесс становления европейских наций и их культур. Национальная характеристика культур приобретает доминирующее значение. Культурная общность становится той силой, которая объединяет людей, составляющих нацию, служит ее духовной основой. В свою очередь, нация обеспечивает оптимальные условия для развития культуры, многократно увеличивая духовный потенциал общества.

Главная направленность культуры того времени была по-прежнему связана с поисками места и роли человека в мире, с попытками выразить его взаимодействие с миром, найти меру справедливости, достойную человека. Поиски ответов на эти вопросы придали культуре XIX в. классическую завершенность и структурную четкость. В центре интеллектуальных исканий тогда находились природа, духовность человека, законы развития общества и способы его совершенствования. Такое разнообразие интересов подарило миру немало гениев, сумевших передать в своих произведениях все черты этого столетия.

25.1. Социально-исторические особенности эпохи

Утверждение капитализма не означало установления идейного и духовного мира в европейской культуре. С одной стороны, в ней продолжалась борьба со старыми феодально-аристократическими нормами и идеалами, а с другой — формировались такие идейные течения, как либерализм, демократия и социализм, которые получили широкое распространение во всей европейской культуре в период Реставрации (после 1815 г.).

Либерализм — это идейно-политическая теория, основывающаяся на вере в общественный прогресс посредством разумного, рационального устройства общества. Он выдвигал требование создания единого правового и национального государства, в котором власть подчинена демократической конституции, включающей разделение властей. *Демократия* ставила на первое место принцип равноправия и суверинитета народа (государственная власть исходит от народа). *Социализм* считал причиной социального неравенства и несправедливости частную собственность, которая должна быть уничтожена путем революции.

Под влиянием этих течений в ведущих странах Европы произошли демократические преобразования: сложилось равенство людей перед законом, было введено всеобщее избирательное право, сократился рабочий день, увеличилась зарплата.

Значительные изменения произошли также и в социальной структуре европейского общества. Уходило в прошлое дворянство и

всеобщее жесткое сословное деление общества, в сознании граждан утверждались идеи политического и правового равенства. Теперь все больше людей могли выбирать круг общения по своим внутренним убеждениям, способностям, а не по факту рождения. Выбор на основе индивидуальной и групповой системы ценностей привел к невиданно широкой *социокультурной дифференциации*.

В XIX в. ускорился процесс *секуляризации* (обмирщения) культуры. Со второй половины столетия религия быстрыми темпами стала терять лидирующие позиции в духовной жизни общества. К концу века наука, образование, искусство, политика окончательно вышли из-под ее контроля. Религия оказывалась все менее способной выполнять интегрирующую роль в общественной жизни. Конфессиональное единство в итоге уступило доминирующее положение национальному фактору.

Одним из величайших достижений европейской культуры XIX в. стала идея социальной сущности человека, которая легла в основу массовых движений века — от научных кружков и обществ до профсоюзов и политических партий. Она же сделала демократическое движение важнейшим фактором культурной жизни этого столетия. Под воздействием новых социальных учений находилась и художественная жизнь общества.

Художественная культура сыграла огромную роль в утверждении гуманистических идеалов европейского общества. Искусство взяло на себя великую миссию нравственного и духовного совершенствования людей. Творчество наиболее ярких писателей, художников, музыкантов подготовило общественное сознание к тому, чтобы уважение прав и свобод индивида, его человеческого достоинства стало естественным регулятором поведения каждого человека. Критический взгляд на современность сочетался в искусстве с верой в необходимость торжества справедливости и свободы. Преодолевая односторонность рационализма XVIII в., писатели и художники сумели представить человека как целостную личность, часто усиливая при этом роль индивидуального начала и эмоциональной стороны его жизни. Предметом искусства стали окружающий мир и природа, внутренний мир человека, его впечатления и оценка действительности. Во всем многообразии раскрылись индивидуальные особенности творческой манеры художников. Исследование художественной культуры XIX столетия позволяет выделить несколько преобладавших в то или иное время художественных стилей и направлений: романтизм, реализм, символизм, импрессионизм и др.

В целом развитие культуры XIX в. происходило под знаком усиления роли субъективного начала, личности художника и творчества как процесса. Данная тенденция проявилась, прежде всего, в

том, что в искусстве все большее значение имело не то, что художник изображает, рассказывает или выражает, а то, *как* он это делает, какими средствами и в какой форме. Отсюда повышенное внимание к поиску формы, новых выразительных средств, необычного угла зрения и т.д. Данная тенденция проявилась также в том, что предметом искусства все чаще становится не окружающий мир и природа, а внутренний духовный мир человека и самого художника, жизнь сознания и психология.

В развитии культуры XIX в. можно выделить три основных этапа: эпоха романтизма (первая половина столетия), эпоха реализма (с 30-х годов XIX в.) и эпоха декаденства (с конца 50-х годов до Первой мировой войны). Атмосфера постоянного духовного и идейного брожения по всей Европе, вызванная циклом буржуазных революций, развитием социальных и национальных движений, нашла свое наиболее адекватное выражение в романтическом бунтарстве.

25.2. Романтизм

Художественная жизнь европейских стран в XIX в. по сложности, многообразию и динамичности превосходила любую из предшествующих культурно-исторических эпох. Ее начало оказалось отмеченным «романтической революцией». Само понятие «романтизм» трактуется неоднозначно. Чаще всего романтизм понимается как художественное направление или метод в искусстве, а реже как особое мировоззрение, широко распространившееся в философии, гуманитарных науках и искусстве Европы и Америки с конца XVIII в. по 40-е годы XIX в. Многочисленные формулировки и проявления в самых разных областях духовной жизни и искусства позволяют рассматривать его также в качестве общекультурного движения, претендовавшего на создание целостного мировоззрения. При этом ориентация романтизма на искусство является весьма существенной, но не самой главной его чертой.

Термин «романтизм» возник гораздо раньше, чем само художественное направление, носившее это название. До XVIII в. эпитет «романтический» указывал на некоторые стилевые особенности литературных произведений, написанных на романских языках. Это были романсы, романы и поэмы о рыцарях. В конце XVIII в. романтическое уже понимается шире: как авантюрное, фантастическое, духовно-возвышенное, удивительное, призрачное.

Романтическое Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, возлагавшего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах и с критической реакцией на буржуазную

действительность, которая была серой, грубой и унылой, лишенной какой-либо поэзии. Протест вызывали способ производства, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущие к искажению природы человека, лишавшие его целостности и универсальности. Неудовлетворенность реальным миром порождала стремление его изменить, толкала художников-романтиков к уходу от него в далекое прошлое, в мир мифологии. По тем же мотивам их взоры часто обращались на Восток, в надежде отыскать там нечто прекрасное, возвышенное или просто экзотическое. Реальность вообще выступала для романтиков не конечной целью, а всего лишь отправным пунктом на пути в мир фантазии и воображения. Чутко улавливая противоречивость реального бытия, нравственную слабость буржуазных общественных отношений, первые проявления нарастающей нивелировки личности, отсутствие ясных социальных перспектив, романтики выражали смутное томление по абсолютной гармонии, стремление ко всеобщему единству, духовному самосовершенствованию людей. Романтиков манила необычность, сказочность, фантастика, мир раскрепощенных человеческих чувств.

Романтизм был реакцией на просветительский рационализм и классицизм в художественной культуре, на сложные социальные и политические коллизии эпохи. Для него был характерен примат чувства над разумом, поиски и искусственное конструирование других реальностей. Особый интерес для романтиков представляло искусство, где, как они полагали, можно максимально проявить свое «Я», реализовать свою индивидуальность, изобразить мир таким, каким он виделся.

Поэтому романтическое восприятие человека существенно отличалось от просветительского представления. Романтики впервые высказали догадку, что человеческое бытие неизмеримо богаче его социальной действительности. Человек с помощью воображения переносится в другие культурные миры и может творить их сам. Отвлекаясь от действительности, романтик вступает в неизведанные, воображаемые миры, открывает в себе нечто уникальное, принадлежащее только ему. Именно потому каждый человек неповторим и оригинален. *Романтическое сознание* не только воспроизводило идею самобытной индивидуальности, оно создавало принципиально новое представление о богатстве и неисчерпаемости внутреннего, духовного мира человека. Отсюда высокое духовное напряжение, творческий взлет, интуитивное прозрение — главные черты романтического сознания. Тем самым происходит перемещение акцента в художественном творчестве на культивирование сильных переживаний и страстей, которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, так как отвечают самым глубоким чувствам человеческой личности.

Своего расцвета романтизм достиг в 20—30-е годы XIX в., но даже в апогее своего развития он представлял собой крайне разнородное художественное течение в идейном, образном, стилистическом и авторском отношениях. Поэтому романтизм нашел свое отражение в самых разнообразных формах культуры. Литература, живопись, театр, архитектура, музыка отразили разочарование и неприятие действительности, порождали меланхолию, скорбь, чувство одиночества. Способом выражения этих настроений стал *символизм*. Стилистика романтизма вытекает из потребности адекватно выразить всю гамму переживаний человека — отсюда широкое использование метафор, символов. Стремление передать силу духа, борющегося с косностью реального мира, наполняет романтические образы внутренним порывом, энергией, динамизмом.

Творческим методом романтизма стала *ирония* — от легкой и снисходительной до горькой и печальной. Продолжая в чем-то линию сентиментализма, романтизм выступил против просветительского рационализма, отдавая явное предпочтение интуиции, чувствам, страстям, переживаниям. Вместе с тем он объявил себя защитником идеала свободы, связывая ее прежде всего с независимостью творческой индивидуальности и личности, ее права на самоутверждение и самовыражение. Произведения романтизма отличаются яркой и оригинальной формой. Они часто наполнены меланхолией, чувством «мировой скорби», ностальгией по прекрасному прошлому.

Доминирующей темой произведений романтиков стал *конфликт* между героем и окружающим миром, между идеалом и реальностью. Отвергая принципы классицизма, романтики создавали новые литературные жанры (романтическая драма, исторический роман, сказки лирико-философского и фантастического характера). Для произведений романтиков характерны национальный колорит, интерес к историческим и философским темам, причудливость композиции, метафоричность языка, использование иронии и гротеска. Соответственно этим особенностям романтизм породил новый тип личности, стиль поведения и жизни. Для романтической личности характерны индивидуализм, свободолюбие, оппозиционность существующему общественному порядку и культуре, мятежный дух, мечтательность и стремление к недостижимому идеалу.

Общие для мировоззрения романтиков культ сильных страстей и порывов, интерес к фольклору, тяга к прошлому и дальним странам по-разному отражались в национальных культурах соответствующих стран. Проявление романтизма в литературе, музыке, изобразительном искусстве также существенно различалось. Трагиче-

ский конфликт между героем и окружающей средой стал господствующей темой и в литературе, и в музыке, и в живописи. Мотив одиночества пронизывает собой творчество многих поэтов и писателей — Дж. Байрона, Г. Гейне, П.Б. Шелли, Стендаля.

Сложный, эмоционально насыщенный и динамичный мир романтических образов потребовал и более гибких изобразительных средств выражения. В новом стиле главную роль начинает играть не столько сама идея, сколько чувственная окраска слова, богатство эмоциональных оттенков. Романтики предпочитали оценочные эпитеты, необычные, яркие метафоры. Происходило реформирование выразительных средств в живописи: композиция стала динамичной, использовался яркий, насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов. Романтики отказались от классической отточенности, выверенности, заменив их хаотичностью композиции. В портрете важнейшей задачей становится выявление ярких, неординарных характеров, напряжение духовной жизни, мимолетного движения человеческих чувств.

Утверждая новый тип мироощущения, романтики придерживались принципа универсальной терпимости по отношению к ценностям других культур. Для них все формы и все периоды художественного творчества имели уникальную значимость. Романтизм внес в культуру *принцип историзма*: все направления прошлого и настоящего культуры считались равноценными, каждое из них вносило свой вклад в развитие мировой цивилизации. Тем самым романтики утверждали свое право на самостоятельность и оригинальность в культурном творчестве. Интерес к истории стал одним из непреходящих завоеваний художественной системы романтизма. Он выразился в создании жанра *исторического романа*, основоположником которого считается *Вальтер Скотт* (1771—1832), автор таких романов, как «*Пуритане*», «*Роб Рой*», «*Айвенго*» и многих других.

Германия — одна из первых стран, в изобразительном искусстве которой сложился романтизм. Борьба за духовное раскрепощение, за освобождение личности, раскрытие внутреннего мира и облика художника лежат в основе раннего немецкого романтизма, противопоставившего яркую эмоциональность и острый интерес к сугубо личному, индивидуальному отвлеченно-рационалистическим идеалам классицизма. Портрет и пейзаж прежде всего откликаются на новые веяния в искусстве. *Каспар Давид Фридрих* (1774—1840) передает поэзию национального немецкого пейзажа, пронизанного меланхолическим настроением самого художника. Пейзажи Фридриха всегда созерцательны, высоко одухотворенны, в них присутствует

ощущение вечности и бесконечности бытия и неизменной грусти от сознания непознаваемости его тайн. Фридрих избирает те состояния природы, которые наиболее соответствуют романтическому ее восприятию: раннее утро, вечерний закат, восход луны. Линейный рисунок очень тонок, красочные соотношения представлены крупными пятнами чистых тонов («Двое, созерцающие луну», «Женщина у окна», «Монастырское кладбище» и др.). Многие картины Фридриха были приобретены Россией благодаря усилиям любившего этого художника и близкого ему по духу В.А. Жуковского.

Романтизм в музыке
Романтизм положил начало культуре XIX в., но к середине столетия в литературе, театре, живописи практически исчерпал себя. Только в музыке судьба романтического направления сложилась по-иному. Музыка занимала особое место в эстетике романтизма. Романтизм в музыке сложился в 20-е гг. XIX в. под влиянием литературы романтизма и развивался в тесной связи с ним, с литературой вообще (обращение к синтетическим жанрам, в первую очередь к опере и песне, к инструментальной миниатюре и музыкальной программности). Характерное для романтизма внимание к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге к эмоционально-напряженному, что определило «главенство музыки и лирики в романтизме. Отвергая культ разума, романтики стремились воздействовать на чувства, а это лучше всего достигалось музыкой. Не подражая никакой другой форме, музыка лучше всякого другого вида искусства способна выразить желание, настроение, сумятицу чувств, эмоциональные переживания, духовный мир человека.

В музыкальном искусстве *Р. Шумана, Ф. Шуберта, Г. Берлиоза, Р. Вагнера* он преломляется и как мотив тоски о недостигаемом прекрасном мире, и как восхищение перед красотой и величием природы. *Ф. Шопен* (1810—1849 гг.), гениальный композитор, гордость и слава польского народа, один из любимейших композиторов во всем мире. Первоклассный пианист, Шопен ограничил себя почти исключительно фортепианными сочинениями, но тем не менее открыл в музыке целый мир, до того неизвестный. Это была Польша, ее жизнь, история, дух народа. Романтический порыв и бурный драматизм соединились в музыке Шопена с потрясающей по силе и страстности выражения одухотворенной лирикой, пронизанной глубокой человечностью и искренностью. Бурное конфликтное развитие общества, растущий драматизм, а также тонкий лиризм личных чувств находили свое выражение в различных музыкальных жанрах. Этим определялось то важное место, которое занимала музыка в духовной жизни

XIX в., вошедшего в историю музыкальной культуры как золотой век романтизма.

После европейских революций 40-х годов отчетливо проявился кризис романтизма, уходящего от участия в общественной жизни, замыкающегося в узком круге чисто культурных проблем. Основную часть добропорядочных буржуа волновало, прежде всего, собственное благополучие. Для большинства публики, не имевшей художественного воспитания, искусство не имело большого значения, оно было доступно и необходимо лишь в развлекательной форме, поэтому ведущую роль в европейской культуре заняли другие стили.

25.3. Критический реализм и принцип типического

Середина XIX в. стала временем интенсивного развития духовной культуры в ведущих странах Европы. Среди ее многообразных проявлений особо заметное распространение получил *реализм*, отличавшийся исключительной многогранностью. Его возникновение было вызвано тем, что к середине XIX в. капиталистические отношения в Европе достигли состояния зрелости и тогда сложилась новая историческая реальность. В ней предметом культуры становится современная действительность и существующая в ней личность. Окружающая человека социальная среда приобретает значение силы, определяющей поведение человека, заставляющей его исходить из условий и обстоятельств реального мира, а не из своей «свободной» воли. Мотивы человеческого поведения объясняются не явлениями субъективного духа, а реальными жизненными коллизиями. Главный интерес общественного сознания перемещается с внутренних переживаний человека на взаимосвязь внешних обстоятельств и порождаемых ими поступков и переживаний. Новое видение мира было названо реализмом.

Критический реализм и принцип типического

Реализм XIX в. принято называть *критическим* (в отличие от реализма просветительского), так как его мироощущение основывалось, как и у романтизма, на неприятии буржуазного общества, но реалисты не мистифицировали его как романтики, а критиковали. Это стало следствием накопленного противоречивого общественного опыта, позволявшего реально оценить современную действительность.

Распространению реализма, укреплению его традиций способствовали его неразрывная связь с аналитическими способностями, критическим мышлением, с устремленностью к логике здравого смысла, жадной абсолютно достоверного постижения бытия. Впервые термин «реализм» был использован применительно к произведе-

дениям культуры только в середине XIX в. Тогда французский литературный критик *Жан Шанфлери* употребил это понятие для обозначения эстетики, противостоящей романтизму и символизму. Но реализм является категорией более глубокой, нежели отдельные художественные стили в искусстве. В широком смысле слова он является своеобразным эстетическим стержнем культуры, который ощущался уже и в эпоху Возрождения — «ренессансный реализм», и в эпоху Просвещения — «просветительский реализм». Но с 30-х годов XIX в. реалистическое искусство, стремившееся к точному отображению окружающего мира, невольно обличало буржуазную действительность и поэтому получило название критического реализма.

Реализм выдвинул задачу правдивого, объективного и глубокого отображения действительности. Такая позиция не означала простого копирования того, что есть. Творческий метод реализма предполагает всесторонний анализ, глубокое проникновение в суть явлений и фактов, типизацию и отбор, оценку событий. Поэтому представители реализма стремились к максимальной объективности, конкретно-историческому отражению действительности. Избегая копирования реального, преодолевая эмпирическую данность, в отличие от натурализма, реалисты находили наиболее существенные проявления бытия, подвергая факты духовному осмыслению, жесткому отбору, изображая жизнь в формах самой жизни. Они заговорили четким, ясным, твердым языком, который пришел на смену зыбким, метафорическим реалиям.

Реализм сумел показать мир в его подробностях, в закономерностях и случайностях, во всем богатстве взаимосвязей. Реалистический герой не выглядит оторванным от мира и находящимся с ним в вечном и непрестанном противостоянии. Напротив, он многими связями соотносится с миром, являясь представителем конкретного социального слоя, он несет в себе основные черты мира. В реализме оформился один из главных его принципов — *принцип типического*. Реалисты установили, что типические характеры формируются только в типических обстоятельствах, под их влиянием. А числу типических обстоятельств они относили социальные обстоятельства жизни людей.

Герой реалистического произведения выступает не просто как частный случай того или иного отношения с миром, он сам носитель общего, поэтому через судьбу отдельного человека автор-реалист показывает судьбу общества, времени, народа, эпохи. Именно принцип типизации (отбор самого существенного и передача его в наиболее очевидной форме) позволил реализовать другие принципы реализма: сторемление к объективности, особое внимание к детализации, раскрытие всеобщих связей и зависимостей

действительности. Для реализма был характерен поиск идеала не в мечтах, а в действительности, поэтому каждый великий представитель этого направления представлял собой целую эпоху в культуре.

Представители этого направления привнесли в культуру более трезвый, жесткий, аналитический взгляд на сущность человека, пытаясь развенчать малейшие иллюзии, мечтательность, приукрашивание, идеализацию тех или иных проявлений его внутреннего и внешнего мира, которые были свойственны романтизму и сентиментализму. Реализм подспудно тяготел к образу гармоничной личности, заброшенной в этот суровый, неистовый мир, действующей в конкретных обстоятельствах, подвергающейся испытаниям, остро переживающей коллизии своей жизни. Она пыталась сопротивляться, отстаивая свою нравственную чистоту и, либо погибала, либо побеждала в борьбе с силами зла. Этот реальный человек интересен своей многоплановостью, непредсказуемостью.

Творческий метод реализма

Стремление к объективному отображению реальности соответствовали и специфические для реализма средства художественного выражения: обращение к современным сюжетам, культ простоты и непосредственности, правдоподобие даже в мельчайших деталях. В то же время выдающиеся представители реализма стремились выразить в своем творчестве гармонию чувственного и рационально, духовного и материального, идеала и жизни. В реалистической живописи обнаружилось стремление художников гармонично уравновесить цвет и линию, богатый колорит и рисунок, придать композиции ясность и логическую законченность.

Основной вклад реализма XIX в. в развитие культуры состоит в углубленном исследовании судьбы личности, зависящей от социальной среды: прежде всего литературой, в меньшей степени изобразительным искусством и музыкальным театром. Диапазон интересов и аспектов рассмотрения действительности был очень широк. Но реализм XIX в. не всегда ставил перед собой большие социальные задачи, подчас ограничиваясь продолжением и развитием реалистических тенденций XVIII столетия, правдивым описанием течения повседневной жизни. Особенно это проявилось в живописи — пейзажной и жанровой (*Г. Курбе, барбизонцы*) — и в литературе (*О. Бальзак, Г. Флобер*).

Художественная ориентация реализма определила особенности его творческого метода. Изменилась роль авторского сознания — теперь требовалось не подчеркивать позицию художника, а скрывать ее, провозглашая объективность художественного исследования. Все стилевые проблемы были подчинены идейно-содержательным задачам. Так, в литературе использовался широ-

кий диапазон средств, позволяющих найти более точный, содержательно богатый тон повествования; в театре возросла роль режиссуры, призванной создавать ансамбль разнородных средств сценической выразительности для служения реалистическим целям (отказ от декоративности и пышности, искренность актерской игры и т.д.)

В поисках новых выразительных средств реалисты шли на самые смелые эксперименты. Барбизонская школа художников открыла новые принципы пейзажной живописи, были найдены новые возможности передачи света и воздуха. В музыке и оперном театре также происходили стилистические изменения: драматургия музыкального действия и характеристика героев приблизились к реальной жизни, в профессиональную музыку включалась народная песенная мелодия, широко использовались современные бытовые жанры.

Все эти поиски были ориентированы на то, чтобы как можно полнее выразить основную стилевую установку реализма: выявить нравственную, политическую и художественную несостоятельность буржуазного общества, показать его уродующее воздействие на психологию и поведение человека. Такая установка отдавала в художественной культуре приоритет литературе, а в ней — жанрам романа и повести, оказывавшим влияние на все другие жанры. Серьезным было также влияние прозаических жанров литературы на другие виды искусства — прежде всего на *графику*, в которой широкое развитие получили сатирические (*О. Домье*) и юмористические формы, а затем и на живопись; прозаический бытовой жанр начинает вытеснять поэтически возвышенные жанровые формы (изображение сцен сельскохозяйственного и фабричного труда).

Несмотря на свой высокий уровень отражения реальности, реалистическое искусство не смогло уловить все стороны действительности, выразить мир человека со всей полнотой. Стремление к еще более пристальному взгляду на мир, к еще большей детализации привели к появлению в конце века таких крупных художественных направлений, как импрессионизм и символизм.

25.4. Импрессионизм и постимпрессионизм

Поражение европейских революций, разочарование в духовных устремлениях буржуазии, осознание ее неспособности защитить гуманистические идеалы вызвали социальный, политический и духовный кризис буржуазного общества. Общественное сознание второй половины и конца XIX в. также пережило это состояние. Повсеместно наблюдался уход от социальных проблем действительности, аполитичность. На смену концептуальным картинам мира

пришло поклонение эмпирической реальности, данной непосредственно человеческим ощущениям. Произошел переход от драматического восприятия к созерцательному мироощущению, отождествляющему субъекта с объектом. В итоге этих процессов в недрах французского реализма сформировалось новое художественное стилевое направление, получившее название *импрессионизм* (от франц. *impression* — впечатление).

Свое название новый художественный стиль получил от названия картины французского художника *Клода Моне* (1840—1926) «Впечатление. Восход солнца», вызвавшей бурный интерес зрителей в Салоне 1874 г. Под этим случайным названием объединилась группа независимых художников, оппозиционно настроенных к идеалам официального академического искусства, но отличавшихся яркой творческой индивидуальностью. Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: с первой выставки в 1874 г. по последнюю, восьмую, в 1886 г. Но предыстория этого направления в культуре значительно глубже. Его истоки лежат в борьбе романтиков с академистами. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свою выставку «Салон отверженных», которая и положила начало утверждению стиля импрессионизма.

Творчество импрессионистов не ставило своей целью критику социальной действительности, оно было обращено к обыденным вещам и ситуациям, любовно воспроизводило тихую прелесть заброшенных уголков старого сада и шум парижских бульваров. Импрессионисты были убеждены, что темой и сюжетом картины может быть непосредственное впечатление от увиденного. Изобразить неповторимость мимолетных состояний природы, передать изменчивые настроения — было целью творчества импрессионистов. Поэтому они больше всего дорожили соприкосновением души с натурой, придавая особое значение впечатлению, наблюдению за разнообразными явлениями окружающей действительности. Недаром они терпеливо ждали ясных, теплых дней, чтобы писать картины на открытом воздухе, на *пленэре* (живопись на открытом воздухе).

Импрессионисты отказались от темных земляных красок в пользу чистых, спектральных цветов. Творческий метод импрессионистов предполагал работу на пленэре, создание этюдов, поскольку они стремились фиксировать отдельный миг состояния природы. Но, декларируя эстетическую ценность мимолетного, случайного впечатления, импрессионисты оказались в плену натуралистического мышления, заменив живопись внешним, поверхностным взглядом на предмет, абстрагируя его от всех пространственно-временных смысловых связей.

Правдивость искусства импрессионисты видели не в тождестве с реальностью, поэтому они никогда не стремились к тщательному подражанию, копированию природы. Они считали, что живопись должна воссоздать момент, в который человек смотрит на мир как будто впервые, непредвзятым взглядом ребенка. В этом «чудном мгновении» человеку раскрываются те стороны природы, которые не могут быть постигнуты с помощью разума. Поэтому сущность импрессионистского понимания мира заключается в поразительном умении сконцентрировать красоту, высветить глубину уникального явления, факта и воссоздать преображенную реальность. В импрессионизме раскрылась способность человека видеть мир непосредственно, интуитивно. Так возникает качественно иной, привлекательный, насыщенный и одухотворенный мир.

В результате импрессионистского отношения к миру все, на первый взгляд заурядное, прозаическое, тривиальное, трансформировалось в притягательное, праздничное, поражающее магией света, богатством красок, лицами, излучающими чистоту. В противоположность академическому искусству, которое опиралось на каноны классицизма — обязательное размещение главных действующих лиц в центре картины, трехплановость пространства и т.д., импрессионисты перестали подразделять предметы на главные и второстепенные, возвышенные и низменные. Для импрессионистов характерен интерес ко всем явлениям обычной текущей жизни. Но это не означало их всеядности и неразборчивости. В обычных, повседневных явлениях выбирался тот момент, в который гармония окружающего мира проявлялась наиболее впечатляюще. Импрессионистское видение мира было чрезвычайно отзывчиво на самые тонкие оттенки одного в того же цвета, состояния предмета или явления.

Творческий метод импрессионистов

В силу своей природы импрессионизм не имел строгой доктрины и канонизированных форм. Импрессионизм — это, прежде всего, субъективные искания и наблюдения окружающей действительности в ее многообразных индивидуальных проявлениях и перенос в художественные произведения результатов своих наблюдений. Иными словами, импрессионисты стремились выразить не только то, что они видят, но и то, *как видят*. Отсюда в импрессионизме большое внимание к передаче света, дающего вещам зримость, раскрывающего их цветовое богатство. Однако цветовое видение мира не было абсолютно субъективным. Оно отражало реально существующие природные законы. Основа сложной техники импрессионистов — *теория разложения цветов*. Цвет создается вибрацией света на поверхности предметов в зависимости от наклона лучей. Движение воздушных масс может изменять формы предметов, в природе нет

смешанных тонов, их образуют сочетания семи красок спектра, который искусственно составляет наш глаз. Импрессионисты не смешивают на палитре эти четыре основных цвета спектра, а раскладывают их один возле другого прямо на холсте. Наиболее известными мастерами этого стиля стали *Клод Моне*, *Клод Писсаро*, *Огюст Ренуар*.

Как и любое другое крупное явление в культуре, импрессионизм приобрел со временем социальный оттенок. Импрессионисты были бунтовщиками, и общество видело в них угрозу своему спокойствию. Против них ополчились официальное искусство, реакционная пресса, буржуазная публика, которые вместе выступали как «общественное мнение». Это мнение не желало понимать импрессионизм, так как он не отвечал его практическим интересам. Публика, привыкшая к помпезной салонной живописи, не принимала ни сюжетов художников, отказавшихся от подражания вечным канонам красоты, ни их живописной манеры. Импрессионистов упрекали в неумении рисовать в незаконченности работ. Потребовалось около полутора десятилетий, чтобы новое художественное направление в живописи получило общественное признание.

В целом, импрессионизм отразил противостояние духовного мира человека прагматизму, закреплению чувств, что породило потребность в раскрытии эмоционального мира, проявлении душевных качеств личности. Не случайно в художественном сознании импрессионизма заметно ослабевает роль интуитивной, спонтанной реакции на мир. Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы монументальности, представив мир текущим, ярким, светлым праздником, импрессионисты предопределили ключевую тенденцию в развитии мировой культуры. В своем творчестве они сумели выразить тот принципиальный факт, что человеческий мир может состоять не только из одних социальных проблем, коллизий, потрясений, но и представлять собой яркую, светлую, красочную реальность. Здесь все зависит лишь от того, какой выбор сделает сам человек, способен ли он преодолеть драматическую прозу своего существования и перейти в мир прекрасного.

Неоимпрессионизм и постимпрессионизм Примерно на середину 80-х годов приходится своеобразный перелом в развитии французской культуры, во время которого импрессионизм переживает кризис, и в нем образуются два течения — неоимпрессионизм и постимпрессионизм.

Неоимпрессионизм был представлен французскими художниками *Жоржем Сёра* (1859—1891) и *Пьером Синьяком* (1863—1935), которые называли себя «научными импрессионистами», поскольку в своем творчестве опирались на достижения науки о цвете. Стремясь преодолеть «беспорядочность» техники импрессионистов, подчинить цвет строгой

методической системе, они накладывали на холст чистые краски разного цвета отдельными мазками в виде точек или квадратов. При рассмотрении этих фигур с расстояния происходило оптическое смещение этих красок, что давало большую яркость картинам. В художественном и эстетическом плане данное течение не вызвало большого интереса.

Постимпрессионизм оказался более художественно продуктивным и интересным явлением. В истории этого течения он представлен такими живописцами конца века, как *Поль Сезанн* (1839—1906), *Винсент Ван Гог* (1853—1890), *Поль Гоген* (1848—1903). Эти художники в ранний период своего творчества сами были импрессионистами, но очень скоро приступили к поиску нового стиля. Главное отличие творчества этих художников от ранних импрессионистов заключалось в отсутствии единой эстетической концепции, в их разобщенности, хотя их искусство также базировалось на визуальном восприятии мира. Они стремились через изменчивую видимость природы передать ощущение ее постоянства.

25.5 Символизм и декаденство: художественное сознание и творческий метод

СИМВОЛИЗМ Импрессионизм стал для многих художников ступенью для перехода к другому способу отражения мира — *символизму*, для которого было свойственно представление о реальном мире как слабом отражении мира идей, постигаемом лишь с помощью интуиции. Странники этого направления полагали, что общим основанием всего мира является красота, которая в результате деятельности человека оказалась утерянной, и роль искусства заключается в том, чтобы найти следы, знаки, способные осмыслить и возродить ее. Эти знаки существуют рядом с людьми и представляют собой тайну, которую можно выявить только инсказаниями, переплетением ассоциаций или мистическим экстазом.

Основным инструментом проникновения в тайну красоты представители символизма считали *символ* — условный знак иной действительности, с помощью которого посвященный человек может постичь отблески ее таинственных явлений. Символы позволяют выявить непостижимые эмпирическим путем метафизические связи вещей и осуществить взаимодействие между невидимыми идеальными мирами: объективным и субъективным.

Символизм по своей сути продолжил линию романтизма и «искусства для искусства», наполненную чувством разочарования

окружающим миром, устремленную к поиску чистой красоты и чистого эстетизма. В своем манифесте символисты объявили себя певцами декаданса, заката и гибели буржуазного мира. Они считали, что рассудок и рациональная логика не могут проникнуть в мир «скрытых реальностей» и «идеальных сущностей» и «вечной красоты». На это способно только искусство благодаря творческому воображению, поэтической интуиции и мистическому прозрению.

Основоположниками символизма стали французские поэты *Стефан Малларме* (1842—1898) и *Шарль Бодлер* (1821—1867). Сборник стихов Бодлера «*Цветы зла*» стал первым произведением нового стиля. Передача настроений усталой подавленности и духовной распутицы, цепенеющего страха перед будущим способствовали быстрому распространению мироощущения и превратили его в определяющую черту духовной атмосферы эпохи, а к концу столетия — в общеевропейское культурное движение.

Бодлеру и его последователям современная эпоха представлялась адом на земле, поскольку зло и порок приобрели здесь вселенские масштабы. Для них было очевидным господство растлевающего упадка в окружающем мире, сила корысти и подлости против бессилия духовности, подавление врожденной доброты человека жестокими первобытными нравами. Исходя из этих оснований, символисты отвергли два важнейших постулата рационализма: веру в изначальную доброту человека и убежденность в возможности разумной организации общества.

Выросший из мифологической разновидности романтизма и противопоставления эмпирической реальности возвышенного мира, доступного лишь интуиции, переживанию, человеческой фантазии, символизм нуждался в собственных изобразительно-выразительных средствах для воплощения его идеалов. Поэтому символизм интенсивно использовал язык литературы, живописи, музыки, но более всего его требования к способам освоения мира отвечала поэзия — самый интеллектуальный и абстрактный жанр, способный передать интуитивные переживания и символы. Поэтому наиболее видными выразителями идей символизма стали французский поэт *Поль Верлен*, австрийский поэт *Райнер Мария Рильке* и бельгийский поэт и драматург *Морис Метерлинк*. Шедевр Метерлинка — пьеса «*Синяя птица*», право первой постановки которой драматург передал К.С. Станиславскому.

Возникнув во французской поэзии, символизм довольно быстро приобрел международный характер и проявился в других литературных жанрах и видах искусства. Символическое движение стремилось освободить искусство от интеллектуального со-

держания, от всего того, что постигается разумом, а не чувством. Символисты презирали современный буржуазный быт с его духовной бедностью, они считали его пошлым, вульгарным и уродливым. Реальному миру противопоставляли умозрительные образы идеальной недостижимой красоты. Этим они отличались от романтиков, которые верили в возможность реального воплощения своих идеалов. Они стремились воздействовать не на разум, а на интуицию человека, вызвать у него особое настроение, которое позволило бы ему приобщиться к сокровенной мистической тайне бытия.

Символисты в еще большей степени, чем романтики, были ориентированы на выявление той неведомой субстанции, которая организует, упорядочивает, гармонизирует мир. Они полагали, что в формах символов можно запечатлеть общий смысл видимого мира, и, таким образом, уловить бесконечное. И поскольку мистическое, абсолютное начало разлито во всем существующем, то любые заурядные вещи являются носителями высшей реальности. Символ есть то, в чем фиксируется непостижимое, вечное, абсолютное, и главное, в нем выражается сокровенная, невыразимая никакими иными средствами связь эмпирического земного с непреходящим, метафизическим. В результате, картина мира представляла собой не однородное образование, а субординированную иерархическую систему, включающую в себя низшее и высшее, преходящее и неизменное, мимолетное и вечное.

Однако приобщение к бесконечности, открытие новых тайн бытия рождало не только удивление, окрыленность, но и чувство непреодолимой тоски, грусти, болезненное томление от близкого неизбежного расставания с земной красотой. И все же в этом одиноком, печальном земном пребывании символическое мировоззрение помогало поддерживать постоянное творение мистического ощущения, в соответствии с которым обыденные явления окружающего мира наполнялись чарующим смыслом, приобретали магическую неотразимость. В мире жестокости, несправедливости, лжи, фальши искусство рассматривалось как единственный способ обретения истинной красоты.

Декаденство Во всех явлениях европейской культуры второй половины XIX в. важная роль принадлежала эстетической установке. На основе романтического признания творческой самооценности искусства, а также падения интереса к социальной действительности формируется позиция *художественного эстетизма*. Впервые в истории художественного сознания на авансцену культуры выступает так называемое «чистое искусство», или «искусство для искусства», функция которого — доставить эстети-

ческое наслаждение. Эстетическая утопия представлялась единственно возможной областью душевной гармонии, спасительным духовным убежищем от прозаической, вулгарной действительности. Основой художественной деятельности становится совершенствование художественного языка, придание ему отточенности, стройности. Поэтому эстетизм не имел собственной стилиевой определенности, его стилистический диапазон колебался от натурализма до абстрактной монументальности, от внешнего правдоподобия до манерности, а ведущим принципом творчества оказывалась *стилизация*.

В самом конце XIX столетия в европейской культуре возникает еще один парадоксальный вариант художественного творчества — *декаденство* (от фр. упадок), который выступил как оппозиция массовой культуре. Его характерными чертами стали культ красоты как самодовлеющей ценности, эстетизация порока, демонстрация утонченности телесного наслаждения. Красота и все другие человеческие ценности, безнравственность и бессмысленность которых демонстрировали декаденты, объявлялись ими замаскированными антиценностями. Основным понятием их художественного сознания стало безобразное, господство которого поддерживалось эстетизацией низменного. Образам декадентского искусства были присущи черты натурализма, аморфности, утонченной, изысканной манерности. Переход на позицию примирения с действительностью, духовная апатия и пессимизм породили это саморазрушение художественной культуры, одним из проявлений которого стало декаденство.

Впервые понятие «декаденство» прозвучало в сонете французского символиста П. Верлена, посвященном упадку Римской империи, и было подхвачено другими европейскими поэтами. Сторонники декаданса оценивали конец XIX в. как «конец света», как мир, утративший перспективы своего развития, как эпоху вырождения человечества. В таком мировоззрении традиционная культура воспринималась как бремя, которому следует противопоставить не опосредованные культурой впечатления и ценности. Отсюда общей особенностью декадентства стало перенесение внимания с таких проблем, как человек и среда, человек и история, на рассмотрение положения отдельной личности, находящейся в процессе мучительных поисков каких-либо критериев для оценки мира, пребывающего в состоянии кризиса. Соответственно постоянными темами декадентства являются мотивы небытия и смерти, тоска по духовным ценностям, отказ от гражданских идеалов, вера в разум, любование красотой увядания жизни.

Личность эпохи декадентства характеризуется внутренней дисгармонией, раздвоенностью, состоянием тревожности и неуверен-

ности. В таких обстоятельствах в качестве позитивного критерия оценки окружающего мира и доминанты в духовном мире личности признается эстетическое начало. *Эстетический критерий* оказывается главенствующим не только в искусстве, но и в оценке повседневной жизни. Поэтому в общекультурном плане для декаденства характерна эстетизация прозы жизни, что ведет к появлению в обыденном поведении человека к усилению элементов театральности, ритуальности, вплоть до мифологизации индивидуальной жизни человека. Исходя из этого, декаденство утверждает идеал личности, ценность которой определяется не только творческим потенциалом, но и способностью реализовать себя в особом эстетическом стиле поведения и жизни.

Декадентские настроения затронули творчество значительной части художников, в том числе многих крупных мастеров искусства. Наиболее отчетливо декадентские мотивы проявились в поэзии французского символизма (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо и др.). В Великобритании очевидными чертами декаденства отмечено творчество *художников-прерафаэлитов*, в своем творчестве опиравшихся на искусство Раннего Возрождения — до Рафаэля.

Влияние декаданса сказалось на творчестве таких писателей, как *О. Уайльд, Р.М. Рильке, М. Метерлинк*, и др.

Первоначально современникам декаданс казался странным художественным стилем, болезненным и упадочным явлением, но десятилетия спустя стало очевидно, что это был период, завершивший целый цикл развития европейской культуры, период осмысления новых художественных идей, сближения различных жанров искусства.

Завершая характеристику культуры XIX в., следует отметить еще одну важную особенность: в это время происходит не только переоценка видовых и жанровых форм освоения мира, но и возникают новые способы творчества, рожденные научно-техническим прогрессом. Это вносит существенные изменения в общую картину культуры, подготавливая еще более радикальные изменения, которые произойдут в XX веке.

История культуры XIX в. представляет собой деятельность разнообразных школ и направлений, каждая из которых по-своему противостояла бездуховной сплоченности, утилитарности и массовости буржуазного общества. Однако для всех стилей и направлений центром внимания оставался человек, понимание которого претерпело сложную эволюцию от богоподобного человека античности до свободной личности Нового времени. В течение всего XIX в. возрастало чувство покинутости, одиночества личности. Поэтому

через всю европейскую культуру проходит общее стремление к социальной справедливости, к достойному существованию человека в свободном обществе.

Литература

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
2. *Власов В.Г.* Стили в искусстве: В 3 т. СПб., 1996.
3. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. М., 1993.
4. *Западноевропейское искусство* второй половины XIX в. М., 1975.
5. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. М., 1993.
6. *История Европы.* М., 1994.
7. *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII—XX веков. Л., 1990.
8. *Лапина Н.П.* Мир искусства: Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
9. *Популярная художественная энциклопедия.* В 2 т. М., 1986.





История русской культуры

Несмотря на продолжительные споры о прошлом, настоящем и будущем русской культуры, все ее исследователи сходятся в том, что русская культура — органическая часть мировой. Она является европейской по своему характеру и географическому расположению и тем самым входит в группу восточноевропейских культур. Вместе с тем, русская культура, как и всякая другая национальная культура, отличается этническим своеобразием, которое определяется многими факторами этнического, географического, исторического характера, внутренними процессами и внешними влияниями. Ее пограничное положение между Западом и Востоком определило ее *евразийский* характер, наличие в ней различных культурно-этнических компонентов.

Как и любая другая, русская культура при своем возникновении и развитии испытала воздействие культур других народов, многое заимствовала у них и, в свою очередь, делилась с ними своими достижениями. Но главным источником возникновения и развития нашей культуры стала *Византия*. Это объясняется территориальной близостью обеих культур, постоянными контактами, высоким уровнем византийской цивилизации и стремлением византийских императоров распространить свое влияние на соседние народы и государства.

В своем развитии русская культура прошла длительный и драматический путь, содержание которого определялось исторической судьбой страны, поворотами ее истории, сочетанием и борьбой внутренних противоречий. При этом этапы эволюции отечественной культуры в основном совпадали с периодизацией всемирного культурно-исторического процесса. В соответствии с этим принята следующая периодизация русской культуры. Первый период — древнейший, до формирования государственности у восточных славян в IX в. Второй этап в истории древнерусской культуры продолжался примерно с конца X и до XVI вв. С определенной долей условности его можно разделить два периода: период Киевской Руси, который можно назвать домонгольским, поскольку он предшествует татаро-монгольскому нашествию и приходится на время существования Киевской Руси, а также период Московской Руси, охватывающий хронологически XIV—XVI вв. Третий этап — Новое время — с конца XVII по начало XX вв. Четвертый этап — Новейшее время, включающий в себя XX в.

26



Русская культура эпохи Киевской Руси

- 26.1. Истоки и условия зарождения русской культуры
- 26.2. Древнерусская языческая культура
- 26.3. Культура Киевской Руси, Древнего Новгорода и Пскова
- 26.4. Типологические особенности древнерусской культуры

26.1. Истоки и условия зарождения русской культуры

Истоки нашей культуры теряются в глубине веков, в тех этнических процессах трехтысячелетней давности, которые развивались на европейских просторах и выражались в разделении индоевропейской племенной общности на крупные составные части, включая праславянскую. Это произошло в II—I тыс. до н.э., а уже во второй половине I тыс. до н.э. сложилось *славянство* — совокупность племен с особым языком и культурой. С территории прародины от Одера до Днепра они начали расселяться главным образом на юг и север, в результате чего сформировались три их группы: *западные*, *южные* и *восточные*. Только в VI в. славяне стали известны византийцам и о них появились первые письменные сообщения.

В VI—VIII вв. сформировалась группа восточнославянских племен, территория расселения которых располагалась между Балтийским и Черными морями. На их основе в IX в. возникло ядро древнерусской народности и государственность с центром в Киеве, оформилась соответствующая культура. Ее материальную часть составляли наземные жилища и полуземлянки, глиняная посуда и простые орудия труда. Духовная культура имела языческий характер и включала в себя земледельческие культы, поклонение солнцу и природным стихиям.

Языческие культы у славян сопровождались жертвоприношениями, в том числе и человеческими. Они происходили в особых

ритуальных местах — *капищах*, где горели священные костры и находились деревянные или каменные изображения богов (*идолов*). Руководили обрядами *волхвы*, которые были знатоками древних преданий и традиций. Важную составную часть духовной культуры составляли языческие праздники, которые обычно увязывались с природными циклами, сменой времен года, а также с сельскохозяйственными работами.

Этническую основу древнерусской народности составили, кроме славян, балтийские, финно-угорские племена, древнескандинавская народность, тюрки и др. Они внесли элементы своей материальной и духовной культуры, языка, повлияли на антропологический тип населения Руси. Уже в VI—IX вв. на землях восточных славян появились крупные поселения городского типа, ставшие позже городами — центрами древнерусской культуры (Киев, Полоцк, Смоленск, Новгород и др.) Именно там, на *торжищах* собирались выходцы из разных стран и земель, происходил обмен не только товарами, но и духовными ценностями, идеями, знаниями.

Формирование древнерусской народности относится к периоду IX—X вв. Оно осуществлялось в процессе ассимиляции славян с балтийскими, угро-финскими, тюркскими и иными племенами. К этому же времени относится и появление названий «*Русь*», «*Русская земля*», которые означали все земли восточных славян, подвластные Киеву. К IX в. восточные славяне имели все необходимые предпосылки для создания государства: большую численность населения, огромную территорию, тесные социально-экономические связи и т.д.

Процесс становления и развития древнерусской культуры был сложным и длительным. Она складывалась на основе славянского язычества под воздействием христианской Византии, исламского Хазарского каганата (а через него и арабов) и языческих варягов (норманнов). Взаимодействие этих исторических сил и этнических культур породило своеобразную культурную структуру — *Евразию*, т.е. особый тип культуры, включающий в себя черты западной и восточной культур, и одновременно существенно отличающейся от той и другой.

Особенно огромную роль в развитии древнерусской культуры сыграла *Византия*, у которой Русь позаимствовала идею о неразделимости церкви и государства, через нее Русь осваивала богатое наследие античной греко-римской культуры, позже Россия взяла у Византии и свой герб — двуглавого орла, взирающего на Запад и на Восток. При этом Русь не просто копировала чужую культуру, но и творчески преобразовывала ее в соответствии со своими представлениями, традициями и вкусами, делая ее самобытной и неповто-

римой. Главным каналом влияния византийской культуры была религия, так как именно принятие христианства открыло для Руси доступ к мировым духовным ценностям. Огромным было также влияние византийской художественной культуры, которое стало определяющим в русской архитектуре, мозаике, фресковой живописи, ювелирном деле и обработке камня.

Наконец, в результате контактов и связей Древней Руси со Скандинавией русской культурой была заимствована языческая *дружинно-княжеская военная культура*. Призванные в Новгород варяжские князья Рюрик, Синеус и Трувор, а также часто приглашаемые на службу скандинавские варяги-наемники могли научить русичей только военному делу и организации дружины. Дружина князя составляла военный класс, и по ее образцу были устроены большие торговые города, население которых подразделялось на тысячи, сотни, десятки. Тысячей командовал выбиравшийся городом и назначавшийся князем тысяцкий, сотнями и десятками — также выборные сотские и десятские. Эти выборные командиры составляли военное управление города и принадлежащей ему области (волости). Дружинный принцип административного деления населения городов позволял князьям эффективно управлять всей жизнью своих княжеств.

Важную роль в формировании русской культуры сыграли также *геополитические и природные факторы*. Еще историк В. Ключевский искал начала национального характера русских в русской природе. По этому же пути в XX в. пошли евразийцы и Л.Н. Гумилев, размышляя о судьбах русского народа. К числу этих факторов следует отнести в первую очередь лес и степь, на границе которых и располагалась Русь вдоль больших и малых рек. Лес, с одной стороны, служил надежным убежищем от внешних врагов, но в лесу скрывались и разбойники, с ним приходилось бороться, отвоевывать у него с огромным трудом новые территории для земледелия, что приводило к нелюбви русского человека к лесу, с другой стороны. Такие же двойственные чувства испытывал русский человек и к степи. Простор и ширь, с одной стороны, но и вечная угроза со стороны кочевников, с другой. Эта двусмысленность, двусторонность оказала решающее влияние на формирование русской культуры и русского национального характера.

В силу сочетания всех этих факторов русская культура оказалась более контрастна, чем какая-либо другая. Она во всем отмечена крайностями, которые не опосредованы детерминантами цивилизованной жизни. Так, до сих пор для русской культуры весьма трудным является вопрос о власти над людьми, о соотношении насилия и ненасилия. Западная культура решила для себя этот вопрос через

разумную меру использования того и другого. В русской культуре сложился другой принцип: казнить — так казнить, миловать — так миловать. То же самое наблюдается в соотношении кротости и грозности. Если кротость и смирение — то до рабства и любви к своим деспотам. Если грозность и суровость — то до иступления. Для русской культуры характерна удивительная терпимость и редкое снисхождение ко злу, хотя это долготерпение нередко заканчивается всесокрушающим бунтом и взрывом. Во многом эти черты, эта бинарность и составляют своеобразие русской культуры, русского менталитета, загадку «русской души».

26.2. Древнерусская языческая культура

Как уже было отмечено, в эволюции культуры Древней Руси исторически первым был языческий, или дохристианский, который берет свое начало в период образования древнерусского этноса и заканчивается в X в. крещением Киевской Руси. Однако еще до образования Киевского государства славяне имели значительную историю и заметные достижения как в материальной, так и в духовной культуре.

Религиозные представления древних славян

Центральное место в культуре этого периода занимало язычество, возникшее у славян в глубокой древности, в первобытном обществе, задолго до появления древнерусского государства. Как и в других древних культурах, в славяно-русском язычестве большое значение имели самые ранние формы религии — магия, фетишизм и, особенно, тотемизм. Наиболее почитаемыми у славян *тотемами* среди птиц были сокол, орел и петух, а среди животных — конь, медведь. Языческие верования славян не представляли собой какой-то завершенной системы. Современные исследования позволяют вычленить несколько этапов развития язычества, которые долгое время сосуществовали друг с другом, некоторые из этих верований дошли практически до наших дней.

Первоначальные религиозные представления древних славян были связаны с обожествлением сил природы, которая представлялась населенной множеством духов, что отразилось и в символике древнеславянского искусства. Славяне поклонялись Матери-Земле, символом которой были узоры, изображающие большой квадрат, поделенный на четыре малых квадрата с точками в центре — знак вспаханного поля. Довольно развиты были водяные культы, так как вода считалась стихией, из которой образовался мир. Вода населялась многочисленными божествами — русалками, водяными, в честь которых устраивались специальные праздники — русалии.

Символом воды в искусстве обычно служили утка и гуси. Почитались леса и рощи, которые были жилищами богов.

В начале I тыс. н. э. древнеславянские божества принимают антропоморфную форму. Главными среди них становятся боги Солнца, Неба и Огня — Сварог, Дажьбог и Хорс, Ветра — Стрибог, грозы — Перун, домашних животных и богатства — Велес (Волос), бог плодородия — Ярило. Спутницей бога Велеса было женское божество Мокошь — покровительница женщин, богиня плодородия и домашнего очага. Славяно-русская мифология не была зафиксирована в каких-либо литературных произведениях и поэтому не известно четкое распределение ролей между божествами и их иерархия.

Были у этих богов и свои символы в искусстве. Петух, с изумительной точностью отмечающий время, признавался вещью птицей и редкая сказка обходилась без упоминания о нем. Конь, это гордое стремительное животное, зачастую сливавшееся в представлении древнего славянина то с богом солнца, то с образом конного воина, был излюбленным мотивом древнерусского искусства, да и много позже его изображение продолжало появляться на коньках русских изб и теремов. Особым почитанием пользовалось солнце, и изображение огненного колеса («громовой круг»), расчлененного на шесть частей, прочно вошло в изобразительное искусство. Эти изображения появлялись на наличниках изб и вышитых полотенцах вплоть до начала XX в.

Почитая и боясь домовых, овииников, леших, русалок, водяных и прочих существ, населяющих окружающий мир, славянин пытался отгородиться от них десятками заговоров и амулетами-оберегами, дошедшими до наших дней.

На позднем этапе развития древнеславянского язычества складывается и держится дольше других культ Рода и Рожаниц — творца Вселенной и богинь плодородия Лады и Лели. Это был культ предков, семьи и домашнего очага. Изображения Лады и Лели на многочисленных вышивках (женщины с ветвистыми лосиными рогами в позе рожениц, иногда рядом с ними вышивались головки новорожденных) продолжали появляться и в XVIII—XX вв. Их культ вызывал особую неприязнь русской церкви.

В это же время складывается и трехуровневое представление о мире: нижнем, подземном (символ — ящер), среднем — земном (изображались обычно люди и звери) и верхнем — небесном, звездном. Изображение данной структуры мира можно было увидеть на идолах, сохранившихся лишь в единичных экземплярах; а также русских прялках, изготовлявшихся еще сто лет назад.

Поклонения и жертвоприношения проходили в специальном культовом святилище—капище. По представлениям восточных сла-

вян, мир и вселенная представляют собой круг вечного вращения и поэтому капище имели форму круглой площадки со всех сторон окруженной жертвенными кострами, в центре которой находилось на постаменте каменное или деревянное скульптурное изображение бога. Над площадкой возводилась крыша в виде шатра. Стены ставили из вертикальных бревен, украшенных резьбой и ярко раскрашенных. Свое название капище получило от слова «капь», которое переводится с древнеславянского языка как скульптура, идол, болван. Древние русичи уважали и боялись богов, поэтому старались добиться от них расположения магическими обрядами и жертвоприношениями, задабривая идеолов подарками, а также человеческими жертвами.

Самым известным памятником язычества стал *Збручский идол* (IX—X вв.) — четырехгранный каменный столб, установленный на холме над рекой Збруч. Грани столба покрыты барельефами в несколько ярусов. В верхнем изображены боги и богини с длинными волосами. Ниже идут еще три яруса, раскрывающие представления наших предков о космосе, небе, земле и подземном царстве.

Антропотеокосмизм
Древних славян

Для мировоззрения древних славян был характерен *антропотеокосмизм*, то есть восприятие человеческого, божественного и природного как единого нерасчлененного целого, ощущение мира как никем не созданного.

Непрерывная борьба и поочередная победа светлых и темных сил природы была закреплена в представлениях славян о круговороте времен года. Их исходной точкой было наступление нового года — рождение нового солнца в конце декабря. Это празднование получило у славян греко-римское название — *коляда* (от лат. календас — первый день нового месяца). Был также обычай ходить с *маем* (символом весны) — маленькой елкой, украшенной лентами, бумагой, яйцами. Божество солнца, провожаемого на зиму, называли Купала, Ярило и Кострома. Во время праздника весны соломенное чучело этих божеств или сжигали, или топили в воде.

Языческие народные праздники, вроде новогодних гаданий, разгульной масленицы, «русальной недели» сопровождались заклинательными магическими обрядами и были своего рода мольбами богам об общем благополучии, богатом урожае, избавлении от грозы и града. Для новогоднего гадания об урожае использовали особые сосуды — *чары*. На них часто изображали 12 различных рисунков, составляющих замкнутый круг — символ 12 месяцев.

К моменту принятия христианства древнеславянская религия еще не сумела выработать строгих форм культа, и жрецы еще не

выделились в особое сословие. Жертвы родовым и небесным богам приносили представители родовых союзов, а о контактах с низшими демонами земли, об избавлении людей от их вредного влияния и о получении от них разных услуг заботились волхвы — колдуны, чародеи, прорицатели.

На последнем, завершающем этапе развития язычества, особое значение приобрел культ Перуна, дружинного бога—громовержца. В 980 г. киевский князь Владимир Красное Солнышко предпринял попытку реформировать язычество, придав ему вид монотеистической религии. Стремясь поднять народные верования до уровня государственной религии, князь приказал поставить деревянные идола шести богов: Перуна с серебряной головой и золотыми усами, Хорса, Дажьбога, Симаргла и Мокоши. Согласно древним легендам, Владимир установил жертвоприношения этим богам, что должно было придать их культу трагический, но в то же время и очень торжественный характер. Вокруг идола Перуна должно было гореть восемь негасимых костров.

Фольклор и письменность Древних славян Языческие верования и традиции нашли свое выражение в прикладном искусстве и в фольклоре. Практически до наших дней дошли некоторые заговоры и заклинания, пословицы и поговорки, загадки, часто хранящие следы древних магических представлений, обрядовые песни, связанные с языческим земледельческим календарем, свадебные песни и похоронные плачи. С далеким языческим прошлым связано и происхождение сказок, ведь сказки являются отголосками мифов, где, например, многочисленные обязательные испытания героев — следы древних обрядов инициаций. А такой знаменитый образ русских сказок, как Баба-Яга — это персонаж древнейших верований в природное женское начало, являющееся, с одной стороны — добрым помощником в земных делах сказочных героев (отсюда та помощь, которую получают сказочные персонажи от Бабы-Яги), а с другой — злой колдуньей, старающейся вредить людям.

Особое место в фольклоре занимали былины, создававшиеся всем народом. Переходя из уст в уста, они подвергались перетолкованиям, часто по-разному понимались разными людьми. Наибольшей известностью пользуются былины киевского цикла, связанные с Киевом, с князем Владимиром Красное Солнышко, тремя богатырями. Они начали складываться в X—XI вв., и в них очень хорошо отразился феномен двоеверия, сочетания старых языческих представлений с новыми христианскими формами. Образы и сюжеты былин продолжали питать русскую словесность на протяжении многих последующих веков.

К концу языческого периода уровень развития древнерусской культуры был настолько высок, что она уже не могла существовать без письменности. До сих пор считалось, что славяне не знали письменности до появления кириллицы. Однако сегодня некоторые историки и лингвисты считают, что помимо греческой славяне имели свою оригинальную систему письма: так называемую *узелковую письменность*. Знаки ее не записывались, а передавались с помощью узелков, завязанных на нитях, которые заматывались в *книги-клубки*. Память об этом узелковом письме сохранилась в нашем языке и фольклоре. Мы до сих пор завязываем «узелки на память», говорим о «нити повествования», «хитросплетении сюжета».

В древних культурах других народов узелковая письменность была распространена достаточно широко. Узелковым письмом пользовались древние инки и ирокезы, оно также было известно в Древнем Китае. Финны, угры, карелы, издревле совместно проживавшие со славянами на северных территориях Руси, имели узелковую письменность, упоминание о которой сохранилось в карело-финском эпосе «Калевала». В древнеславянской культуре следы узелковой письменности можно найти на стенах храмов эпохи «двоеверия», когда христианские святителища украшались не только ликами святых, но и орнаментальными узорами.

Если узелковая языческая письменность у древних славян существовала, то она была очень сложна. Доступная лишь избранным — жрецам и высшей знати, она являлась священным письмом. По мере распространения христианства и угасания древней культуры славян вместе с жрецами-волхвами погибло и узелковое письмо. Очевидно, что узелковая письменность не могла соперничать с более простой и логически совершенной системой письма, основанной на кириллице.

26.3. Культура Киевской Руси, Древнего Новгорода и Пскова

Важнейшим событием этого периода стало *крещение Руси* в 988 г. Само по себе принятие византийского православия не было случайным или неожиданным актом. Напротив, оно стало ответом на требование исторической необходимости, определившим важнейшие приоритеты русской культуры на последующее тысячелетие. Выбор, который был сделан Русью в лице ее князя Владимира Святого, был очень сложным и болезненным. Ведь он создавал необходимость смены духовных и нравственных приоритетов, на смену жизнелюбивому оптимизму язычества должна была прийти новая

вера, ставившая во главу угла спасение души и основывающаяся на строгом исполнении нравственных норм и жестком самоограничении. Произошла настоящая духовная революция, разрушившая языческий фатализм и абсолютное спокойствие духа, бывшее следствием отсутствия свободы воли в языческом мировоззрении.

Киевская Русь постепенно начинает усваивать христианское мировоззрение, согласно которому чувственно воспринимаемый мир не обладает истинной реальностью. Он есть лишь отражение вечно существующего мира высших истин, приблизиться к смыслу которых можно через божественное откровение, веру, посредством созерцания и мистического прозрения.

Христианство оказало влияние на все стороны жизни Руси. Принятие новой религии помогло установить политические, торговые, культурные связи со странами христианского мира, способствовало становлению городской культуры. Церковь, занявшая центральное место в обществе, способствовала созданию на Руси великолепной архитектуры, искусства, распространению просвещения. Наибольшее влияние на русскую культуру, безусловно, как уже отмечалось, оказали культурные контакты с Византией. Эти влияния удачно соединились с культурой языческой Руси, уже подготовленной к этому времени к восприятию новых сложных идей, в том числе и в области художественной культуры, что и дало в совокупности удивительный синтез, создавший великолепную и величественную культуру домонгольской Руси.

Наиболее зримым следствием принятия христианства стало появление в русской культуре каменного зодчества каменного строительства. В ней очень отчетливо видно сочетание старого и нового, так как именно в архитектуре (прежде всего в храмах) находит свое отражение образ Мира, характерный для каждого народа. Начинается сооружение культовых зданий, церквей, монастырей. Особенно бурно каменное строительство развивается в Киеве, который быстро растет и начинает соперничать с Константинополем. Вместе с *Киевом* быстро растут и другие города, самыми крупными среди которых были *Новгород*, *Чернигов*, *Галич*, *Смоленск*, *Полоцк*, *Владимир*, *Суздаль*. Согласно летописям в IX—X вв. в Древней Руси насчитывалось 25 городов, а в XI—XII вв. их уже было более 200.

Первым памятником древнерусского каменного зодчества стала *церковь Пресвятой Богородицы*, заложенная византийскими мастерами в 989 г. и законченная в 996 г. Князь Владимир пожаловал ей десятую часть своих доходов, и поэтому ее еще стали называть *Десятинной*. Византийские мастера принесли с собой конструкцию крестово-купольного храма, но первые русские храмы имели свои

особенности, которые отличали их от византийских. Конструктивно Десятинная церковь отвечала крестово-купольной системе, но при этом она имела вместительное помещение для готовящихся к крещению (оглашенных) — притвор. В притворах начиналось богослужение, здесь же имелась крестильная купель. Удлиненный притвор делал храм вытянутым. С трех сторон его окружали галереи — *гульбища* — дань прежней языческой традиции. Как первый памятник монументальной архитектуры, Десятинная церковь являла собой образ — символ нового мира, в котором предстояло жить русским людям. Во время нашествия Батые в 1240 г. она была разрушена.

Если бы архитектурное сознание киевлян (в том числе и самого князя) не было подготовлено к восприятию и оценке прямоугольно-блочной объемно-пространственной формы византийского храма, т.е. не шло бы дальше древнеславянской круговой формы курганов и святилищ, то композиция Десятинной церкви показалась бы им совершенно чуждой и, может быть, даже неприемлемой. Между тем есть основания полагать, что довольно многое в формах Десятинной церкви не было для киевлян абсолютной новизной. Так, уже в упоминавшемся нами киевском капище центральная круглая часть обрамлялась прямоугольной кладкой, которую можно принять за основание стен. Эта кладка ориентирована по сторонам света, так что отходящие от центрального круга четыре выступа, направленные к углам ограды, оказываются ориентированными на северо-восток, северо-запад и т.д. Круглый жертвенник примыкал к восточной стороне ограды, так что вход в нее должен был быть с запада. Очевидно, это капище можно считать космографической композицией, родственной представлениям античного мира, частично перешедшим и в христианство.

К X в., когда Русь приняла христианство, в византийской архитектуре произошли некоторые изменения, которые значительно облегчили ее усвоение языческой Русью. Постепенно слабели архитектурные концепции символического Космоса, менялся характер службы, которая из грандиозных действий (отдающих языческой пышностью) все больше превращалась в молитвенное бдение. Храм все чаще понимался как небо на земле, что привело к изменению его конструкций. Вместо грандиозного купола (изображения неба) возводятся небольшие купола на барабанах (символы неба), поддерживаемые системой столбов и сводов.

После смерти Владимира Великого в Киеве стал княжить его сын Ярослав Мудрый, который в 1037 г. заложил *собор Святой Софии* (Божественной Премудрости). В этом соборе самобытность древнерусской архитектуры проявилась в полной мере. Многое из того, что в Десятинной церкви было выражено лишь намеком, в

Софии приобрело завершенность. Софийский собор представлял собой *ансамбль* сооружений, куда входили митрополичьи палаты и княжеский дворец. Он стал самым выдающимся памятником древнерусского зодчества и единственным собором, у которого не было прообраза в Византии или какой-нибудь другой христианской стране. Композиционно Софийский собор представлял собой также крестово-купольный храм, увеличенный в ширину двумя нефами, а в длину тремя столбами, составивший в плане пятинефный крестово-купольный храм, окруженный с севера, запада и юга двойным рядом галерей — гильбищ и увенчанный тринадцатью главами. Такое многокупольное завершение — явление чисто русское (Византия такой конструкции не знала), берущее свое начало еще в языческих капищах.

Софийский собор стал памятником не только зодчества, но и изобразительного искусства. Изнутри храм был украшен *мозаикой* — «мерцающей живописью», значительная часть которой сохранилась до настоящего времени. В подкупольном пространстве было расположено изображение князя со свитой — живое воплощение власти, наместника Бога на земле, которой взирал на прихожан в лучах света, льющегося сверху. Карнизы, парапеты и полог были украшены плитами малиново-фиолетового цвета, напоминавшего пурпур — цвет византийских императоров. Полы были украшены мозаикой. Под самым куполом — образ Христа-Вседержителя, окруженного ангелами. Когда взгляд верующего с изображений князя и Христа обращался вперед, то его ослепляли переливы драгоценной смальты с золотыми листьями, служившей фоном для пятиметровой фигуры Богоматери с воздетыми вверх руками (Оранта) — символа земной церкви, заступницы. Когда верующий оборачивался, он снова видел на фреске западной стены восседающего на троне Христа, справа от которого — князь Владимир, князь Ярослав, а слева — княгиня Ольга и княгиня Ирина, жена Ярослава. Таким образом совершался переход от иерархии небесной к иерархии земной. Кроме того, определенное освящение получала и вся земная жизнь князей, будучи изображена на фресках собора.

Кроме «мерцающей живописи» храм украшен *фресками*, прославляющими княжескую власть. Сам термин «фреска» (роспись по сырой штукатурке) появился в Италии только в XIII в., поэтому все виды стеновой живописи в древнерусском искусстве обозначались как «стенное письмо». В тематику фресок входили и евангельские сцены, и бытовые. Поскольку хоры (полаты) предназначались для князя и его приближенных, то они были украшены сценами охоты, травли зверей, цирковых состязаний. Портрет самого князя Яросла-

ва там не сохранился, но жена и три дочери со свечами в руках вполне узнаваемы.

Кроме Софийского собора в Киеве были построены *Ирининский* и *Георгиевский храмы*, а также *Золотые ворота* (XI в.), сооруженные в подражание константинопольским вратам. Они представляли собой опирающуюся на мощные пилоны громадную арку, увенчанную надвратной церковью Благовещенья. Строительство каждого собора в Киеве длилось четыре—пять лет, небольших церквей — два—три года.

По примеру Киева в 40—50-е годы XI в. были построены Софийские соборы в Новгороде и Полоцке, из которых до наших дней сохранился только Новгородский собор. *Софийский собор в Новгороде* (1045—1050) также стал выдающимся произведением зодчества. В его архитектурном облике уже тогда угадывались некоторые черты будущего новгородского архитектурного стиля. Он значительно строже киевского, имеет пять куполов, расположенных в символическом порядке, гораздо более мощные и суровые, сложенные из местного известняка стены. В интерьере нет ярких мозаик, а только фрески, но не такие динамичные, как в Киеве, в которых ясно проглядывают рисунки узелкового письма как наследие языческой древности.

Иконописное искусство

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

Чтобы неукоснительно следовать канону, иконописцы пользовались в виде образцов либо древними иконами, либо иконописными подлинниками, которые содержали полное словесное описание каждого иконописного сюжета (толковые подлинники), либо

были прорисьями — графическими изображениями на доске, которые было необходимо дорисовать (лицевые подлинники).

К шедеврам иконописного искусства домонгольского периода можно отнести такие иконы, как «Спас Нерукотворный», «Великая Панagia», «Дмитрий Солунский», «Архангел Гавриил», «Ангел Златые Власы», «Богоматерь Владимирская» и др. Все эти иконы написаны разными мастерами и в разное время, но у них много общего: следование византийскому канону иконописи. Византийские традиции в иконописи заключаются в плоскостном изображении, в жестком линейном контуре фигур; в благородстве ликов с миндалевидным разрезом глаз, с тонким прямым носом, маленьким изящным ртом и отрешенным от земных страстей взглядом, как бы устремленном внутрь себя; в тонком колористическом соотношении золотисто-желтых, вишневых, синих тонов, создающих в сочетании с мерцающим золотым фоном широкий цветовой аккорд. Киевская школа иконописи, как первая из русских иконописных школ, унаследовала сложившуюся в Византии иконографию и систему расположения сюжетов. Местные школы живописи, возникшие позже, в период феодальной раздробленности, брали за образец произведения киевских мастеров. Поэтому отзвук византийской иконописи чувствуется во всех иконах древнерусского искусства. Он проявляется в торжественном монументальном строе этих икон, в моделировании фигур и ликов, в сложной и глубокой символике жестов, в колорите. Вместе с тем, наряду со строгим следованием византийским образцам набирала силу живопись с явными следами «русификации». В этой живописи вместо строгой константинопольской системы мы обнаруживаем сгущение сюжетов, довольно свободное соединение стенописи с росписью, имитирующей иконы. Лики святых также «славянизируются».

Древнерусская литература:
летописи, жития святых

Хотя мы рассматриваем различные виды древнерусского искусства отдельно, не следует забывать, что характерной чертой культуры Древней Руси было *единство, параллелизм* всех составляющих ее частей. В синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, о которых мы уже рассказывали, входили литература и церковная музыка. Дополняя друг друга, разными способами они выражали общее для всех них единое содержание. Одни и те же образы, идеи воплощались разными средствами в разных видах искусства, однако подлинным стержнем синтеза древнерусского искусства служило *слово*, к которому с большим пиететом относились на Руси. Приобщение к письменной духовной культуре породило культ книги на Руси, почитавшейся одной из высших ценностей. Не вар-

варская воинственность, но духовная мудрость становится высшей добродетелью.

Христианизация Руси во многом способствовала распространению письменности и появлению первых литературных произведений. Потребность в письменности и литературных произведениях испытывала прежде всего церковь для изложения и распространения христианского вероучения. В период с конца X и до начала XII вв. в культуре Киевской Руси появляется несколько литературных жанров. Здесь были и проповеди, и эпические произведения — *летописи, жития святых, апокрифы*.

Из первых литературных произведений того времени следует назвать *«Речь философа»*, составленную в виде речи, обращенной к князю Владимиру, *«Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона*. Первое произведение представляет собой изложение всемирной истории от сотворения мира до выбора Владимиром новой веры. Летописцы утверждают, что под воздействием этой речи Владимир и принял христианство.

В *«Слове о Законе и Благодати»* впервые ставился вопрос о равноправии народов в противовес теории о богоизбранности еврейского народа. Это произведение, написанное согласно византийским канонам, на основе аллегорической методологии стало одновременно политическим и философским трактатом, в котором христианство оказывалось учением о свободе как органическом состоянии человечества. Это противоречило официальным постулатам церковной идеологии, но соответствовало духу первоначального христианства. Так проблема свободы, ключевая для русской культуры, впервые была заявлена на страницах *«Слова о Законе и Благодати»*.

Первая его часть рассматривала взаимоотношение Ветхого завета — *«Закона»* с его национальной ограниченностью и Нового — *«Благодати»* с его общедоступностью христианства для всех уверовавших в Христа. Во второй части речь идет о принятии русским народом христианства. Рассуждения Илариона сводятся к тому, что как для нового вина нужны новые мехи, так и для нового учения нужны новые народы, к числу которых и принадлежит русский народ. При этом Иларион необычайно высоко оценивает авторитет Русской земли среди других стран мира. В третьей части возносится хвала князю Владимиру, которому приписывается заслуга крещения Руси, в противовес точке зрения греков, считавших крещение *«варварского»* народа своей заслугой.

Выдающимся литературным памятником того периода, относящимся к летописному жанру, является *«Повесть временных лет» монаха Киево-Печерского монастыря Нестора*. Главная цель этой

летописи состояла в том, чтобы показать место Русской земли среди других держав, доказать, что русский народ имеет свою историю. Вводная часть «Повести временных лет» начинается, как и всякое произведение древнерусской литературы, с описания всемирной истории, но на сей раз от «всемирного потопа» и распределения земли между сыновьями Ноя. Нестор передает библейскую историю о Вавилонском столпотворении, во время которого люди разделились на народы и заговорили на разных языках, и отмечает образование славян от Иафета. «Повесть временных лет» определяет место русского народа среди народов мира, описывает происхождение славянской письменности, образование Русского государства.

В литературе этого периода отчетливо просматриваются такие характеристики национальной психологии, как жертвенность и стремление к страданию. Лучше всего это видно на агиографической литературе — житиях святых — любимом чтении наших предков. Не случайно первыми русскими святыми стали Борис и Глеб, младшие сыновья великого князя Владимира Святославовича, отказавшиеся сопротивляться своему брату и принявшие от него добровольную мученическую смерть.

Древнерусское богослужение

Не менее значимой в синтезе искусств, характерном для русской культуры, была музыка, особенно важная в церковном богослужении. По сути дела икона и звучащее перед ней песнопение, молитвы составляли основу духовной культуры Древней Руси. Древнерусское богослужение носило характер мистерии, во время которой человек мог получить духовное очищение, освободиться от тяготивших его забот и суев, нравственно просветиться, добиться эффекта катарсиса.

Все искусства, одновременно соединяясь в храме, с огромной силой воздействовали вместе на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений. Ритуальные процессии, мерцающие свечи, косые лучи дневного света, проникающие сквозь узкие окна храмов, создавали таинственное, возвышенное настроение. Церковное искусство, действуя всеми своими компонентами, переключало человека с проблем сегодняшнего дня на проблемы вечные. В отличие от фольклора, ориентированного на трудовую жизнь, повседневный быт человека, церковное искусство обращается к миру духовному, возвышенному, помогает человеку совершить этот переход, в первую очередь воздействуя на слух и зрение. Поэтому важнейшими были музыка и иконопись. Обе они, каждая своими средствами, призваны были омысливать идеи в звуках и образах.

Красота греческого богослужения стала одним из важных критериев при выборе веры князем Владимиром. Но это преклонение

перед красотой одновременно говорит и об эстетической подготовленности языческой Руси к восприятию этой красоты, достаточно сложной, утонченной, обладающей непростой символикой и своеобразным языком. Именно из Византии на Русь пришла идея о небесном даровании искусства, в котором гимны и песнопения, согласно учению *Псевдо-Дионисия Ареопагита* (V—VI вв), являются отзвуками небесного пения ангелов, которое пророки слышали духовным слухом и передали людям. Как задачей иконописца является передача божественной красоты, Фаворского света, так и задача музыканта — передача божественной мелодии небесной иерархии, небесных архетипов. Как для иконописных изображений, так и для музыкальных был обязателен канон. По словам византийского философа Григория Нисского, напев должен сплетаться с божественным словом для того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами. Строгий канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов, регламентировал творчество распевщиков и управлял исполнителями. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, роль которых в музыке прежде всего выполняла система подобнов (от греч. сходный, подобный), имевшаяся для большинства церковных песнопений. Каждый жанр церковной музыки имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы — стихира, кондак, тропарь, ирмос, конионик. При этом устойчивая форма подобна каждый раз сочеталась с новым текстом.

Мы не можем назвать авторов музыкального канона. Как и подлинники икон, канон был творением *соборным*. Соборность является характерной чертой русской культуры. Соборное творчество, пользование и бытование икон, музыкальных рукописей не является пустой фразой. Не только собственно творцы участвовали в создании памятника, но и все последующие поколения. На всем протяжении своего существования иконы исправлялись в соответствии с изменявшимися средствами художественного языка, реставрировались, подновлялись. Музыкальные рукописи также обновлялись: иногда приписывались пометы, признаки, добавлялись новые тексты, исправлялись старые. Работа иконописца и гимнографа начиналась с решения одинаковых проблем: гимнограф расчленял текст, сообразуя напев с текстом песнопения так, чтобы число фрагментов текста соответствовало количеству музыкальных строк. Иконописец наносил на доску фигуры в определенной последовательности, строго в соответствии с образцами-

подлинниками, прорисовывал складки одежды. Музыкант-распевщик как клише накладывал музыкальную формулу на новые тексты, тонко варьируя детали мелодии там, где это было необходимо. Канон обладал надличностными, вечными, вневременными свойствами.

В каноне, неразрывно связанном с точкой зрения церкви о назначении искусства, фиксировались основные характерные черты русской духовной музыки. Она была принципиально *монодической*, что вытекало из идеи ангелогласного пения, идеи единения, единомыслия всех христиан, что и выражалось в музыке унисоном, монодией. Также церковное пение не имело инструментального сопровождения, так как еще Климент Александрийский признал единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию. Поэтому чисто вокальная музыка соответствовала чистому созерцанию. Кроме того, все музыкальные инструменты получали аллегорическое истолкование, причем все они оказывались воинственными, и лишь человек был устроен как мирный музыкальный инструмент.

Развитие русского церковно-певческого искусства происходило в непрерывном взаимодействии византийского начала с исконно русской певческой природой. Он и породил такое величайшее явление русской музыки, как *знаменный распев* — величественное творение древнерусских музыкантов, обладавшее поразительной внутренней мощью, эпической силой и строгостью. Знаменным распевом (знамя по-древнеславянски означает «знак»), или крюковым пением, его называли потому, что напевы записывались особыми безлинейными знаками — знаменами или крюками.

Простейшей формой церковного пения было *распевное чтение* служебных и священных книг (речитатив). Но мелодии речитативных жанров фольклора повествовательного содержания (былины, духовные стихи и плачи) очень близки к чтению нараспев церковных текстов. В основе народного и церковного пения лежит общий принцип музыкального строения, основанный на попевах. Нередко песни складываются из комбинации небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки. Но если народные мелодии имеют открыто эмоциональный характер, куплетность, танцевальный ритм, то мелодика церковных напевов отвергает любой намек на танец, в нем преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение непрерывного потока, плавности, парения.

На основе сочетания народных традиций и византийского влияния уже в XI в. появились первые попытки собственного русского творчества, которое шло в рамках византийского канона. Творчество русских распевщиков (композиторов) отразило важнейшие события истории того времени. Особенно это заметно в службах, написанных в честь русских святых. Первой была создана служба Борису и Глебу, первым русским мученикам. Позже в службах отразились самые яркие страницы русской жизни.

С XI в. принцип родового наследования княжеской власти становится доминирующим, что естественно, резко обострило борьбу за престол и привело к распаду Киевской Руси на отдельные княжества. В условиях феодальной раздробленности важную роль в сохранении и укреплении связей между разделенными землями играла общность культурных традиций. Культурное наследие Киевской Руси сохранило свое значение в качестве образцов, которым стремились следовать художники. Возникали местные школы, в творчестве которых приемы и формы киевского искусства получили самостоятельное развитие. Образование местных школ способствовало сближению искусства народного и «ученого», более широкому проникновению народных элементов в официальную художественную культуру.

Середина XI в. была ознаменована появлением в низовьях Днепра половцев, что резко снизило значение традиционного торгового пути «из варяг в греки». Уже в начале XII в. основным торговым путем Руси становится Волга. Владимирский князь Андрей Боголюбский осознал не только то, что борьба за киевский престол потеряла всякий смысл, но и то, что это резко усиливает экономическую и политическую роль не только Новгорода, но и Владимира. Поэтому XII—XIII вв. стали противоречивым и трагическим периодом в истории древнерусской культуры. С одной стороны, это время высочайшего развития древнерусского искусства, с другой — почти полного распада Руси на отдельные княжества, постоянно враждующие между собой. Однако тогда же стали набирать силу города Владимиро-Суздальского княжества, Чернигов, Владимир Волынский, Новгород, Смоленск. Политического и военного единства среди них не было, но при этом было ясное осознание исторического, языкового и культурного единства.

В период феодальных усобиц началось широкое строительство феодальных храмов. В это время излюбленным становится одноглавый храм кубической формы с четко ограниченными плоскостями фасада и скупым декоративным убранством. К середине XII в. стали появляться и первые самобытные архитектурные школы. Появ-

ляется новгородская школа, в которой даже маленький храм казался величественным, и более яркая школа во Владимиро-Суздальском княжестве, отличавшаяся большим изяществом пропорций и наглядностью внешнего декора, особенно виртуозной резьбой по белому камню.

После перенесения столицы из Киева во Владимир, князь Андрей Боголюбский созывал к себе мастеров не только из Византии, но и из других земель. С помощью иноземных архитекторов был сперва построен дворцовый ансамбль в Боголюбове, а в 1166 г. недалеко от Боголюбовского дворца, там где река Нерль впадает в Клязьму, — один из шедевров древнерусской архитектуры — *храм Покрова на Нерли*. Расположенный на искусственном каменном холме, храм словно парит над широкой гладью заливных лугов. Здание поражает прежде всего своими пропорциями и законченностью форм. Это ощущение создается гармоничными пропорциями, трехчастным делением фасада, которое соответствует организации внутреннего пространства церкви, арочным завершением стен (так называемые *закомары*). Стены храма украшены каменным орнаментом, придающим стенам легкость и воздушность. На всех трех фасадах повторяется одна и та же композиция рельефов. В центральных закомарах помещена фигура библейского псалмопевца Давида. Образ Давида ассоциировался с самим Андреем Боголюбским, стремившимся прекратить усобицы и установить мир на Русской земле. С двух сторон от Давида симметрично расположены два голубя, которые воплощают идею мира, и под ними фигуры львов — символы побежденного зла.

В 1185—1189 гг. во Владимире был возведен *собор Успения Богоматери*. В собор поместили величайшую русскую святыню — *икону Владимирской Богоматери*, которая, по преданию, была написана евангелистом Лукой и тайно вывезена из Киева Андреем Боголюбским. Собор был воздвигнут в центре Владимира на высоком берегу Клязьмы, возвышаясь над городом. Это был шестистолпный одноглавый крестово-купольный храм с притвором. После пожара он был восстановлен и стал пятинефным и пятиглавым. Новый белокаменный собор отличался роскошным убранством: здание имело цоколь, стены были расчленены пилястрами сложного профиля, украшены узкими колоннами и резными капителями; по середине стены проходил аркатурный пояс со стилизованными висячими колонками. Собор был также расписан фресками.

К середине XII в. Русь окончательно распалась на несколько княжеств, каждое из которых пошло своим путем. На северо-западе своеобразно развивался Новгород. Церковь здесь была самостоятельной, верующие сами выбирали себе духовного пастыря. Прин-

ципы демократии давали возможность участвовать в жизни республики не только знати, но и городскому плебсу. В условиях давления с Запада и с Востока Новгородская республика стремилась сохранить свой тип развития. Благодаря этому в XII в. Новгород стал крупнейшим центром древнерусской культуры. Все искусство Новгорода отличалось чертами яркого своеобразия.

В архитектуре фасады всех новгородских храмов имели трехлопастное завершение, крыши, как правило, — восьмискатные. Такое отступление в строении крыши от общевизантийского стиля определялось местными климатическими условиями — частыми дождями и снегопадами. Нетрадиционное устройство перекрытий, в свою очередь, продиктовало и особую организацию внутреннего пространства новгородского храма: столбы, поддерживающие своды, широко расставлены и близко придвинуты к стенам. Из-за этого внутри храм кажется выше, чем на самом деле. Новгородские храмы строились целиком из кирпича или из разноцветного булыжника, что обеспечивало переливы цвета от сероватоголубого до ярко-коричневого и придавало зданию необычайную живописность.

Выдающимся произведением ранней новгородской архитектуры стал *Софийский собор* (XI в.), в облике которого уже угадываются некоторые черты будущего новгородского архитектурного стиля. Этот собор значительно строже киевского, имеет пять куполов, расположенных в символическом порядке. В его интерьере нет ярких мозаик, а только фрески, но не такие динамичные, как в Киеве.

Своеобразным путем развития пошла также культура Пскова, главные культовые постройки которого располагались на территории кремля. Все псковские церкви невелики по размерам, приземистые, обширные в нижней части, и поэтому выглядят они чрезвычайно устойчиво. Для создания этой устойчивости и внешней легкости очертаний мастера слегка «заваливали» стены внутрь. Все эти храмы — одноглавые на четырех либо шести столбах, с одной апсидой, притвором и позакомарным покрытием. Отличительной чертой псковских церквей являлось наличие подклета — специального подвала, предназначенного для хранения церковного имущества, товаров и даже оружия.

Характерным признаком псковского церковного зодчества является асимметрия, создававшаяся наличием придела и звонницы. *Придел* — небольшая церковка, имеющая главу и апсиду на восточной стороне и посвященная какому-либо святому, — пристраивался к основному храму с южной либо северной стороны.

Входили в него через главный храм, но часто он имел свой притвор. *Звонницы*, появившиеся впервые в псковском зодчестве, либо возвышались над западным притвором или над папертью придела, являясь неотъемлемой частью храма, либо представляли собой отдельно расположенное столпообразное сооружение — колокольню с проемами для колоколов и двускатной крышей, увенчанной главкой.

Вполне естественно, что вновь построенные храмы непременно украшались. И если в Киевской Руси и крупных княжествах периода феодальной раздробленности храмы украшали в основном мозаичными композициями и фресками, то в XIII в. главная роль отводится иконе. Уже в XII в. в новгородской иконописи стали накапливаться характерные черты, которые в дальнейшем определили ее особенности: наличие ярких, красочных пятен, их контрастное сочетание, повествовательность и пристрастие к сюжетным подробностям. Стилистически характерными для новгородской живописи являются иконы: «Спас на престоле», «Св. Георгий с житием», «Иоанн Лествичник», «Св. Георгий и св. Власий».

Изобразительное искусство Древнего Пскова также отличалось своеобразием, обусловленным положением Пскова как города-форпоста на северо-западе Руси. Сам интерьер псковского храма, похожего скорее на пещеру, нежели на интерьер классического византийского здания, обязывал живописцев соответствующим образом украшать его. Особенность оформления храмов определялась также тем, что псковитяне, образно говоря, молились с мечом, не снимая кольца, только забегали в храм, чтобы приложиться к иконе. Поэтому в иконах Пскова ощущается нечто драматическое, возникающее благодаря напряженному сочетанию глубоких красных и зеленых тонов. Повышенный драматизм передавался с помощью беспокойного линейного ритма, резкими ударами белой краски как в выступающих, так и в затененных местах. Для псковской иконописи было характерно сочетание архаичных статичных форм и деталей, указывающих на движение. Наиболее убедительно это проявляется в излюбленных сюжетах псковских мастеров — избранные святые (*Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий*) и «Сошествие в ад». Лица святых на иконах псковской школы весьма характерные. Их отличают прежде всего треугольные формы глазниц, образуемые светлыми пятнами на скулах и вдоль носа, что создает впечатление необычайно сосредоточенного взгляда; обычно глубоко посаженные глаза, а также утолщенное окончание носа при удлиненном овале лица,

Подводя итоги развития древнерусской культуры, можно сделать вывод, что уже к XI в. древнерусская культура в своем разви-

тии достигла уровня передовых стран Европы. Православный характер русского христианства и тесные экономические, политические, культурные связи с Византией, определили стилевую специфику древнерусской культуры. В первые века ее развития по многим художественным, ценностным ориентирам древнерусскую культуру можно рассматривать как «дочернюю» от византийской, но к концу периода древности по всем направлениям художественного творчества она обрела собственную специфику.

26.4. Типологические особенности древнерусской культуры

Само содержание древнерусской культуры, характер и направление ее развития, выдающиеся памятники искусства дают основание сделать вывод, что по своим типологическим чертам она существенно отличалась от культур раннефеодальных европейских цивилизаций. Мы можем вполне обоснованно говорить о ее типологических особенностях, определивших развитие русской культуры на всем протяжении ее истории. Первой такой особенностью стала *бинарность культуры*, отчетливо проявляющаяся и в художественной культуре Руси. В древнерусской культуре она воплотилась в феномене *двоеверия* — в сочетании старого и нового, языческого и христианского начал, в синтезе, давшем взлет всех видов искусств, поднявшем художественную культуру Древней Руси на гораздо более высокую ступень. При этом полного отказа от прежних ценностей языческой культуры не произошло. Расставание с языческими капищами (что произошло не очень легко) и восприятие идущих из Византии духовных ценностей русской культуры происходило без излишней теософичности и рационалистичности, с сохранением жизнеутверждающего духа народной языческой культуры. Язычество как культ, как религия постоянно изживалось, но его главные ценности — чувство единения с природой, поэтика природы и художественного творчества — сохранились и стали основой для всего последующего развития художественной культуры.

Второй особенностью древнерусской культуры стала ее *анонимность, соборность*. Вместе с христианизацией на Русь пришла линейная концепция истории, что позволило рассматривать Русь как составную часть всемирной истории. Соответственно вступление Руси в осевое время мировой истории означало, что все исторические события обретают свой неповторимый смысл, ход времени получает в сознании людей определенную направленность и начинает осознаться как история, усиливается роль рациональности и появляется философское мышление, религия наполняется этиче-

ским смыслом, вокруг нравственных оценок жизни начинается духовная борьба. Но, вступая в осевое время, древнерусская культура не обретала ярких индивидуальностей ни в поэзии, ни в философии, ни в искусстве. Не случайно мы не знаем автора «Слова о полку Игореве», так же обстоит дело с авторством многих древнерусских храмов и икон — зодчими и иконописцами. В древнерусской культуре сильно приглушено авторское начало, но при этом она поражает своей монументальностью и величием целого. Это начало, подразумевающее личную точку зрения автора, субъективную оценку, представление об авторской собственности, появляется лишь в XVII в. Причиной этого можно считать, что Русь включилась в осевое время лишь внешне, а не внутренне. Поэтому древнерусская культура не знает «единичного человека», а стремление людей к спасению связано с внеличными путями. Многие русские философы (прежде всего славянофилы) считали, что эта особенность культуры неразрывно связана с православием, которое не требует полного подчинения человека интересам церкви, но отвергает индивидуализм. В православной традиции, чтобы достичь истинного знания, спасения, нужно соборное единение людей, нравственная общность коллектива, когда человек сознательно отказывается от своего полновластия и сознательно подчиняется религиозной общине, что приводит к соединению людей.

Анонимность древнерусской культуры неразрывно связана с ее каноничностью, господством внеличных форм и стилей. Именно через канонические нормы, правила, традиции, жестко зафиксированные во всех сферах художественной культуры, полнее всего выразилось ее соборное начало. Повторяемость приемов, заимствование из одного произведения в другое, устойчивость форм и ситуаций, каноничность идеализированных героев и сюжетов, абстрагирование от конкретных деталей были призваны продемонстрировать вечность и неизменность происходящего и изображаемого. Поэтому творения художников того времени, часто оставаясь безымянными, пережили века.

В-третьих, среди важнейших особенностей древнерусской культуры следует отметить *приоритет искусства* по сравнению с другими сферами культуры и иными способами познания мира. Прежде всего это касается философии, которая из трех возможных форм (нравственно-практического, или сократовского метода, аристотелевского метода логического анализа и метода художественного творчества) предпочитала первый и третий. Судя по всему, это было связано с анонимностью древнерусской культуры. Ведь для познания необходима личностная активность и ощущение ценности нового знания, потребность в индивидуальном поиске нового; для понимания же достаточно приобщения к общей истине, приложения ее к собствен-

ной жизни и добровольного подчинения общепризнанным нормам и традициям. Отсюда приоритет эмоционально-чувственного переживания над интеллектом и логикой. Поэтому на Руси так высоко ценились подвижники духа, своей жизнью демонстрировавшие идеалы нравственной философии. С этим связан и высокий статус *юродства* на Руси, вполне сравнимого с античным кинизмом. На этой основе вырастает высокий статус художественного творчества, которое вполне может быть названо «умозрением в красках».

Фактически лишь последние сто лет мы подходим к иконописи, да и к храмовому зодчеству как к искусству. До этого их воспринимали как необходимую часть христианского культа. Икона, церковная музыка, сам храм должны были воплощать в себе вечные истины Любви, Добра и Красоты, они воспринимались как символы этих истин — архетипов. Мастерство художника оценивалось именно с этих позиций. Такой подход позволял увидеть за внешней видимостью постоянно меняющегося мира незыблемые ценности, истинное начало и сущность мира, за преходящим и временным — вечность и неизменность. По сути дела это был ответ на вечные философские вопросы о смысле жизни и причинах бытия, выраженный методами художественного творчества. Поэтому известный русский философ В.В. Зеньковский назвал стиль древнерусской культуры мистическим реализмом, когда все вещественное, материальное служит лишь средством для выражения высшей истины и красоты, а во всех предметах и явлениях мира, творениях искусства видят не только внешние, но и внутренние пласты Бытия, духовный, божественный мир.

Литература

1. *Александров В.Н.* История русского искусства. Минск, 2004.
2. *Балакина Т.И.* История русской культуры. М., 1995.
3. *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.
4. *История русского искусства.* Т. I. М., 1991.
5. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997.
6. *Лесной-Парамонов С.* Откуда ты, Русь? Р-н-Д., 1997.
7. *Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
8. *Милоков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. Т. 1. М., 1993.
9. *Мир русской культуры.* М., 2004.
10. *Петрухин В.Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX—XI веков. Смоленск, 1993.
11. *Творогов О.* Древняя Русь: События и люди. СПб., 1994.





Средневековая культура Московской Руси

- 27.1. Русская культура эпохи монголо-татарского нашествия
- 27.2 Начало культуры Московской Руси
- 27.3. Русская культура XVI века
- 27.4. Обмирщение русской культуры XVII века.

Вместе с закатом Киевской Руси закончился первый цивилизационный период в развитии русской культуры и с середины XIII в. в истории отечественной культуры начался процесс становления и развития великорусской народности и ее духовных характеристик. Это был период формирования русского централизованного государства, его внутренней консолидации и укрепления международных позиций.

В результате сложного и противоречивого взаимодействия этнического, исторического, политического и культурного факторов сложился новый этнокультурный комплекс, центром которого стали не Киев и Приднепровье, а Северо-Восточная Русь и Москва. Это также означало, что естественным образом сложилась новая этнокультурная общность — великороссы, т.е. новая народность со специфическими чертами духовности и менталитета. После монгольского нашествия политика правящих кругов Руси была направлена на сохранение русско-православной самобытности перед лицом различных внешних угроз и культурных экспансий. Это не привело к полной изоляции страны, она продолжала испытывать влияние как Востока, так и Запада, сохраняя при этом духовные связи с православными народами.

В этих условиях произошло становление собственно русского культурного архетипа, получившего название *Московской Руси*. Он начался с трагических событий монголо-татарского вторжения (XIII в.), продолжился во время возвышения Москвы и завершился в XVII в. вместе с окончанием эпохи древнерусской культуры.

27.1. Русская культура эпохи монголо-татарского нашествия

Московией называли централизованное русское государство, формировавшееся с середины XV в. и укреплявшееся еще два столетия вдали от бурной, насыщенной множеством событий жизни Европы. Первые два столетия существования Московской Руси вошли в историю русской культуры как время «собирания земель» в единое централизованное государство. Начало этому процессу было положено длительным княжением Ивана III, продолжено его сыном Василием III, которого летопись называет «последним собирателем Руси». Далее этот процесс был продолжен первым официально титулованным русским царем Иваном Грозным, во время правления которого объединенная Русь превратилась в сильное государство. За период с середины XV в. до середины XVI в. территория Московской Руси увеличилась более чем в шесть раз.

Формирование национальной русской культуры Монголо-татарские завоеватели нанесли огромный ущерб русской культуре, но они не смогли ее уничтожить, не произошло даже синтеза русской и монгольской культур. Русская культура смогла сохранить очаги своей самобытности и последующее ее развитие происходило на внутренней основе. Уже в конце XIII в. наблюдаются первые признаки начинающегося возрождения русской культуры, но изменилась география культурных центров. Особое место в истории культуры этого периода принадлежит Новгороду и Пскову, уцелевшим от монголо-татарского погрома. Здесь сохранялись традиции древнерусской письменности, живописи и зодчества. Эти города стали крупнейшими центрами русской культуры своего времени.

С середины XIV в. начался период крутого подъема и интенсивного формирования русской культуры как национальной. Местные культурные течения сливались в единый поток российской национальной культуры. При этом механизм формирования русской культуры заключал в себе черты восточного влияния, особенно сильного с середины XIV в., когда Орда приняла ислам. И хотя Московская Русь осталась христианским государством, все же восточное влияние на формирование системы ценностей и картины мира, которые были характерны для средневековой Руси, было довольно значительным. Итогом этого взаимодействия стало рождение особого, специфического *русского национального самосознания*, для которого были характерны: соединение восточной духовности со стремлением к свободе; коллективизм и слабо выраженное личностное сознание; приверженность к ценностям православия с его

своеобразным миропониманием; приоритет государственных начал, интересов державы и их восприятие как личных интересов каждого человека. Однако, несмотря на трагические и противоречивые события русской истории в эту эпоху основополагающие черты культуры Руси оставались неизменными, продолжая свое дальнейшее развитие во всех сферах культурного творчества.

Монголо-татарское вторжение, продолжавшееся около двух с половиной столетий (1248—1480), довольно легко разрушило Киевскую Русь, ослабленную княжескими усобицами и раздорами. Древнерусский этнос к этому времени постарел и уже не имел сил к сопротивлению внешним врагам. Пройдя огнем и мечом по Русским землям, татары довершили распад этих земель, их дробление на множество удельных княжеств, число которых к концу XIV в. доходило до двухсот пятидесяти.

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

Архитектурных памятников этого периода почти не сохранилось. Строительство теперь сосредоточилось в двух основных районах: на северо-западе (Новгород и Псков) и во Владимирской земле (Москва и Тверь). В основном это были небольшие четырехстолпные одноглавые храмы без притворов. В них уже заметен отход от крестообразной композиции домонгольского образца, влечение к более классическим кубическим формам. Эти постройки очень гармоничны, производят впечатление уравновешенной пирамиды. Излюбленным строительным материалом стал белый камень (известняк) — наследие владими́ро-суздальской традиции. Так строились первые каменные здания в Московском Кремле (сам белокаменный Московский Кремль был построен в середине XIV в.) — *храм Успения Богородицы, Рождественский храм, Благовещенская церковь.*

Усиление роли
Новгорода

В это время значительно усилилась роль Новгорода как торгового и культурного центра. Татаро-монголы не дошли до Новгорода, город не был разрушен, но первое время духовное оцепенение сказалось и там. Лишь к концу XIII в. жизнь в Новгороде постепенно возврати-

лась в привычное русло. Как ни один другой русский город, он имел прочные торговые связи с Константинополем, крупнейшими европейскими городами, Персией. Богатая, демократический Новгород стремился к укреплению своей самостоятельности, что не могло не сказаться на развитии искусства. Само местоположение города и его большие финансовые возможности привлекали многих ярких мастеров.

Первым каменным храмом, возведенным после длительного перерыва, стала *церковь Николая на Липне* (1292). Ее строительство дало толчок к возрождению новгородской архитектуры. При этом меняется техника кладки зданий, начинают применяться новые материалы — волховский плитняк в сочетании с валунами и кирпичом. К XIV в. окончательно оформилось новгородское зодчество, храмы обрели пластичность, лишённую какого-либо геометризма. В них чувствовалась фантазия и желание создать индивидуальное произведение искусства, достойное свободного, процветающего города. Новые храмы были гораздо меньших размеров, чем постройки XI—XII вв. Талант и фантазия новгородских мастеров помогали для каждого храма находить оригинальное решение. Общим впечатлением от этих соборов является удивительная ясность художественного образа, изящество, сочетаемое с величавой суровостью. Прекрасным образцом служит церковь *Федора Стратилата на Ручью*. Классический стиль новгородского храма, сложившийся во второй половине XIV в., сохранил традиции русского деревянного зодчества.

Живопись этого периода развивалась в едином русле с архитектурой. Из монументальных росписей второй половины XIII в. до середины нашего века были известны лишь фрески храма Николая на Липне. Идущие от Византии черты строгости и возвышенности заметно ослабели, в образах святых, в композиции, в колорите увеличились местные особенности — неподвижность фигур, симметризм, орнаментальность. По-новому стали писаться и иконы, в которых появилась диспропорция между центральной и боковыми фигурами, а вместо тонкой светотеневой моделировки предпочиталась красочность, похожая на аппликацию.

В живописи того времени были заметны домонгольские традиции, но и там начали появляться самобытные черты. В это время произошло вторичное сближение с искусством Византии, переживавшим свой последний период расцвета («палеологовский Ренессанс»). Но это уже не было ученичеством, как в XI в. Все русские города обладали достаточно развитым искусством. Поэтому в живописи XIV в. постепенно увеличивалось эмоциональное и вместе с тем живописное начало. Экспрессивным этот стиль назвать еще

нельзя, но развитие шло именно в этом направлении. При этом новгородско-псковская живопись склонялась к большей внешней свободе стиля, а московская — к известной сдержанности. К этому толкала и сама храмовая архитектура и интерьер. В Новгороде и Пскове это были тесноватые уютные пространства с неярким освещением, а в Москве — возносящиеся ввысь хорошо освещенные стены.

Живопись
Феофана Грека

Выразителем новгородского стиля в живописи стал *Феофан Грек* (1330-е — между 1405—1415), великий византиец, нашедший на Руси свою вторую родину. Новгород в то время притягивал к себе иностранных мастеров, которые рассчитывали получить здесь выгодные заказы, и их ожидания оправдывались, так как активное строительство каменных церквей с середины XIV в. влекло за собой и расширение живописных работ. Очевидно, так появился в Новгороде и Феофан Грек. Он попал на Русь уже зрелым художником, так как до приезда работал в Константинополе, Галате, Феодосии.

В общей сложности в Новгороде, Нижнем Новгороде и Москве им было расписано около сорока церквей, в том числе *церковь Спаса Преображения на Ильине* (улица в Новгороде), часть фресок которой сохранилась до наших дней. По ним мы можем судить о его живописной манере. Наиболее характерным в художественной манере Феофана Грека является энергичный и необычайно выразительный короткий мазок, который он накладывал диагонально и асимметрично, рисуя лоб, нос, щеки, подбородок. Усилению выразительности изображений способствовал и суровый колорит его красок: темно-желтых, красновато-розовых, зеленовато-синих. Характерные черты его творчества являются выражением идей исихазма.

Еще одной идейной основой живописи Феофана является мысль о всеобщей греховности, в результате которой человек оказывается настолько удаленным от Бога, что может только со страхом и ужасом ожидать прихода безжалостного судьи. Поэтому лик Вседержителя его работы являет собой воплощение все-разрушающей карательной силы. Между этим грозным судьей и грешным человечеством в качестве посредников выступают праведники: праотцы, пророки, подвижники. Все они в изображении Феофана строгие аскеты, их лица суровы, а жесты и позы величественны. Отсюда такой высокий драматизм и экспрессия фресок Грека, не имеющих аналогов ни в русской, ни в византийской живописи.

Живопись Феофана Грека стала уникальным явлением в древнерусской культуре, оказала на нее огромное влияние. Совместно с творчеством Феофана и других новгородских мастеров сложилась

своеобразная новгородская школа живописи, характерными чертами которой были лаконичность и простота композиционного решения, точность рисунка крепких коренастых фигур, изображенных на плоскости, чистая, звонкая, красочная палитра (яркая киноварь, беспримесные синий и желтый цвета), ясность толкований сюжетов, свойственная новгородцам трезвость мироощущения.

27.2 Начало культуры Московской Руси

После долгих лет соперничества с Новгородом и Тверью Москва становится политическим и культурным центром Руси. Общее русское искусство и вся русская культура начинают формироваться в Москве. Переезд в Москву митрополита еще более возвысил ее, так как превратил город в общерусский религиозный центр. Со второй половины XIV в. Москва стала общепризнанной столицей формирующегося Русского государства. О растущем потенциале Москвы свидетельствовала Куликовская битва (1380), после которой можно было говорить о формировании современного русского этноса и начале нового периода в истории нашей страны. Это время становится рубежным в развитии культуры России, разделяющим периоды национального унижения и нового подъема.

Национальное
возрождение
и культура

Утверждение Москвы в качестве политического и религиозного центра Руси стимулировало развитие в ней всех видов художественного творчества, среди которых особенно много новых веяний испытала русская живопись, особенно иконопись и фреска. Новации появились прежде всего в пространственном решении фона и пристальном интересе художника к личности. Так, на иконе начала и середины XIV в. еще ясно чувствуется робость народа, который боится поверить в себя, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, кажется, что иконописец еще не смеет быть русским. Лики в них продолговатые, греческие, бороды короткие, нерусские. Архитектура церквей, составляющих неразрывное целое с иконой, тоже — или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола, русская «луковица» еще находится в процессе образования. Внутри храмов мы также видим непривычные глазу греческие верхние галереи.

В иконах XV и XVI вв. сразу поражает полный переворот. В них решительно все обрусело — и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие чисто бытовые подробности. Русский иконописец пережил глубокий национальный подъем, как и все русское общество. Рос-

сии более были не нужны иноземные учителя, ее путь определился. В иконописи это выразилось в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которое пришло на смену греческому. Причем так пишутся не только русские святые, но и пророки, апостолы, даже Христос. Такое же превращение видно и в той храмовой архитектуре, которая изображается на иконах. Подобное изменение можно назвать явлением образа святой Руси в иконописи. Подвиг национального возрождения возвеличил и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт. Раньше русский народ знал Россию как место страдания и унижения, теперь же он воспринимал ее в ореоле божественной славы. Так иконы стали выражением души народа, его духовного облика, в них проявились глубочайшие философские идеи, с кристальной ясностью показавшие суть идеи соборности, ключевой для русской культуры.

Особенно важное значение в этом процессе имело учреждение на Руси *патриаршества*, которое произошло во время правления Бориса Годунова и благодаря его стараниям. До этого глава русской церкви носил титул митрополита и тем самым уступал рангом руководителям других православных церквей. Первым русским патриархом в 1589 г. стал Иов, высокообразованный человек, крупный богослов и публицист, бывший до этого митрополитом. Во время его патриаршества все ранее сформировавшиеся черты русской культуры получили свое дальнейшее развитие и распространение.

Так, например, идея соборности наиболее полно воплотилась в русском храме, который понимался как объединяющее начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. Это стало тем духовным идеалом, к которому стремился русский человек. Из скудости и бедности повседневной жизни, олицетворявшейся образом снежной пустыни, — к богатству потусторонней, духовной жизни, образом которой стали горящие на фоне неба золотые главы белокаменных храмов, «луковицы» русских церквей. Так появился русский храм — гигантская свеча, напоминающий, что высшее еще не достигнуто здесь, на земле. И оно не будет достигнуто до тех пор, пока не утвердится внутреннее соборное объединение людей, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Поэтому основная идея русского религиозного искусства — соборное единение мира людей и ангелов, а также любого живого создания на земле.

Идея соборности стала основной и в иконописи XV в. Грядущий мир представлялся иконописцам в виде храма Божьего, в котором объединятся все люди, и Богочеловек окончательно победит зверо-человека. Именно поэтому в иконописных персонажах доминирует

утонченная телесность, отрицание плоти, и по этой же причине иконы никогда не пишутся с живых людей.

Выражением этих идей стали произведения гениального русского живописца *Андрея Рублева* (ок. 1360 или 1370—1430), на все последующие эпохи определившие стиль иконописи. В основе творчества Андрея Рублева лежит иная, чем у Феофана Грека, религиозная концепция. Она лишена идеи мрачной безысходности и трагизма. Это философия добра и красоты, гармонии духовного и материального начал. В христианском учении Рублев, в отличие от Феофана, видел не идею беспощадного наказания грешного человека, а идею любви, всепрощения, милосердия. И его Спас — не грозный вседержитель и беспощадный судья, а страдающий, любящий и всепрощающий Бог. Он справедлив и благожелателен, он один может примирить противоположность духа и плоти, небесного и земного. Взгляд его не устрашает, как взгляд феофановского Пантократора, а утешает. Такого Христа византийское искусство не знало. О таком иконописном идеале Богочеловека давно мечтал весь православный мир, а воплотить его в искусстве удалось русскому художнику.

Мы не много знаем о жизни Рублева, а большинство произведений, приписываемых ему лишь предположительно можно отнести к его кисти. Достоверно только известно, что ему принадлежит часть иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, фрески и иконы Успенского собора во Владимире, и, конечно, знаменитая «Троица», написанная в память Сергия Радонежского. Троица является одной из самых сложных христианских доктрин непостижимого умом единства «неслитно соединенных» ипостасей триединого Бога. Обращение к сюжету Ветхого Завета, рассказывающему о трех путниках, явившихся благочестивым Аврааму и Сарре, было не случайным у Рублева. Сам Сергей видел в Троице идею единства, которая только и может победить рознь мира, это было особенно важно для формирования идеологии объединения Русских земель. Рублев в символических образах «Троицы» воплотил идею мира, согласия, единения, суть безграничной христианской любви. Для этого художник серьезно переосмыслил византийскую композицию, освободил икону от жанровых подробностей и сосредоточил все внимание на фигурах ангелов. Чаша с головою тельца на столе — символ искупительной жертвы Христа. Три ангела — это предвечный совет о послании Отцом Сына на страдание во имя спасения человечества. Но хотя ангелы едины, они не одинаковы. Их силуэты образуют круг, что достигается единым ритмом, позами, движениями ангелов, соотносительностью их фигур. Очень гармоничны краски иконы: золотистые крылья, оттененные светло-голубой краской, мягко выделены на золотом фоне. Линей-

ный ритм иконы позволяет говорить о музыкальности автора, его способности чувствовать и умения передать в красках всю гармонию мира.

Главным памятником творчества Андрея Рублева в области монументальной живописи являются *фрески Успенского собора во Владимире*. Он написал их вместе с *Даниилом Черным*. Внешне изображение ими сцены Страшного суда кажется вполне традиционным, но по тональности оно представляется новым явлением в мировой живописи. Древнерусские художники, как и византийские, и западноевропейские, воплощали в Судном дне идею возмездия за грехи человеческие. А Рублевым он представлен как день духовного согласия людей, объединенных чувством любви. Победа русских дружин на Куликовом поле вселяла надежду на освобождение от монгольской зависимости. Отсюда и светлый колорит рублевской росписи. Важнейшей особенностью фресок Успенского собора являются русские типы лиц в противоположность традиционно удлинённым византийским, а также тяготение художника к массовым сценам.

Основным творческим открытием Андрея Рублева стал новый идеал искусства, пришедший с ним в русскую художественную культуру. В его творчестве глубокое выражение получила высокая нравственная ценность человека. В его работах видна та внутренняя красота, которая заключена в душе человека и которая проявляется только сквозь призму высокой духовности и ценностей православия, говорящих о пути к истине, добру и красоте. Благодаря творчеству *Андрея Рублева, Феофана Грека, Даниила Черного, Дионисия* русская иконопись достигла непревзойденных высот. В этом виде изобразительного искусства за Русью признается такое же первенство, как за Древней Грецией — в скульптуре, Византией — в мозаике.

Иконостас — явление русской художественной культуры

Период монголо-татарского нашествия стал временем возникновения еще одного особого явления художественной культуры — *иконостаса*, что было чисто русским изобретением, так как до сих пор алтарь в русских, как и в византийских храмах, отделяла от прихожан только невысокая преграда. Одним из создателей иконостаса также стал Андрей Рублев.

Непременное условие любого богослужения в христианских храмах — возможность для верующих видеть алтарную роспись, поэтому алтарная преграда в росписных церквях долгое время существовала в виде невысокой стенки с иконами деисуса. В Византии, где церковное зодчество было исключительно каменным,

проблема высокого иконостаса никогда не возникала. На Руси, где зодчество было в основном деревянным, а каменные храмы XIV в. подолгу стояли без росписи, ограничений к увеличению иконостасов вширь и в высоту не существовало, поскольку они закрывали собой только голые стены. В русских церквях уже с XII в. начали украшать саму алтарную преграду, превратившуюся в ряд икон различного содержания. Они не представляли собой догматического целого, как деисус. Их можно было заменить, поменять местами.

Андрей Рублев и Феофан Грек сперва увеличили число деисусных икон, занявших весь архитрав алтарной преграды. При росписи Успенского собора во Владимире Рублев поместил над праздничным рядом икон еще один ряд, изображавший ветхозаветных пророков. Эти три иконных ряда, собранные воедино, и составили иконостас. Именно такие ряды стали подниматься на алтарных преградах во всех русских храмах с XV в.

Иконостас, как и храм, представляет собой образ церкви. Но если храм есть пространство, вмещающее в себя верующих и символически все мироздание, то иконостас — это часть внутреннего убранства храма, повествующая о становлении церкви от Адама до Страшного суда. В своем сформировавшемся, классическом, виде иконостас состоит из пяти основных рядов (*чинов*), образующих высокую стенку, отделяющую алтарь от остальной части церкви. В центре иконостаса — *царские врата*, ведущие в алтарь. Нижний ряд — *местный*, с иконами, особо почитаемыми в данной местности, в том числе и храмовой иконой, в честь которой возведена церковь (она помещается второй справа от царских врат). Вторым — *деисусный*, в центре которого изображался сидящий на троне Спаситель, по сторонам — стоящие в молитвенной позе Богоматерь и Иоанн Предтеча, а за ними — иконы архангелов, апостолов и святых. Выше шел *праздничный чин* с изображением двенадцатых праздников (важнейших в церковном календаре), начиная с Благовещения и кончая Успением Богородицы. В четвертом ряду находились *иконы пророческого чина*, в центре которого располагалась Богоматерь с младенцем, а по сторонам от нее — ветхозаветные пророки — Илья, Моисей, Исайя и др. Последним шел *праотеческий чин*, в центре которого располагалась новозаветная Троица, а по сторонам — изображения библейских праотцов. Этот чин появился в иконостасе несколько позже, с XVI в. Венчало иконостас распятие. В шестом, дополнительном ряду могли изображаться Страсти Христовы, Собор всех святых и пр.

27.3. Русская культура XVI в.

На рубеже XV—XVI вв. завершился процесс объединения Русских земель, исчезли последние остатки зависимости от монголо-татарских ханов, сложилось русское централизованное государство, которое в отличие от мононациональных государств Западной Европы изначально формировалось как многонациональное. При этом объединение Руси шло не столько по экономическим и культурным причинам, сколько опираясь на военную мощь московских князей. Освободившись от монголо-татарской зависимости, Московская Русь не избавилась от влияния их культуры и идеологии, многие идеи и принципы которой были органично усвоены Русью за два с половиной столетия. Это касается, прежде всего, идеи единой державы, многие черты которой были заимствованы русскими царями. В этом отношении можно говорить, что московский царь стал наследником монгольского хана. По мнению известного философа Н.С. Трубецкого, свержение татарского ига свелось к замене татарского хана православным царем и к перенесению ханской ставки в Москву. И не случайно значительную часть служилых людей московского царя составляли представители татарской знати. С этого момента русская культура становится культурой *евразийской*, синтезирующей в себе европейские и азиатские элементы. Внешним выражением этой черты становится активная завоевательная политика России, обращенная на Восток, которая уже в XVIII в. завершилась образованием Российской империи.

Все это породило не только специфическую форму самодержавия, но и особую социально-психологическую атмосферу, присущую России XVI—XVII вв. Культура страны целиком была подчинена задачам служения русскому государству. Заботой о нем проникнута общественная мысль и литература, его задачам подчинены архитектура и живопись. Особенно заметно это в культуре Москвы, ставшей столицей растущей русской державы, а ее культура и искусство становились общерусской национальной культурой.

О глубоких преобразовательных процессах, охвативших все сферы русского общества, свидетельствует литература того времени, в которой помимо традиционных летописей и агиографий появляются беллетристика и книги с занимательными сюжетами. Среди них следует назвать переводную «Александрию» о жизни и приключениях Александра Македонского и «Повесть о дракуле», написанную дьяком Федором Курицыным. Эти книги рассказывали о самодержавных правителях, о сильной власти, способной удержать в руках государство.

Более отчетливо и строго идея самодержавия обосновывалась в философских и социально-политических сочинениях этого време-

ни. Среди них особое место занимает *учение старца Филофея о Москве, как о «третьем Риме»*, изложенное им в письмах к Василию III. Он использовал идею «странствующего царства», возникшую еще в Византии, о том, что центральное место в христианском мире занимает православный Константинополь, заменивший прежний Рим. Поэтому вполне естественно, что в период кризиса Византийской империи и последовавшего затем ее падения, на Руси возникает взгляд на Московское православное царство как наследующее историческую миссию Византии. Согласно Филофею, русское царство есть единственное православное царство в мире, хранитель православных святынь. Только Москва осталась верна Православию и поэтому является мировым центром христианства. Отсюда выводится мысль о мессианской роли России, которая, сохраняя и продолжая истинную христианскую веру, сберегая подлинную духовность, тем самым спасает мир от зла и скверны. Быть оплотом подлинно вселенского христианства Москве предназначено до второго пришествия Христа. «Два Рима пали, третий стоит, а четвертому не бывать».

Литература тех лет полна назидательности и поучительности. Во времена Ивана Грозного появляются знаменитые «*Четьи-Минеи*», двенадцатитомное сочинение на двадцати семи тысячах страниц включало книги Священного Писания с толкованиями, жития святых, различные сочинения отцов церкви, а также фрагменты нерелигиозных сочинений, таких, как «*Иудейская война*» Иосифа Флавия, путевые очерки, монастырские уставы, акты, грамоты и др. Этот сборник был рассчитан на ежедневные чтения в течение всего года. Тогда же появляется и не менее знаменитый «*Домострой*» протопопа Сильвестра, регламентирующий всю семейную, домашнюю жизнь русского человека.

Монументальное
строительство

Возвышение Москвы положило конец феодальной раздробленности и вместе с тем культурному обособлению княжеств. Это обусловило расцвет московской архитектуры, которая заимствовала традиции владими́ро-суздальской и псково-новгородской архитектуры. Новое положение Москвы требовало развития монументального строительства, имевшее государственное значение. Архитектурным символом государственной мощи стал *Кремль*, стены которого стали возводиться заново в конце XV в. во время царствования *Ивана III*.

Для перестройки Кремля были приглашены миланские инженеры *Пьетро Антонио Солари*, *Марко Руффо*, *Антон Фрязин* и др. Под их руководством были возведены Тайницкая, Водовзводная, Спасская, Боровицкая башни. Приглашая иностранных мастеров, Иван III хотел использовать новейшие достижения европейского

инженерного искусства, но не утратить при этом национальных традиций. Поэтому строители почти полностью сохранили старое расположение стен, сделав их еще более величественными и высокими. Замысел удался. Кирпичные стены общим протяжением более двух километров с восемнадцатью башнями оказались не только грозной крепостью, но и замечательным архитектурным произведением. После завершения строительства стен и башен в 1515 г. Кремль стал одной из лучших крепостей Европы. Как крепость Кремль почти полностью повторял план крепости Дмитрия Донского, так и новые храмы стали возводиться в основном на местах старых храмов Ивана Калиты. Москва как бы подчеркивала этим свои древние связи. Старые же храмы были ветхи и тесны, они не отвечали возросшему политическому значению столицы.

Стремясь к постройке зданий, которые бы соответствовали мощи и великолепию его власти, Иван III приступил в сооружению нового *Успенского собора*, который призван был стать главным храмом Московского государства и затмить своим величием новгородскую Софию. Сооружение собора было поручено приглашенному из Италии архитектору *Фиораванти*, прозванному Аристотелем за «строительную мудрость». Ему было предложено следовать образцу владимирского Успенского собора, так как московские цари считали себя наследниками владимирских князей. Талантливый мастер за короткое время сумел понять красоту и логику древнерусской архитектуры и, введя в постройку наиболее существенные древнерусские формы, творчески соединил их со своими ренессансными представлениями. Аристотель Фиораванти повторил в московском Успенском соборе основные черты владимирского: пятиглавие, позаконмарное покрытие, аркатурный пояс на фасадах, перспективные порталы. Однако московский собор производит впечатление более монолитного, более величественного, что отвечало идее государственности того времени.

Строительством Успенского собора было положено начало длинной череде новых зданий в Кремле. Оно было продолжено возведением на центральной площади *Архангельского собора*, предназначенного быть усыпальницей московских царей. Его строительством руководил также итальянский зодчий *Алевиз Новый*, который, сохранив традиционные формы и план русского пятиглавого храма с хорами, применил в наружном убранстве пышные архитектурные детали венецианского чинквиченто. Пояс-карниз на стенах, пилястры коринфского ордера, закомары, украшенные белыми раковинами, так органично соединились с русскими архитектурными традициями, что не породили дисгармонии и не нарушили традиционный внешний облик православного храма.

Из основных храмов Московского Кремля только *Благовещенский собор* был построен русскими мастерами. Он служил домовою церковью великих князей и царской семьи, и поэтому непосредственно сообщался с дворцовыми покоем. Здание собора полностью отвечает русским архитектурным традициям, и в его внешнем облике соединились черты различных архитектурных школ: от Пскова в нем декоративные пояски на барабанах и высокий подклет, владими́ро-суздальская школа проявилась в архитектурно-колончатых поясах на апсидах и барабанах. И чисто московский архитектурный элемент — оформление здания кокошниками с килевидным завершением в центре.

Достаточно тесно столкнувшись с западноевропейским искусством, русские мастера неожиданно отказались от него в поисках самостоятельного пути. Это произошло вследствие столкновения новых идей со старыми канонами, которыми жила русская культура. И хотя данный период в русской культуре называют *Предвозрождением*, в XVI в. произошла его модификация, выразившаяся в том числе и в новых типах храмов, которые начинают строиться на Руси. Так появляются *шатровые* и *столпообразные* храмы. Модификация выражалась в том, что ренессансным архитектурным языком приходилось излагать довольно отвлеченную символику, идущую от христианской древности. Наиболее знаменитым шатровым храмом (столпообразное сооружение с конструкцией верха в виде шатра) является *церковь Вознесения в Коломенском*. Это поистине русская во всех формах постройка, порвавшая с привычным образом крестовокупольного храма. Композиция церкви складывается из четырех основных элементов: подклета, мощного четверика с выступами — притворами, образующими крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой.

Храм Вознесения, легкий, устремленный ввысь, удивительно гармоничный, является в то же время торжественным монументом. В нем нашел воплощение художественный идеал времени и очевиден разрыв с византийской традицией. Помимо оригинальной архитектурной идеи здание поражаало современников архитектурным декором: капителями, карнизами и орнаментальным узором кирпичной кладки самого шатра.

Не менее замечательным памятником архитектуры XVI в. является *храм Покрова Богородицы на Рву*, более известный всему миру как собор Василия Блаженного. Он был построен русскими зодчими *Бармой* и *Постником* в честь покорения Казанского ханства. Архитектурный ансамбль собора состоит из девяти столпообразных храмов различной высоты: центральная шатровая церковь окружена восемью другими. Храм представляет собой сложную в плане звезд-

чатую форму. Все его части поднимаются из единого мощного каменного помоста и соединяются галереей-гульбищем. Первоначальную цветовую гамму здания образовывало сочетание красного кирпича с белым резным декоративным камнем, в котором гармонировали сверкающие главы, крытые белым железом, и цветные майоликовые украшения центрального шатра. Нарядные луковичные главы собора появились в конце XVI в., а цветистая роспись — в XVII—XVIII вв.

Фресковая живопись
Дионисия

По-иному развивается московская живопись. После Андрея Рублева крупнейшим художником был *Дионисий* (ок. 1440—1502). Он не был иноком, у него было двое сыновей, работавших вместе с ним. Важнейшим среди сохранившихся творений самого мастера является цикл росписей *Рождественского собора Ферапонтова монастыря*, дошедший до нас почти полностью. Храм посвящен образу Богородицы, и ее прославление становится лейтмотивом работ иконописца. В храме представлены три крупные торжественные композиции — «*Собор Богородицы*», «*О тебе радуется*» и «*Покров Богородицы*». Они написаны на темы одноименных песнопений, вместе составляя «Акафист» (цикл песен в честь Богородицы). В центре каждой композиции помещена фигура Богородицы, восседающей с младенцем на коленях или же стоящей с покровом в руках на фоне высокого пятиглавого собора. Вокруг многолюдными толпами расположились славословящие Богородицу святые и простые смертные. Яркие красочные сочетания, пестрые узоры одежд и архитектуры, радужный ореол вокруг Богородицы создают впечатлительное праздничное, торжественное. Во втором ярусе фресок, тянувшихся по стенам и столбам центральной части храма, подробно иллюстрирован акафист Богородице — песнопение, которое всегда слушается стоя. Повторяющийся в каждой композиции стройный, темно-вишневый силуэт Марии на фоне бледно-розовых и золотистых горок или зданий придает всему циклу фресок смысловое, композиционное и колористическое единство. Утром и вечером, когда солнце заглядывает в окна храма, роспись производит особенно торжественное и радостное впечатление.

Мир, созданный Дионисием и его сыновьями в этой росписи, — духовно-просветленный, гармоничный. Многочисленные персонажи росписи — носители идеальных качеств, которые они обретают все вместе за счет внутреннего совершенства каждого. Сильное художественное и эмоциональное воздействие росписи во многом обусловлено поразительным синтезом архитектуры и декора.

Фресковая живопись Дионисия является глубоко духовной: в спокойном ритме, чистоте и светлых тонах выражена им идея все-

общей гармонии, благоустройства мира. Это подчеркивалось им также особыми живописными приемами. Например, Дионисий выписывал чрезмерно удлинённые фигуры с плавными движениями и жёсткими, что делало их почти бестелесными, а образы идеально-возвышенными. В целом у Дионисия преобладает торжественная интонация, некая ритуальность, что приводит к увлечению внешней стороной в ущерб психологической разработке образа человека. Мастера волнует не столько сюжет или событийный аспект, сколько окончательный итог, результат, место в историческом процессе.

Иконопись XVI в. В живописи XVI в. мы отмечаем ещё большее усиление символического начала, стремление к отвлечённому «мудрствованию», к истолкованию в художественных образах важнейших христианских догматов. Подчас даже трудно определить, с каким жанром мы имеем дело, настолько символизация нивелирует художественные структуры. Новые тенденции в живописи проявлялись сначала изредко, но к 40-м годам XVI в. они оформились в самостоятельное направление. Доказательны в этом отношении росписи кремлевских палат, в том числе и Грановитой. Изображённые космические просторы (воздух, солнце, луна, земля, ангелы), а также пути человеческой жизни (Спас, евангелисты, врата рая, земной, огненный, лунный и временной круги) сопровождалась различными аллегорическими образами, среди которых иногда встречались довольно фривольные. Такие рассудочные росписи требовали мудрого прочтения, а следовательно, и определенных знаний. Но при этом можно встретить сочетания символическо-космологических картин, отвлечённых религиозных идей с конкретными, почерпнутыми из самой жизни образами. Так, сюжет Троицы нередко выливается в бытовую сцену со столом, поставленным по диагонали. Такое снижение, упрощение канонических образов вызвало ответную реакцию со стороны ревнителей старины, что, в конечном счёте, привело к усилению церковной регламентации художественного творчества и запрещению писать по своему замыслу, был ещё раз подтверждён строгий иконописный канон, дошедший от греков и Андрея Рублёва.

XVI в. в русской иконописи стал временем расцвета жанра видений и эсхатологических настроений. Если в символическо-аллегорических работах художники ещё были связаны необходимостью канонического истолкования образов, то в апокалиптических картинах они проявляли невиданную ранее изобретательность. Сцены мучений грешников изображались с предельной экспрессией и отталкивали натурализмом. Судя по всему, эта тенденция отражала дух эпохи борьбы за сильное централизованное государство, в котором устрашение играло немаловажную роль. Подобно тому, как в

символично-аллегорических сюжетах усложнение замысла приводило к перетасовке всех изобразительных приемов, к сочетанию абстракций и реалий, так и здесь стремление к предельной экспрессивности, повествовательности и назидательности вело к обогащению живописи динамикой, композиционными, колористическими и психологическими контрастами, элементами реализма и даже натурализма. В этих иконах возникало ощущение, что все муки и страдания грешников происходят не в метафизическом пространстве, а на земле или вблизи от земли.

Для иконописи XVI в. было характерно и возвеличивание средствами искусства официальных политических идей. Так появилась знаменитая икона «*Церковь воинствующая*», или «Благословенно воинство небесного царя». На ней изображено возвращение русского войска после Казанской победы. Ясна и основная идея произведения — апофеоз московского войска под предводительством Ивана Грозного. Но аллегорическая форма выражения идеи Казанской победы и триумфа Москвы не могли заглушить в ней ни чувство живой природы с ее широким пространством, ни жизненного ощущения людской воинской толпы, разделенной на три горизонтально протяженных потока. Эта икона фактически подводит нас вплотную к светской картине.

Светские жанры в это время активно развиваются. Различные миродержавные теории, вселенские и космологические концепции идеи государственности, а также династические интересы способствовали развитию чувства историзма, все больше освобождающегося от аллегорической формы. В росписи Золотой палаты кремлевского дворца было немало композиций чисто исторического характера: крещение Руси, история царских регалий Владимира Мономаха, поход Мономаха на Константинополь и т.д. В росписи Грановитой палаты была развернута генеалогия Рюрика, шла история раздела Киевской земли князем Владимиром и т.д.

Развитие русской певческой культуры. Троестроичие

В XV—XVI вв. была переосмыслена идея ангелогласного пения, с которой связывалось одноголосное унисонное пение. Это произошло вместе с изменением в иконописи, в которой, начиная с XV в., активно развивается иконография Троицы. Как «Троица» Рублева стала наивысшим выражением богословского учения о Троице, так идея триединства выразилась в русской церковной музыке особой формой многоголосия — *троестроичием*. Ангельское пение теперь оказалось связанным с Троицей. На долгое время сохранился на Руси обычай поручать наиболее важные песнопения, особенно многолетствования, трем юношам, которых называли исполатчиками (от греческого «исполла эи деспота» — многая лета тебе, господин).

Создание троестрочного пения принадлежит распевщикам *Савве* и *Василию Rogовым*, новгородским мастерам, которые считались самыми авторитетными музыкантами Москвы второй половины XVI в. Свое название это пение получило от системы записи: голоса записывались поочередно по строкам красным и черным цветом один над другим и складывались в разноцветную партитуру. Главным из голосов был средний — «путь», так как он вел мелодию знаменного распева. Над ним располагался «верх» — дублирующий голос, под ним — «низ».

Изменился и традиционный знаменный распев. Оставаясь в границах одноголосового хорового пения, русские распевщики сумели создать несколько новых распевов. Так возникло *путевое знамя*, которым исполнялись стихиры, сопровождавшие разного рода церковные шествия. В конце XVI в. родился *большой распев*, характеризующийся неисчерпаемостью мелодического богатства. Новым явлением стал *демественный распев*, название которого связано с должностью регента хора — доместика, хранившего в памяти мелодии, не подчиненные традиционным законам. Они отличались великолепием, пышностью, сложными декоративными украшениями, напоминающими узорчатые шатровые храмы XVI в.

Развитие русской певческой культуры обусловило появление в Москве *хора государевых певчих дьяков*. Он делился на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе хора стоял головщик. Также в хоре был уставщик, отличавшийся хорошим голосом (обычно баритоном) и знавший богослужебные правила. Он отвечал за обучение молодых певцов и заботился о порядке. Этот хор под разными названиями просуществовал более трехсот лет.

27.4. Обмирщение русской культуры XVII века

Оформление абсолютизма и церковный раскол

Завершающим этапом в истории русской средневековой культуры стал XVII в., который нес в себе как традиционные черты, так и новационные, связанные с переходом к Новому времени. В это столетие начался процесс *обмирщения культуры*, усиления в ней светских элементов, демократических тенденций. В это время заметно расширились и углубились культурные связи со странами Западной Европы. Все области культуры значительно усложнились и дифференцировались, в них возникли совершенно новые явления.

XVII столетие также было сложным и противоречивым в истории культуры России. Начало века совпало с кризисом государст-

венной власти, к которому привела смерть последнего царя из рода Рюриковичей. Быстрая смена царей, усугубившаяся военной польской интервенцией, привела к смуте. Ситуация изменилась к лучшему только после избрания на престол *Михаила Романова* (1596—1645), ставшего основателем последней царской династии в России.

Еще одним важнейшим событием в истории страны стало окончательное оформление *абсолютизма*, принявшего форму не западноевропейских монархий, а ставшего логическим завершением системы восточного деспотизма, укрепившейся за время господства монголо-татар на Руси. Абсолютизм соответствовал новым имперским устремлениям страны, расширению государственных границ (прежде всего на Восток), что требовало концентрации военной и политической власти в одних руках, авторитаризма. В области экономики это привело к окончательному закреплению крестьян, осуществленного в интересах дворянства — главной опоры абсолютизма.

В середине XVII в. во время правления Алексея Михайловича патриархом Никоном была проведена церковная реформа, которая привела к церковному расколу. Реформа и раскол стали выражением неоднозначного отношения русского народа к усилившимся светскому и иноземному влияниям. В русском обществе сложились две враждующие партии — грекофильская и западническая, сторонников старины, изоляционизма, и реформаторов, стремившихся к европеизации России. Проявлением обновленческих тенденций и стала никоновская реформа, которая должна была исправить мелкие отличия русской православной обрядности (например, креститься не двуперстием, а трехперстно), а также некоторые положения в русских богослужебных книгах, чтобы привести все это в соответствие с практикой греческой, а также украинской и белорусской православных церквей. Это должно было привести к сближению обрядов всех православных народов, после чего Никон рассчитывал встать во главе вселенского Православия.

Как Никон был ярким противником любого изоляционизма, так знаменем противников реформы стал *протопоп Аввакум Петров*. Он и его сторонники сочли за оскорбление разрыв с вековой национальной традицией, были категорически не согласны с усилением европейского влияния, а также с начавшейся секуляризацией культуры России. В этом проявил себя извечный спор русской культуры о дальнейших путях развития страны.

Развитие литературных жанров XVII в. стал также временем начавшейся секуляризации культуры. Этим переменам способствовало значительное распространение грамотности, появление первых школ и, наконец, первого высшего учебного заведения в России — *Славяно-греко-латинской академии*.

Начинается распространение научных и технических знаний, пришедших в Россию из Европы. Постепенно было подорвано господство церковной догмы, что открыло новые возможности для развития художественной культуры в нашей стране.

Эти и другие исторические события нашли свое разностороннее отражение в культуре России XVII в. Тогда интенсивно развивалась русская литература, в которой по-прежнему было много *публицистических сочинений*, посвященных острополитическим проблемам. Смутное время вновь обострило интерес к вопросу о характере власти в политической системе. Среди известнейших авторов XVII в. — хорват *Юрий Крижанич* (ок. 1618—1683), европейски образованный мыслитель, сторонник неограниченной монархии, а также один из первых теоретиков идеи славянского единства (его можно назвать предшественником и теоретиком панславизма). Так, он считал, что роль славянства в мировом историческом процессе постоянно растет, хотя оно подвергается угнетению и оскорблению со стороны чужеземцев, особенно турок и немцев. Особую роль в будущем подьеме славянства он отводил России, которая, превратившись благодаря передовым реформам в ведущую мировую державу, освободит порабощенные славянские и другие народы и поведет их вперед.

Неоднозначность событий этого времени привела к тому, что литература впервые начинает задумываться о противоречивости человеческого характера. Если раньше герои книг были либо абсолютно добрыми, либо абсолютно злыми, теперь писатели открывают в человеке свободную волю, показывают его возможности менять самого себя в зависимости от обстоятельств. Именно такими предстают перед нами герои *Хронографа 1617 г.* — Иван Грозный, Борис Годунов, Василий Шуйский, Кузьма Минин. Как отмечал академик Д.С. Лихачев, в том проявлялась тенденция открытия характера человека: героями литературы становятся не только святые подвижники и князья, как раньше, но и простые люди — купцы, крестьяне, небогатые дворяне, которые описывались в легко узнаваемых ситуациях.

Новые веяния коснулись и такого консервативного жанра литературы, как *жития*, который стал использоваться для бытового повествования. Примером может служить «Повесть об Ульянии Осоргиной», в которой присутствуют не только типичные для жития черты (святость помыслов и поступков героини), но и большое внимание уделяется описанию повседневных занятий Ульянии и ее близких. Из-за обилия домашних дел и нездоровья она редко посещает церковь, однако это не умоляет ее благочестия. Автор внушает читателю мысль, что человек может обрести святость, оставаясь в миру, в семье.

Распространение грамотности в XVII в. вовлекло в круг читателей новые слои населения: провинциальных дворян, служилых и посадских людей. С изменением социального состава читающей публики появились новые требования к литературе. Особый интерес в ней вызывает занимательное чтение, потребность в котором удовлетворяли *переводные рыцарские романы и оригинальные авантюрные повести*. К концу XVII в. русская читающая публика знала до десятка произведений, пришедших в Россию разными путями из-за границы. Среди них наиболее популярными были «Повесть о Бове Королевиче» и «Повесть о Петре Златых Ключей». Сохраняя некоторые черты рыцарского романа, на русской почве эти произведения настолько сблизились со сказкой, что позднее перешли в фольклор.

Новые черты литературной и реальной жизни отчетливее проявились в *бытовых повестях*, герои которых, отвергая заветы старины, покидая родительский кров, стремились жить по своей воле. Таков герой «Повести о Горе-Злосчасти» и особенно «Повести о Фроле Скобееве» — типичной плутовской новеллы, описывающей жизненные перипетии обедневшего дворянина, всеми правдами и неправдами стремящегося проникнуть в верхи общества.

Полный социальных конфликтов XVII в. породил новый литературный жанр — *демократическую сатиру*, тесно связанную с народным творчеством и народной смеховой культурой. Она создавалась в среде посадского населения, подьячих, низшего духовенства, недовольных притеснениями феодалов, государства и церкви. Так появились многочисленные пародии: на судопроизводство («Повесть о Шемякином суде», «Повесть о Ерше Ершовиче»), на житийные произведения («Слово о бражнике»). Осуждению подвергались падение нравов в городской среде, среди духовенства, государственная монополия на виноторговлю. Правда, религиозное учение никакой критике не подвергалось.

Яркой чертой литературной жизни стало рождение *стихосложения*. До этого Россия знала поэзию лишь в народном творчестве, в былинах, но это не было рифмованным стихом. Рифмованная поэзия возникла под влиянием польского силлабического стихосложения (для него характерно равное количество слогов в строке, пауза в середине строки, а также концевая рифма, стоящая под единственным строго обязательным ударением). Ее основоположником стал *Симеон Полоцкий* (1629—1680), белорус, получивший прекрасное образование в Киево-Могилянской академии. Он был придворным поэтом царя Алексея Михайловича и сочинял многочисленные декламации и монологи, ставшие образцами новой панегирической поэзии. Они вошли в сборник «Рифмаги-

он». Свою задачу он видел в том, чтобы создать новороссийскую словесность, и во многом он эту миссию выполнил. Его произведения отличаются орнаментальностью, пышностью, отражают идею «пестроты мира», переменчивости бытия. У Симеона ощущается тяга к сенсационности, стремление удивить, поразить читателя как формой изложения, так и необычностью, экзотичностью сообщаемых сведений. Таков «*Вертоград многоцветный*» — своеобразная энциклопедия, в которой собрано несколько тысяч рифмованных текстов, содержащих данные, почерпнутые из различных областей знаний: истории, зоологии, ботаники, географии и т.д. При этом достоверные сведения перемежаются мифологизированными представлениями автора.

Как считают историки литературы, произведения Симеона Полоцкого и его учеников положили начало стилю *барокко* в русской литературе. В Европе XVII в. этот стиль пришел на смену Возрождению. С барокко европейское искусство как бы вернулось к средневековой духовности, но на основе гуманистического опыта Ренессанса. Формальными признаками барокко являются особая живописность, обилие деталей, затрудняющих восприятие целого, декоративность, причудливость. На Руси же барокко стало удивительно органичным стилем. С одной стороны, мистика, темы Страшного суда, мученичества, возрожденные в европейском барокко, были близки русскому искусству. С другой стороны, возрожденческие элементы барокко влились в ту гуманистическую струю русской культуры, которая фиксируется как Предвозрождение.

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

Первый русский театр Количественное накопление светских элементов в духовной жизни общества привело к появлению в России театра. Мысль о создании театра возникла в придворных кругах среди сторонников европеизации страны. Решающую роль в этом сыграл *Артамон Матвеев*, начальник Посольского приказа, знакомый с постановкой театрального дела в Европе. В России не было актеров (опыт скоморохов, которые подверглись гонениям в это время, не годился), отсутствовали и пьесы. Поэтому нужные люди были найдены в Немецкой слободе — актеры и режиссер *Иоганн Грегори*. Первый спектакль, имевший боль-

шой успех, назывался «Артаксерово действо». Царь был очарован происходящим настолько, что смотрел действо в течение десяти часов, не вставая с места. Репертуар театра за время его существования (1672—1676) составляли девять пьес, написанных на библейские сюжеты, и один балет. Деяниям ветхозаветных персонажей придавались черты политической злободневности и ассоциации с современностью, что еще больше усиливало интерес к зрелищу.

Поскольку русский человек не был подготовлен к театральному представлению, нужно было сделать так, чтобы театральная условность не стала барьером между зрителями и сценой. Для этого был использован ряд приемов. Так, специально писалось предисловие к пьесе, которое произносилось перед представлением специальным действующим лицом. В нем разъяснялась художественная сущность нового развлечения, зрители знакомились с действующими лицами, причем не только публика видела воскресших героев пьесы, но и герои могли увидеть зрителей и пообщаться с ними. Этот прием знакомства героев со зрителями до сих пор употребляется в детских спектаклях, чтобы зрители поверили в действие, происходящее на сцене.

К сожалению, этот театр просуществовал недолго и не стал крупным явлением русской культуры. Он делал лишь первые шаги в освоении опыта мировой театральной культуры. Пока он был только фактом активного обмирщения придворной жизни.

Зодчество: гражданское и храмовое, деревянное и каменное	Общий отход от церковно-схоластического мировоззрения коснулся и зодчества. Усиление светских мотивов в значительной мере было связано с расширением среды, в которой формировались эстетические представления. Вкусы посадских людей и крестьянства, их видение мира и понимание красоты наиболее полно внедрялись в архитектурное творчество, далеко уводя от освещенных церковной традицией образцов.
--	--

Так, стало активно развиваться гражданское, светское строительство, которое в начале века было в основном деревянным, а к концу столетия все чаще использовался камень. Замечательным образцом деревянного зодчества был несохранившийся дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, который представлял собой живописную композицию прихотливо сгруппированных больших и малых срубов-клетей, связанных переходами, высокими кровлями и шатрами. Сказочное великолепие дворца усиливалось золоченой резьбой и яркой раскраской. В каменном строительстве нужно отметить реставрацию стен и башен Московского Кремля, шатер,

возведенный над Спасской башней, Теремный дворец Московского Кремля, Сухареву башню.

Число каменных гражданских построек возрастает во второй половине XVII в. Бояре, богатые купцы и дворяне все чаще строили в городах и в своих усадьбах каменные жилые палаты. Наиболее характерен тип, повторяющий планировку деревянных хором, состоящий из двух квадратных в плане помещений с продолговатыми сенями между ними. Нижний этаж занимали хозяйственные и складские помещения. Фасады украшались плоскими лопатками или колонками, окна обрамляли богатые наличники. Большое внимание уделялось убранству крыльца. Таковы, например, палаты Коробовых в Калуге.

В храмовом строительстве тоже постепенно намечаются новые черты, связанные с обмирщением русской культуры. Они заметны в деревянном зодчестве, в котором наряду с клетскими храмами (прямоугольный сруб — клеть, покрытый двускатной кровлей, на которой возвышается маковка с крестом), распространенными по всей России, используются и запрещенные шатровые храмы, ярусные церкви. В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII в. используют принцип *многоглавия*, великолепным воплощением которого является церковь Преображения в Кижях, представляющая собой поразительный по красоте двадцатидвухглавый храм.

Те же тенденции проявляются и в каменном храмовом зодчестве. Новый стиль, типичный для XVII в., сложился к середине столетия и представлял собой полную противоположность архитектуре предыдущего столетия. Новому стилю была присуща затейливость и асимметричность конструкции. Обычно это был пятиглавый бесстолпный храм, основной куб которого окружен приделами, папертями, лестницами и крыльцами с обязательными деталями отделки: бочонкообразными колонками, арками с висячей гирькой, наборными кирпичными наличниками окон. Фасады церквей становятся полихромными, яркая раскраска деталей, цветные изразцы придают постройкам праздничную нарядность. В этих храмах очень ярко выразилось то светское начало, которое современники называли «*узорочьем*» (церковь Рождества Богородицы в Путинках, церковь Троицы в Никитниках).

Хотя шатровое строительство было запрещено (судя по всему, оно казалось недостаточно каноничным, а при той борьбе, которую вела церковь против светских элементов, этого было достаточно, чтобы запретить), шатры оставались одной из наиболее излюбленных архитектурных форм, поэтому их продолжали широко применять, но не в качестве завершения церкви, а для венчания колоко-

лен и крылец. Высокая, стройная, столпообразная колокольня, завершенная шатром, — одна из самых распространенных архитектурных тем второй половины XVII в.

В конце XVII в. в архитектуре появляется новый стиль, получивший название *московского*, или *нарышкинского*, *барокко*. Это название не объясняет сущности явления. Связь ряда построек с заказами семьи Нарышкиных является случайной. Также неправомерно называть это архитектурное направление «барокко», поскольку сходство московской архитектуры конца XVII века с западноевропейским стилем барокко является чисто внешним. Цикличность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему — вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, наиболее близкую во внешнем оформлении стилю европейского барокко.

Наиболее полно и ярко новое направление проявилось в строительстве небольших церквей в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки. Нижний ярус обычно квадратный, реже прямоугольный в плане, на нем стоит восьмерик, а выше — второй более узкий восьмерик. Завершается вся композиция барабаном с главой. Очень часто все это расположено на подклете и имеет вокруг открытые галереи. В верхнем маленьком восьмерике располагается колокольня. Очень своеобразно декоративно убранство этих храмов. По сравнению с памятниками предшествующей поры, перегруженными тяжеловесной и пестрой декорацией, они легки и изящны, на гладком фоне красных кирпичных стен четко и ясно рисуются белые колонки, оформляющие грани объемов. Весь декор сосредоточен на обрамлении окон и дверей: они, как правило, имеют по сторонам небольшие колонки, стоящие на кронштейнах и поддерживающие вычурный разорванный фронтончик. Вместо тяжелых кокошников над карнизами проходят полосы резных декоративных элементов, которые часто называются «петушиными грешками».

Наиболее яркий памятник нарышкинского (московского) барокко — *церковь Покрова в Филях*, изумительно тонко прорисованные детали которой в сочетании с безукоризненными пропорциями придают ей легкий, ажурный характер, а ярусная композиция создает эффект вертикального движения, который раньше был выражен в шатровых и столпообразных храмах.

Живопись: иконы, фрески и парсуны

Переоценка ценностей, происходившая во всех сферах культуры, нашла свое выражение и в живописи. Она не поддавалась так легко, как архитектура, светским воздействиям, но стремление к декоративности наблюдается и здесь. В ней, с одной стороны, заметно

стремление вырваться из-под власти устаревших традиций, канона, жажда знаний, поиски новых нравственных норм, сюжетов и образов, с другой — упорные попытки превратить традиционное в догму, любой ценой сохранить старое во всей его неприкосновенности. Поэтому иконопись в XVII в. представлена несколькими основными направлениями и школами.

В первой половине столетия основной спор в иконописи шел между двумя школами: годуновской и строгановской. *Годуновская школа* тяготела к традициям прошлого. Но их попытки следовать древнему канону, ориентация на Андрея Рублева и Дионисия приводили лишь к повествовательности, некоторой перегруженности композиции. Другим художественным направлением стала *строгановская школа*, названная так потому, что множество произведений этого стиля выполнено по заказу заводчиков Строгановых в мастерских Сольвычегодска. Но сам стиль возник в Москве, в среде государственных и патриарших мастеров. Это было искусство миниатюры с характерным виртуозным рисунком, тонкой проработкой деталей, многофигурными композициями, богатой орнаментацией, полихромным колоритом. Выдающимся мастером этого направления был *Прокопий Чирин*, иконам которого свойственны особая мягкость колорита, пластичность вытянутых фигур и изящество поз («Никита-воин», «Избранные святые»). Так, в образе Никиты-воина мы не найдем ни значительности, ни воинственности, скорее, его можно сравнить со светским шеголем.

Характерной особенностью икон строгановской школы являются, прежде всего, их небольшие размеры и детальное, точное письмо, которое современники называли «*мелочным письмом*». Основные стилевые черты строгановской художественной манеры — это изысканный рисунок, богатство красок, сложная многофигурная и многоплановая композиция. Одна из особенностей строгановской школы — правдивое изображение природы. Причем композиции всегда включают пейзаж с низким горизонтом, а фон заполнен причудливыми облаками и «явлениями». Фигуры святых обычно тонкие, изящные и очень вытянутые вверх.

Второй этап развития живописи XVII в. характеризовался медленным отходом от догм и поиском новых сюжетов и форм, что в немалой степени объясняется влиянием западноевропейской живописи. Теоретиком и главой самой крупной школы этого времени был *Симон Ушаков* (1626—1686), автор программного труда «Слово к люботщателям иконного писания», в котором он изложил новую теорию, порывающую со старым канонам. Он говорил о необходимости соединения иконописного канона с правдой жизни, поэтому в его иконах появляются элементы реализма, реальные челове-

ские лица. Это позволяет считать его одним из основоположников портретного жанра в русском искусстве. Среди работ Симона Ушакова — «*Спас Нерукотворный*», излюбленный образ мастера, в котором он пытается добиться телесного цвета лица и сдержанной, но отчетливо выраженной объемности. Но в этой и других работах мастера все же чувствуется отсутствие того духовного накала, одухотворенности, горения, которое было характерно для икон XIV—XV вв. Поэтому иконопись XVII в., безусловно, является временем упадка. Слишком сильны стали в культуре тенденции ее обмирщения, а русское общество больше не могло похвастаться той высокой духовностью и стремлением к самосовершенству, характерному для предшествующих веков расцвета иконописи. И просто следование иконописным канонам, которого требовали старообрядцы во главе с протопопом Аввакумом, не могло исправить ситуацию.

Значительные изменения происходят также в искусстве фрески. Если раньше она всегда подчинялась членению здания и размещалась так, чтобы подчеркнуть архитектурные формы, то сейчас сравнительно небольшие живописные сцены располагают одну за другой горизонтальными рядами. Такая последовательность дает возможность как бы читать содержание библейских или евангельских сюжетов, которые они иллюстрирует. Росписи приобретают ковровый характер, сплошь и равномерно покрывая стены. Но ей присущ бытовизм, повышенное внимание к деталям повседневной жизни человека, его быту и труду, к красоте природы.

Совершенно новым явлением в русской живописи второй половины XVII столетия стал первый светский портретный жанр — *парсуна* (от слова «персона», то есть портрет реального лица). Всего за несколько лет новый жанр прошел огромный путь — от полуиконных изображений до портретов реальных лиц — и завоевал прочное место в русском искусстве. В парсунах художники стремились передать портретное сходство и отчасти характер персонажа. Все именитые люди старались запечатлеть свой образ. В парсунах XVII в. уже присутствуют черты знаменитого русского портрета будущего столетия — внимание к внутреннему миру человека, поэтизация образа, тонкий колорит.

Русская музыка: XVII в. стал также временем решительных перемен и в русской музыке. Ситуация в культуре этого столетия была близка к той, которая существовала в XI в. в Киевской Руси, когда столкнулись языческая и византийская культуры, давшие в синтезе древнерусскую культуру. Сейчас старая русская культура столкну-

лась с западноевропейской, что особенно ярко отразилось в русской музыке. Со старым в музыке связана древняя традиция канонического методического знаменного распева, с новым — партесное многоголосие западного типа, усиливавшее светское начало.

Партесное многоголосие (пение по партиям) было завезено в Россию из Украины и Белоруссии. Оно прижилось не сразу, до конца XVII в. в храмах продолжал звучать знаменный распев, перемежавшийся с троестрочным и демественным пением, а также с новыми партесными сочинениями. Одним из самых быстрых путей распространения новой музыки были *псалмы* и *канты* — духовные песни, текстами для которых служили поэтические переложения псалмов Давида. Со временем они вытеснили более древние духовные стихи. Этому способствовало то, что они были проще древних духовных стихов, их ясный, закругленный напев был близок к народным украинским песням. Канты, начавшись как род духовной лирики, очень скоро вышли за рамки домашнего духовного музицирования и приобрели новые черты. Появились канты светские с самым разным содержанием — философским, любовным, морализующим.

Сторонники старины осудили эти новые веяния. Протопоп Аввакум сетовал на то, что в церквях поют новые песни, а не божественное пение. Но несмотря на то, что старое пение было любимо на Руси, объективные причины подталкивали к появлению многоголосия. Из-за большого количества песнопений в их обилии могли разбираться только самые опытные певчие, которых было не так уж много. Это приводило к фальшивому звучанию хоров. Проблемой стало и то, кто русский язык претерпел существенные изменения по сравнению с древним периодом, из него постепенно исчезали древние полугласные звуки. Поэтому образовалось несложение между текстами и напевами. Все попытки реанимировать и реформировать знаменное пение, предпринятые теоретиками музыки *Иваном Шайдуром* и *Александром Мезенцем*, были недостаточными. Поэтому постепенно знаменный распев сдавал свои позиции, оставаясь в неприкосновенности лишь у старообрядцев, которые и сегодня хранят его.

В новом партесном пении проявляются тенденции барокко. Если старое знаменное пение было во всем подобно иконе — плоскостным, одномерным, то в партесном пении возникает чувство пространства, а пышная многослойная фактура передает ощущение движения и света, типичные для всего искусства барокко.

Таким образом, XVII в. стал последним веком существования древнерусского искусства, когда особенно заметно стало западное влияние, начавшее укореняться на русской почве. Меняется миро-

воззрение, начинается смена художественных принципов, рождаются новые идеи свободного человека и свободного творчества. Начинается резкий перелом, качественный скачок в русской культуре, который будет завершён уже в XVIII в. после петровских реформ.

Литература

1. *Александров В.Н.* История русского искусства. Минск, 2004.
2. *Балакина Т.И.* История отечественной культуры. Ч. 1. М., 1994.
3. *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
4. *Беллингтон.* Лики России. М. 2001.
5. *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993.
6. *История русского искусства.* Т.1. М., 1991.
7. *Карпов Г.М.* Русская культура на пороге новой эпохи. XVII век. М., 1994.
8. *Кондаков И.В.* Культура России. М., 2000.
9. *Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
10. *Мир русской культуры.* М., 2004.
11. *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. М., 1998.
12. *Шульгин В.С., Кошман Л.В., Зезина М.Р.* Культура России IX—XX вв. М., 2004.





Два лика русской культуры Нового времени

- 28.1. Культура эпохи Петровских реформ
- 28.2. Культура России 30—50-х гг. XVIII в.
- 28.3. Формирование общенациональной русской культуры

В истории русской культуры вряд ли найдется период ее развития, который по своему значению был бы равен преобразованиям первой четверти XVIII в. Это время в истории России стало судьбоносным, временем коренных перемен, вызванных петровскими реформами. Оно оказалось наполненным самыми бурными событиями и переменами, намного предопределившими условия развития русской культуры. В этот период Россия совершила огромный рывок из средневекового своего состояния на уровень европейской культуры Нового времени. Главная особенность преобразований состояла в том, что они носили всеобъемлющий характер, поскольку затронули социальную структуру, экономику, церковь, просвещение, вооруженные силы, политику, культуру и быт.

Результатом этих преобразований стали, по крайней мере, три следствия, которые обеспечили России новое качественное состояние. Во-первых, значительно сократилось отставание России от передовых стран Европы в экономической и культурной сферах жизни. Во-вторых, Россия превратилась в могущественную державу с современными армией и флотом, обеспечивавшими ей полную независимость и безопасность. В-третьих, в результате преобразований Россия вошла в число великих держав, и ни один вопрос международных отношений в Европе с тех пор не мог решаться без ее участия.

Центром культурных преобразований, зарождения новой культуры стала новая столица государства — *Петербург*. Любые культурные начинания из Петербурга получали распространение по всей России. Северная столица была уникальным городом не только по своему архитектурному облику, но и по жизненному укладу,

быту. Именно в нем открылись первые высшие образовательные учреждения в России и другие центры культурной жизни.

Таким образом, в XVII в. постепенно в процессе внутреннего развития и внешних влияний формировались условия, предпосылки и элементы новой культуры, которая в полной мере утвердилась и распространилась в Новое время.

28.1. Культура эпохи Петровских реформ

В истории русской культуры XVIII столетие представляет собой исторически переломный период, время глубоких перемен во всех сферах общественной жизни. Еще в предыдущем столетии Россия вплотную подошла к необходимости реформ, но тогда не было человека, способного их осуществить. Таким человеком в XVIII в. стал Петр I. Начатые Петром преобразования были подчинены совершенно определенной цели — становлению мощного, обороноспособного государства, с которым должны были считаться ведущие европейские страны. На это были направлены и преобразования в культурной сфере. Для этого была сознательно принята новая культурная ориентация, которая реализовывалась решительными, а часто и принудительными мерами, значительно ускорившими развитие новых явлений в русской культуре. Основное содержание нововведений в культуре составили две тенденции: секуляризация, т.е. обмирщение, ослабление религиозного влияния на культуру, а также ее европеизация.

Идеи просвещения и бинарность русской культуры «Прорубив» окно в Европу, Россия оказалась лицом к лицу с эпохой Просвещения, идеи и идеалы которой оказали определяющее влияние на формирование русской культуры нового времени.

Во Франции, родине Просвещения, новые идеи возникли на базе критики старых феодальных порядков и стали знаменем зарождающейся буржуазии, которой требовалось доказать ценность человеческой личности, равенство всех людей перед законом, право каждого человека распоряжаться собой, установить новые, более справедливые порядки в государстве, учитывающие интересы всех сословий и классов. Путь к новому справедливому обществу просветители видели в просвещении народа, воспитании у людей независимости суждений, внутренней свободы, чувства самоуважения, так как образованный человек не может не захотеть формирования государственного устройства, основанного на разуме и справедливости. Поэтому сущностью просветительских идей стало отрицание ценностей старого феодального общества и призыв к переустройст-

ву и даже разрушению старого мира во имя созидания нового. В России эта глубинная революционная сущность просветительских идей оказалась не понятой, заслоненной блестящим воплощением этих идей в философии, литературе, науке и, конечно, в искусстве. В вихре преобразований, охвативших русское общество, само слово «просвещение» стало пониматься как синоним перемен к лучшему, как деятельность для общественной пользы, как противопоставление новой эпохи разума предшествующей эпохе мрачного Средневековья.

Но если для европейской культуры такие идеи были достаточно органичными, то в России они упали на совершенно неподготовленную почву, так как русская культура не имела «иммунитета» против подобных идей. Их сущность была осознана поздно, лишь после Французской революции, новые идеи уже глубоко укоренились в культуре нашей страны, породив многие трагические противоречия русской культуры.

Важнейшим результатом распространения идей Просвещения стало расчленение единой до этого русской культуры на две культуры: *светскую* и *религиозную* (духовную). В этом разделении драматические процессы русского религиозного раскола XVII в. получили свое логическое завершение. При этом религиозная часть русской культуры уходила на ее периферию, а светская укоренялась в центре культурной и общественной жизни, приобретая самодовлеющий характер. Интересно отметить, что эти процессы шли параллельно с сакрализацией важнейших светских институтов, порождая эффект «светской святости» — придание религиозного оттенка тем сторонам культуры, которые никогда не являлись собственно религиозными — социальным, политическим, научным, художественным идеям. Так свойственная русскому национальному характеру черта — фанатичная вера — получила свое воплощение не только в религии, ее место смогла занять политика, наука. Наиболее яркое воплощение эта черта культуры получила в деятельности русской разночинской интеллигенции, сыгравшей такую неоднозначную роль в истории нашей страны. Да и официальная государственная политика, проводимая в отношении веры и приведшая к превращению церкви в часть государственной машины, поставившая интересы государства выше интересов религии, способствовала укоренению этих идей, постепенному подчинению духовно-религиозной культуры светской.

Так бинарность русской культуры, представленная в предшествующий период в основном феноменом двоеверия, развивалась как противопоставление религиозного и светского, либерализма и консерватизма, западничества и славянофильства, народного и дворянского. Все эти противоречия привели к тому, что в России было

накоплено больше, чем в Европе «взрывчатого материала», к невозможности того компромисса, который имел место в западноевропейских странах, рано выбравших путь буржуазного развития. Русская же культура начала отдавать предпочтение крайним средствам решения всех своих проблем, что и привело к развитию *русского радикализма*.

Немалую роль в этом также сыграло то обстоятельство, что просветительские идеи вступили в неразрешимое противоречие с крепостнической системой, деспотическим государством, сословной и бюрократической иерархией как незыблемой основой стабильности российской цивилизации, пренебрежением к личности, консерватизмом огосударственного православия. Достаточно упомянуть о том факте, что новые идеи воплощались в творчестве крепостных художников, музыкантов, актрис и архитекторов, получивших образование за границей, ставших образованными, просвещенными людьми, но при этом остававшимися собственностью своих хозяев. Так идеалы гуманизма, справедливости, свободы и равенства, провозглашенные Просвещением, столкнулись с российской действительностью. При этом реальностью было и то, что без дворянского меценатства, вне крепостничества было бы невозможно становление и развитие русского театра, балетного искусства, роговой музыки, домашних портретных галерей и, конечно, русской дворянской усадьбы — сочетания архитектурного ансамбля и садово-паркового искусства.

Оформление абсолютистского государства со светской культурой

Начало XVIII в. было ознаменовано реформами Петра I, призванными ликвидировать разрыв в уровне развития России и Европы, ввести Россию в число передовых европейских государств. Всего за несколько десятилетий весь облик страны кардинально изменился, реформы вызвали экономический рост России, позволили значительно расширить территорию, превратили ее в могучую империю, оказывающую огромное влияние на ход мировой истории. Был создан новый аппарат государственного управления, церковная реформа сделала церковь частью государственной бюрократической системы, появление армии и флота нового типа заставили считаться с интересами России как Западную Европу, так и Турцию. Бурный рост промышленности потребовал большого количества грамотных специалистов, что послужило толчком развитию системы светского образования и науки в России. Ну и, конечно, активно вводились все атрибуты европейского образа жизни, начиная от бритья бород, питья кофе и ношения европейского платья, до изменения положения женщины, утверждения нового взгляда на человеческую личность и внедрения представлений о гражданской чести и достоинстве.

В результате этих реформ сложилось абсолютистское государство со светской культурой, открытое, активно контактирующее с другими странами, отказавшееся от политики изоляционизма и национальной замкнутости. В художественной культуре новые веяния привели к формированию новых видов и жанров искусства, освобождению его от религиозного гнета. Также нужно отметить демократизацию художественной культуры и появление в ней авторского начала, так несвойственного древнерусской культуре.

Просветительские идеи в литературе В первую очередь новые просветительские идеи нашли свое выражение в русской литературе, крупнейшими представителями которой были деятели «Ученой дружины Петра I». Начало XVIII в. стало временем становления, подготовительным этапом в литературе. Так, появляется множество переводных книг, способствующих расширению научных знаний и кругозора, вводится новый гражданский шрифт и начинает издаваться первая газета. Большое внимание уделяет книге церковный и политический деятель, писатель, ученый, сподвижник Петра I *Феофан Прокопович* (1681—1736), автор церковной реформы и многих других нововведений. Свои идеи он излагает не только в научных и социально-политических трудах, но и в пьесах, стихотворениях. Даже историческая трагикомедия «Владимир», посвященная Владимиру Святому, трактует историю принятия христианства Русью как борьбу с невежеством, так актуальную для петровской эпохи.

Быстрыми темпами пошло развитие поэзии, которая стала пользоваться большой популярностью в это время. Хотя стихотворения еще создаются в традициях Симеона Полоцкого и его силлабической поэзии, уже можно наблюдать большое разнообразие тем и жанров — канты-виваты, застольные песни, любовная лирика, а также сочетание старой, церковно-славянской лексики с новыми заимствованными иностранными словами.

Появились и прозаические произведения — «*гистории*», повести, которые в традициях древнерусской литературы в основном анонимны, но в них уже провозглашались новые идеи, внушающие читателям, что только личные достоинства, ум и образованность являются залогом успеха и карьеры в новой России. Как правило, герои этих «гисторий» — молодые энергичные дворяне, осознающие себя не только гражданами России, но и европейцами.

Новое градостроительство — Санкт-Петербург Свое наглядное, видимое воплощение государственная идея нашла в архитектуре, которая приобрела отчетливо светский характер и развивалась в русле европейского искусства Нового времени. Наиболее полно новые формы, художественный язык и принципы архитектуры воплотились в

строительстве новой столицы России — *Санкт-Петербурге*, основанном в 1703 г. и ставшем столицей в 1712 г.

Основой нового градостроительства стала *регулярность*, требование строгости и правильности форм в противовес древнерусской асимметричности и живописности. Поэтому в отличие от большинства русских городов, имевших радиально-кольцевую планировку и являвшихся результатом многовекового развития, в Петербурге воплотился идеал рационально спланированного ансамбля. Возникший как порт и крепость, город постепенно обзаводился военными, общественными, административными зданиями, в нем появились верфь, арсенал, музей, госпиталь, коллегии и другие здания, ранее не встречавшиеся на Руси.

Ведущую роль в возведении европейской по замыслу столицы играли иностранные архитекторы, среди которых были прославленные европейские зодчие. Видный французский инженер и архитектор *Жан-Батист Леблон* разработал идею «регулярного» города, ставшую доминантной при возведении столицы. Уроженец итальянской Швейцарии архитектор *Доменико Трезини* (ок. 1670—1734) построил *Петропавловский собор*, состоящий из высокой колокольни со шпилем и церкви-базилики, давшей городу прекрасный внешний ориентир. По его проекту построено и здание *Двенадцати коллегий*, воплотившее идею большого административного строения, состоящего из двенадцати частей, связанных между собой галереями. Знаменитую *Кунсткамеру* строили, сменяя друг друга, многие иностранные мастера, а также русский архитектор *Михаил Земцов*, участвовавший в строительстве здания Двенадцати коллегий.

Постепенно отечественные архитекторы стали играть более значительную роль в градостроительстве. Михаил Земцов известен также как автор великолепного Аничкова дворца на Фонтанке. *Иван Коробов* реконструировал здание Адмиралтейства и создал его знаменитый золотой шпиль с флюгером в виде трехмачтового корабля. Застройка Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой осуществлялась по проекту *Петра Еропкина*, первого теоретика русской архитектуры.

Начало новой русской живописи Коренные преобразования произошли и в изобразительном искусстве, живопись в короткий срок преодолела путь от парсунов в традициях древнерусского искусства до светского портрета, а также других картин на светские сюжеты, выполненных маслом. Очень быстро сложилась европейская по типу станковая живопись, в которой обратная перспектива, характерная для иконописи, смени-

лась прямой. В изображении человеческого тела большое внимание уделялось его анатомии и соответствию пропорций фигуры античным канонам. Использование масляных красок привело к развитию новой техники живописи, позволявшей отразить глубину пространства, чему также способствовало освоение светотени.

Новая живопись развивалась в самых разных направлениях — и как *монументальная* (панно, плафоны в строящихся дворцах), и как *миниатюра*, украшавшая быт, но наибольших успехов она достигла в *портрете* во всех его разновидностях — *парадном, камерном, парном*. Причиной этого стали вековые иконописные традиции русского искусства, а также парсунная традиция XVII в. Сразу от этого опыта художники отказаться не могли, поэтому в картинах петровской эпохи можно встретить сочетание старых парсунных и новых европейских черт, что выражалось в причудливом сочетании плоскости и объема, когда лица на портретах писались подчеркнуто выпукло, а одежда изображалась в плоскостной манере.

Начало новой русской живописи можно датировать достаточно точно. В 1716 г. первые русские художники были отправлены на учебу за границу. *Ивану Никитину* (ок. 1680 — не ранее 1742) обучение за границей, вероятно, позволило освободиться от некоторой скованности, свойственной старой русской живописи, а также обогатило его знанием всех тонкостей европейской техники. Портреты, выполненные этим художником, отличаются предельной сосредоточенностью, напряженностью внутренней жизни. Все внимание мастера обычно сосредоточено на лице, фон всегда носит несколько плоскостной, иконный характер, из которого выступает фигура. Расцвет творчества Никитина приходится на последние пять лет жизни Петра. Ему же принадлежит портрет императора на смертном одре.

Не меньшее значение для русской живописи имело творчество *Андрея Матвеева* (1701—1739), также учившегося за границей, в Голландии и Фландрии. С 1730 г. и до своей смерти он руководил всеми монументально-декоративными работами, идущими в Петербурге и его окрестностях. Самое известное произведение мастера — *«Автопортрет с женой»*, в котором он первым из русских художников создал поэтический образ дружественного и любовного союза, отражающий новую культуру семейных отношений.

Русские художники продемонстрировали замечательное овладение приемами западноевропейского мастерства, однако сохранили только присущий русской живописи национальный дух. Обмирщение русского искусства произошло во многом благодаря усилиям этих художников.

Становление русской скульптуры

Этот же процесс обмирщения намного медленнее проходил в скульптуре, потому что слишком долго на Руси она считалась связанной с язычеством и была запрещена церковью. Поэтому приглашенные иностранные скульпторы сыграли более заметную роль в становлении жанра, чем живописцы или графики. А знаменитые скульптуры Летнего Сада, приобретенные за границей, должны были постепенно приучать русских людей к светской скульптуре и воспитывать их вкус.

Становление русской скульптуры связано с именем *Бартоломео-Карло Растрелли*, который вместе с сыном, будущим знаменитым архитектором, приехал в Россию в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Его главной работой стало создание памятника Петру I. В 1723 г. он создал замечательный бронзовый бюст царя, в котором подчеркнуты неординарность, ум, воля основателя Российской империи. Бюст императора стал типичным произведением барокко — динамическая композиция с подчеркнутой пространственностью и акцентом на множественность фактур, со светотеневыми контрастами пластических масс, их живописностью. По сути это образ целой эпохи. Много лет работал Растрелли над конным монументом Петра I. После смерти мастера статуя отличилась в бронзе. Памятник был установлен Павлом I лишь в 1800 г. перед Михайловским замком. Там он и стоит поныне с надписью «Прадеду — правнук».

Начало светской музыки

В петровское время мирское, светское начало все больше проявляет себя и в музыкальном искусстве, самым популярным жанром в котором становится *кант*. Еще в XVII в. канты представляли собой трехголосную песню без сопровождения, но по мере распространения европейских музыкальных инструментов они стали исполняться с *аккомпанементом*. Наиболее популярны были *канты-виваты* о победах русского оружия, появились *лирические канты*, при этом часто в них звучали интонации русских народных песен, что и обеспечило удивительную «живучесть» жанра.

Не забывалось и многоголосое партесное пение. Из хора государевых певчих дьяков была создана придворная капелла, участвовавшая не только в религиозных службах, но и в светских мероприятиях. Следуя примеру императора, многие вельможи заводили собственные хоры, что приводило к постепенному распространению светской музыки. Этому способствовало и то, что на приемах, маскарадах, ассамблеях звучала новая европейская инструментальная музыка.

28.2. Культура России 30—50-х годов XVIII в.

Вторую четверть XVIII в. в русской истории нередко называют эпохой дворцовых переворотов. Но, несмотря на то, что сменявшие друг друга правители империи были очень разными, они уже не могли заставить Россию пойти по-иному пути развития, петровские реформы приняли необратимый характер. Российская империя продолжала укрепляться и расширяться. Этому способствовала не только поддержка дворянства, ставшего верной опорой императорской власти, но и закрепление и утверждение в русской культуре элементов европейской культуры. Особое значение в этом процессе имело развитие общеобразовательной школы, ставшей базой для появления и развития русской науки и высшей школы (в 1725 г. была создана Академия наук, а в 1755 г. — Московский университет).

Классицизм Продолжали закрепляться новые идеи о ценности человека, развивалось личностное начало в русской культуре. Они нашли свое выражение в новой русской литературе, развивавшейся на основе стиля *классицизма*, ставшего в то время общеевропейским направлением. Но наряду с новыми чертами, в частности, утверждением авторства художественных произведений и воспринятыми канонами классицизма, русская литература все же сохраняла свою специфику, которая выражалась в предпочтении национальной тематики, а также в неразрывной связи с традициями русского фольклора. Специфика русского варианта классицизма была закреплена в теоретических работах *Михаила Ломоносова* (1711—1765) и *Александра Сумарокова* (1717—1777).

В русском классицизме сохранялись все основные требования этого стиля, изложенные еще в работе теоретика классицизма Н. Буало в XVII в. Но для русских мастеров классицизм ассоциировался с ясностью художественных образов и отточенностью формы, в то время как с главенством разума над чувствами у них получалось хуже. Большинство русских художников предпочитали сочетать интеллект с непосредственностью чувств и душевной отзывчивостью. О гармонии разума и сердца писал Сумароков. Сочетание разума и чувства характерно и для творчества величайшего русского мыслителя и ученого Ломоносова. Ведь он по праву считается не только первым русским ученым, но и философом, а также основателем русской литературы. Он много занимался теорией национального языка, вне которого он не мыслил развитие литературы, и провел реформы стихосложения на основе многообразной и красочной русской речи. Во многом благодаря его работам появился

единый литературный язык, упорядочивший смешение церковнославянских, русских и иностранных слов. Он же изложил правила создания сочинений высокого стиля (героическая поэма, ода, прозаическая речь), среднего стиля (театральные сочинения, сатиры, эклоги, элегии, дружеские послания, ученые сочинения) и низкого стиля (комедии, эпиграммы, песни, прозаические письма). В своих одах Ломоносов хотел передать читателям мысли, представления об идеальном государстве, его законах и правителе, что соответствовало духу Просвещения. Такой характер носит «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года».

В рамках классицизма развивалось творчество *Антиоха Кантемира* (1709—1744), автора знаменитых сатир, обличающих человеческие пороки, а также *Василия Тредиаковского* (1703—1769), автора нравоучительной эпопеи «*Телемахиды*». Тредиаковскому принадлежит авторство в ведении нового силлабо-тонического стиха как наиболее соответствующего природе русской речи.

Русское барокко: архитектурный синтез

Несколько иначе во второй четверти XVIII в. шло развитие русской архитектуры, скульптуры и живописи. Стилевая принадлежность этих видов искусства определяется достаточно четко — это *барокко*. К этому времени русские художники уже в полной мере освоили идейно-образную систему и язык художественной культуры Нового времени, которые становятся единственно возможной формой творчества. Это привело к тому, что древнерусское искусство, бывшее с начала XVIII в. «врагом» нового, противодействующей ему силой, начинает получать объективную оценку, появляется желание переосмыслить художественное наследие предков, найти в нем идеи, созвучные новому времени. Так складывалось русское барокко, представляющее собой нерасторжимое единство архитектуры, скульптуры, монументальной и декоративной живописи, прикладного искусства.

Ощутимое влияние на этот стиль оказал и классицизм XVII в., и рококо, а также русские художественные традиции. В результате сочетания всех этих факторов появляются пышные, обильно разукрашенные, богатые дворцы и усадьбы, составляющие единство с парковым ансамблем, с многочисленными вкраплениями динамичной скульптуры. Вообще, для русского барокко характерно главенство дворцов и храмов, понимание красоты как богатства и пышности, преобладание чувства над разумом.

В данном контексте необходимо отметить стремление русских художников к пластике, желание «оживить» мертвую материю (обильное включение скульптуры в системы архитектурного ордера,

а также скульптурные формы орнаментов и чисто архитектурных деталей). Следует упомянуть также и о вольном их обращении с античными и ренессансными канонами, об «уничтожении» плоскости стены, к чему приводила волнующаяся поверхность фасада, а также бесконечные прорывы в интерьере — двери, окна, зеркала. Также входит в силу *анфиладный* принцип построения интерьеров, когда нанизанные на одну ось залы вытягиваются в более или менее длинные вереницы, расходящиеся в стороны от центра здания, нередко анфилады пересекаются, создавая эффекты, неизвестные старому зодчеству. Объемные композиции, фасады, интерьеры почти обязательно строятся по принципу симметрии, но это уже не идеальная симметрия центрических композиций Древней Руси, а двусторонняя симметрия относительно центральной оси.

Важнейшим атрибутом архитектуры Нового времени становится *ордер*, с помощью которого стремятся показать закономерность построения композиции. В нем проявляется стремление к упорядоченности, восхищение силой разума, значение человеческой личности, так свойственные эпохе Просвещения. Ордер также выступает как носитель гуманистических идей, их порождение и выражение, так как именно он позволяет соразмерить структуру здания с человеком, согласовать с ним пропорции и масштаб компонентов, форму деталей, размещение и рисунок декора.

К середине XVIII в. русская архитектура достигла очень высокого уровня мастерства. Она полностью овладела искусством создания огромного комплекса, состоящего из дворца и парка таких, как «*блок-галерея*» (Большой дворец в Царском Селе) и «*блок-каре*» (Зимний дворец). Появилось умение компоновать очень протяженные фасады, избегая монотонности и дробления. Совершенствовалось садово-парковое искусство, причем от излюбленных в петровское время водных каскадов произошел переход к чисто равнинному саду с невысокими террасами и регулярной планировкой (Царское Село).

Главенствующая в эпоху барокко архитектура подчиняла и вбирала в себя все виды и жанры изобразительного искусства (кроме портрета и гравюры), а также скульптуру. В это время статуи, живописные полотна и прикладное искусство, по сути, не существуют вне связи с архитектурой. Плафоны, картины над дверями, панно, объемные фигуры и рельефные изображения располагались в соответствии с законами архитектурного убранства. Эта обусловленность также влияла на форму, композицию, цвет, определяла сюжет.

Участвующая в архитектурном синтезе скульптура обычно была представлена фигурами в полный рост (статуи на кровле Зимнего

дворца), полуфигурами атлантов и кариатид, выполненными в высоком рельефе, реже — сюжетными барельефами. Живописное убранство слагалось из мифологических и исторических композиций (изображались на плафонах) и «галантных сцен», пейзажей, натюр-мортов. В эмоциональном плане эти изображения были проникнуты патетикой или чуть кокетливой, изящной праздничностью. Эти черты были свойственны даже религиозной живописи и отделке церкви, которая становилось все более светской.

Самым знаменитым зодчим высокого барокко середины XVIII в. был *Франциско Бартоломео Растрелли* (1700—1771), сын знаменитого скульптора. Среди его работ — дворцы Бирона в Митаве и Руентале (Латвия), Большой дворец в Петергофе, Екатерининский дворец, Зимний дворец, Смольный монастырь. В них он применил свое выдающееся открытие — композицию парадных интерьеров, наполненных светом, льющимся через огромные окна и отражающихся в зеркальных пилястрах и зеркалах, размещенных в простенках. Позолоченная резьба и лепнина, бронза и живописные плафоны дополняли великолепие пространственного решения дворцовых помещений, где от парадной лестницы на пути зрителя разворачивалась анфилада неповторяющихся залов, приводящих к большому танцевальному залу.

Прекрасен Екатерининский дворец, строительство которого было начато еще до Растрелли, но именно он закончил его перedelку, а также собрал множество отдельных помещений в единый ансамбль так, что с юго-востока дворец воспринимался во всю огромную длину, замыкая ярко расцвеченной полосой фасада низкий стриженный регулярный Старый сад. Парадная лестница вела на второй этаж, где анфилада пяти приемных, занимавших всю ширину здания, подводила к громадному тронному залу. Далее помещения делились на два ряда — с окнами во двор и с окнами в сад. Все, начиная с размеров здания и кончая его яркой расцветкой (сочетание интенсивно-голубого, белого и позолоты), должно было соответствовать происходившим во дворце пышным приемам и празднествам.

Иначе выглядит Зимний дворец, который представляет собой большое квадратное в плане здание с внутренним парадным двором. Фасады дворца обращены к Неве и к бывшему «лугу», где теперь находится Дворцовая площадь. Основные помещения дворца заключались в угловых массивах: в северо-восточном — парадная лестница, в юго-западном — театр, в северо-западном — тронный зал, в юго-восточном — жилые помещения.

Одним из самых совершенных творений зодчего является здание Смольного монастыря, композиция которого отличается ясно-

стью и стройностью, органично сочетающимися с насыщенной декоративной отделкой. Здесь архитектор проявил себя мастером загородного ансамбля — крестообразный в плане монастырь был возведен в излучине Невы.

Русский портрет Продолжала развиваться также и русская живопись. В это время во главе русских живописцев становится *Иван Вишняков*, сменивший Матвеева. Он был известным портретистом, среди его лучших произведений — *портрет Сары Фермор*, представляющий собой уникальное переплетение парсунного и нового стилей. Фигура полностью лишена объема, одежда исполнена в плоскостной технике живописи, но при этом очень достоверно передан внутренний мир героини — маленькой девочки, доверчиво смотрящей на мир.

Вообще искусство живописного портрета составляет одну из вершин эпохи. Русские художники освоили немало его разновидностей. Так, был очень любим ими парадный портрет, перекликавшийся по духу с барочным интерьером, с его характерной пышностью и пафосом. Эти портреты передавали не только характер, но и социальное положение человека. Вишняков работал в основном в жанре *парадного портрета*, который отличается содержательностью, изяществом образов, красотой цвета и легкой графической орнаментальностью.

Более значителен и перспективен был *камерный портрет*, хотя расцвет этого жанра приходится на вторую половину XVIII в. Главной для мастеров камерного портрета стала физиономическая характеристика, внимательная и заинтересованная передача внешности модели, а также черт ее характера. Эти произведения невелики, изображения на них приближены к передней плоскости холста, как бы взяты крупным планом. Но в нем ощутим отзвук свойственной парадному портрету репрезентативности, которая не дает превратиться камерности в интимность. Крупным мастером камерного портрета стал *Алексей Антропов*, который в своих работах выразил эстетику барокко в наиболее законченной форме. Герои его портретов изображаются статично, просто, в них подчеркивается трехмерность, весомость. Портреты выполнены почти с фотографической точностью, что придает его полотнам живой колорит и выделяет их среди других работ, где было принято смягчать не слишком красивые детали натуры.

Нельзя не упомянуть творчество *Ивана Аргунова*, крепостного художника графа Шереметева, который, хотя и учился у придворного художника Гроота, работал исключительно по велению хозяина, диктовавшего ему не только кого он должен писать, но и как это делать. Поэтому его портреты представляют собой работы полупарадного

типа — поколенные портреты, с пышными одеждами персонажа и богатством аксессуаров. Таковы портреты князя и княгини Лобановых-Ростовских, генерал-адмирала князя М.М. Голицына. Но ему же принадлежат лишённые официальности, отражающие внутренний мир героев, и прекрасные камерные портреты Хрипуновых, Толстой, а также автопортрет и широко известный портрет крестьянки в русском костюме (1784).

Мозаика и декоративно-прикладное искусство

Исключительный вклад в развитие изобразительного искусства внес М.В. Ломоносов, возродивший утраченные сек-

реты изготовления *мозаики*. Изготовление *смальт* — цветных стекловидных масс, из которых делались мозаики, хранилось в Западной Европе в строжайшей тайне. Ломоносов же сумел самостоятельно разработать весь технологический процесс их производства. После более чем четырех тысяч опытных плавок на фабрике под Петербургом он получил богатейшую палитру смальт, не уступающих по красоте и силе цвета знаменитым итальянским смальтам. Ломоносов также выступал как мастер-мозаичист, создав многочисленные мозаичные портреты, а также грандиозную мозаичную картину «*Полтавская баталия*». Все живописные работы Ломоносова говорят о понимании им искусства как средства монументальной пропаганды высокими патриотических идей.

Огромное внимание, которое стиль барокко уделял украшению интерьеров, вызвал бурный подъем русского декоративно-прикладного искусства. В нем также господствуют барочно-рокайльные тенденции. Это ясно ощущается в особенностях декора и его богатстве, в повышенной нарядности, активности цвета, постоянном возрастании числа предметов, украшавших быт, увеличивавших комфорт и создававших ощущение роскоши. Тогда изготовлялось много изделий из стекла, шпалер (тканый безворсовый ковер из шерсти или шелка), резной деревянной скульптуры, обычно позолоченной. Большое внимание уделяется мебели, которая очень тесно связана с интерьером. Вообще, принято планировать все сооружение целиком — от генплана до предметов обстановки. Именно так поступал Растрелли.

Исключительное положение в украшении интерьеров занимал *фарфор*. Рецепт фарфоровой массы после многочисленных опытов и пробных изделий был открыт в 1748 г. русским мастером *Д.И. Винogradовым*. Поэтому появляются целые ансамбли из русского фарфора, состоящие из посуды, ваз, в которые помимо настоящих фруктов кладут «обманки» из фарфора, сделанные в натуральную величину и расписанные в натуральные цвета, в ансамбль входят также ручки столовых приборов, подсвечники, настольные украшения в виде беседок, трельяжей, фарфоровых дам, кавалеров,

пастухов и пастушек. Все это дополнялось фарфоровыми табакерками, пуговицами, эфесами шпаг и множеством других вещей из этого же материала.

28.3. Формирование общенациональной русской культуры

Во второй половине XVIII в. Россия представляла собой огромное по территории государство, расположенное на двух континентах, сильное в военном отношении (доказавшее это в войне с Францией), имеющее высокие достижения во многих областях науки, техники и искусства. Многовековой процесс развития русской культуры в это время вступил в новую стадию, существенным признаком которой стало преодоление локальной и сословной ограниченности культуры, характерной для предыдущих этапов ее развития, и формирование собственно общенациональной русской культуры.

Эти изменения произошли во всех областях русской культуры. Новая эпоха нашла свое воплощение в классицизме, ставшем ведущим художественным стилем в культуре второй половины XVIII в. Быстрое приобщение художественной культуры страны к классицизму шло, с одной стороны, благодаря привлекательности просветительских идей, к тому же одобренных на государственном уровне. Поэтому деятельность мастеров вдохновляется гражданственностью, патриотической идеей служения отечеству, сознанием общественного предназначения и действенной роли искусства, пафосом прославления человечности и человека, восхищением красотой его тела, ума и чувств, тягой к гармонии, простоте и естественности. В условиях России эти просветительские идеи трансформируются в призывы к отмене крепостничества, также рождается стремление к демократизации русского общества. С другой стороны, распространению классицизма благоприятствует его освоение в предшествующий период другими видами культуры, в частности русской литературой 40—50-х годов.

Русская литература:
классицизм,
сентиментализм
и реализм

Сама же русская литература, хотя и оставалась в основном в рамках классицизма, демонстрирует и другие художественные стили. Так, только в стиле классицизма писал *Николай Новиков* (1744—1818), более известный как крупнейший издатель и журналист своего времени (сатирические журналы «Трутень», «Живописец», «Кошелек», «Пустомеля»). Сама императрица *Екатерина II* (1769—1844) оставила 12 то-

мов литературных сочинений, среди которых были сказки, пьесы, либретто опер, политические памфлеты, а также ее «Записки» о приезде в Россию и о жизни здесь в первое время после прибытия.

Важное значение для русской литература имело творчество *Ивана Крылова* (1769—1844), которого мы сегодня в основном знаем, как великого баснописца, но он был еще и автором пьес, а также сатирических произведений, в которых уже активно зарождался стиль реализма, торжествовала демократическая эстетика.

Так постепенно формируется специфическая черта русской литературы конца XVIII в., которая заключается в соединении в творчестве русских писателей элементов классицизма, реализма, сентиментализма и даже предромантизма.

Среди русских писателей, чье творчество заложило расцвет русской литературы XIX в., *Александр Радищев* (1749—1802), автор «*Путешествия из Петербурга в Москву*», произведения долгое время ходившего лишь в списках, но оставившего неизгладимый след в истории русского освободительного движения.

Николай Карамзин (1766—1826) — не только известнейший русский историк, но и один из первых теоретиков искусства в России (благодаря ему в русском языке появился термин «эстетика»). Он также автор первых произведений, написанных в стиле сентиментализма, — «*Письма русского путешественника*» и «*Бедная Лиза*». Глубокое внимание к психологии героев, их душевным переживаниям: умение показать все оттенки чувств и перипетии любви — характерные особенности творчества Карамзина. Сентиментализм со своим культом пасторальных мотивов, идеей бегства в природу, воспеванием простоты человеческих чувств был далек от дидактической поэтики классицизма, но в нем также отразилась эпоха Просвещения, точнее ее завершение, когда стало очевидным, что идеалы Просвещения потерпели крах, а высокие идеи свободы, равенства и братства вылились в кровавую вакханалию Французской революции.

Значительно и творчество *Гавриила Державина* (1743—1816), совершившего настоящий переворот в иерархии жанров. Он определял поэзию как «говорящую живопись», поэтому большое значение придавал не только колористической, но и звуковой стороне стихов. Соединяя слова «высокие» и «низкие», Державин освобождал отечественную поэзию от теории «трех штилей», открывая тем самым путь развитию реалистического языка.

В историю русской литературы *Денис Фонвизин* (1744 или 1745—1792) вошел как создатель *социальной комедии*. В его «*Недоросле*», справедливо считающемся вершиной драматургии XVIII в., высокие художественные достоинства сочетаются с острой социальной сатирой, неллицеприятно обнажающей уродливые черты российской

действительности, в частности, грубое невежество старшего поколения и внешнюю европейскую образованность нового.

Русский театр. Развитие русской литературы было тесно связано со становлением театра, основателем которого стал актер *Федор Волков* (1729—1763). Речь идет о профессиональном публичном театре, так как любительские спектакли (особенно в школах) ставились и до этого. Театр Волкова был открыт в Ярославле в середине XVIII в. Эта труппа позднее составила основу труппы публичного театра в Петербурге, открытого в 1756 г., где ставила драматические произведения, в том числе и трагедии Сумарокова. Популярностью пользовался и Оперный дом, где силами иностранных актеров и певцов ставились французские комедии и чувствительные итальянские интермедии. Но особую любовь публика питала к опере, которая ставилась известными итальянскими композиторами и отличалась пышным великолепием.

Успешно и на высоком уровне шли драматические и оперные спектакли в любительских и крепостных театрах. Так, огромной популярностью пользовался музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре, воспитанницы которого пели в операх Перголези, Гретри, входящих в репертуар лучших европейских театров.

В последние десятилетия XVIII в. начала складываться национальная композиторская школа. Вначале она была неразрывно связана с театром и растущей популярностью жанра *комической оперы* и *оперы-буфф*, в которых музыка чередовалась с разговорными диалогами. Величайшим произведением в этом жанре стала гениальная «Свадьба Фигаро» Моцарта. Огромную роль в становлении самобытной светской музыки в России сыграли *русские комические оперы*. Музыкальной основой в них стала русская народная песня, воплотившая в звуках речевые интонации персонажей. Самой популярной музыкальной комедией XVIII в. стала опера *М.М. Соколовского* на текст писателя *А.С. Аблесимова* «*Мельник — колдун, обманщик и сват*». В то время опера считалась литературным жанром, поэтому первыми композиторами были авторы текстов, которые указывали, на какую мелодию петь тот или иной текст. Так же было и с этой оперой, и лишь позднее эти песни были обработаны скрипачом *М.М. Соколовским*, который и считается автором музыки.

Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование, которое становится обязательным элементом дворянского обучения. Все более активной становится концертная жизнь, и с 80-х годов на сцене все чаще появляются известные европейские исполнители. Звучала музыка Гайдна, Моцарта, Генделя, а

также произведения отечественных композиторов. Поэтому со второй половины XVIII в. можно смело говорить о формировании отечественной композиторской школы, которая хотя и испытала влияние таких корифеев европейской музыки, как Глюк, Гайдн или Моцарт, все же была основана на традициях русской музыки — хоровой духовной музыке и народном музыкальном творчестве. Поэтому, осваивая «чужие» музыкальные жанры — оперу, увертюру, сонату, русские композиторы успешно воплощали в них народные интонации русских песен, русскую речь, национальные характеры.

Важную роль в становлении отечественной музыкальной традиции сыграл *Максим Березовский*, подлинный мастер в области хоровой музыки, концерта, которые поражают глубиной передаваемых чувств и эмоций. *Василий Пашкевич* — автор комических опер, удивительно тонко соединяющих сюжет с талантливой музыкой. *Иван Хандошкин* был замечательным скрипачом-исполнителем и композитором, писавшим для любимого инструмента, причем вдохновляла его русская народная песня, обыгранная им в десятках музыкальных вариаций. В его творчестве впервые произошло органичное слияние европейского инструментального языка и русского фольклора.

Вершина русской музыки XVIII в. — творчество *Евстигнея Фомина* и *Дмитрия Бортнянского*. Фомин писал оперы, в которых активно использовал народные мелодии, что приводило к рождению новых, нетрадиционных черт оркестрового письма и стало первым шагом на пути создания русской симфонической музыки. К сожалению, большинство его сочинений было забыто, и их новое открытие произошло только в XX в. Его знаменитому современнику Бортнянскому повезло больше — он остается самым известным композитором XVIII в. Главные творческие его достижения связаны с хоровой церковной музыкой. Бортнянский отказался от традиции барочного хорового письма и смело пошел новой дорогой музыкального классицизма. Он оставил огромное хоровое наследие — 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Его хоровые произведения исполнялись в храмах, на великосветских раутах, в помещичьих усадьбах. Сочинения Бортнянского поражают разнообразием чувств и настроений, он легко выражал и чувство радости, и ощущения скорби и нежности. Помимо церковной музыки он сочинял оперы, музыка которых отличалась классицистским благородством и изяществом, а также инструментальную музыку и романсы.

Классицизм в русском зодчестве

Зримым воплощением новых общественных идеалов второй половины XVIII в. — гражданственности, пришедшей на смену государственности, — стал классицизм, утвердившийся в русской архи-

текстуре. Обращение к классицизму ощущается в сложении четкой системы принципов и приемов, ставших основой точно переданного античного ордера, который придает сооружениям строго закономерное построение в виде структуры несомых и несущих элементов. В античности берет начало и многое другое: планы зданий и городов, орнаменты, формы и пропорции. Но греческая и римская классика, на которую опирался европейский классицизм, не заслонила для русских архитекторов современной жизни, а также их интереса к искусству Ренессанса. Так что классицизм был не более, чем языком, передающим впечатления от современной жизни.

В русском зодчестве второй половины XVIII в. явно прослеживаются два этапа развития. Ранний классицизм охватывает 60—80-е годы, строгий классицизм — 80—90-е годы. На первом этапе развитие архитектуры определяли общественные здания с их характерной монолитностью, на втором — городские частные дворцы и усадьбы, представляющие собой совокупность самостоятельных, хотя и соподчиненных частей.

Одним из наиболее видных архитекторов раннего классицизма был *Александр Кокоринов* (1726—1772). По его проекту в соавторстве с Ж.-Б. Валлен-Деламом построено здание императорской *Академии художеств*. В плане здание представляет собой квадрат, в который вписан круг — двор для прогулок. Здание равновысотное, лишь небольшой купол выделяется над главным входом в здание. Колонны распространены по всему фасаду. Здание лишено барочной эмоциональной непосредственности в угоду серьезности и тонкой элегантности.

Архитектором необычайной фантазии, оказавшим огромное влияние на развитие не только практического зодчества, но и архитектурной теории, был *Василий Баженов* (1738—1799), и это при том, что большинство его проектов даже не было осуществлено. Дважды Екатерина II сама прерывала осуществление его главных проектов: Кремлевского дворца и дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой. В этих работах Баженов дал совершенно новое толкование темы городского и загородного дворца. Его проект Кремлевского дворца подразумевал реконструкцию всего Кремля, даже всей Москвы.

Самая известная постройка Баженова в Москве — *дом П.Е. Пашкова*, ныне — здание Российской государственной библиотеки. Дом построен над откосом холма, спускавшегося к Моховой улице, главный фасад обращен к Кремлю и Москве-реке. Здание имеет ряд особенностей: главный вход и парадный двор расположены с обратной стороны фасада, что было не характерно для городских усадеб; характер фасадной поверхности, ордера, орнаментика,

баллюстрада с вазами напоминают о барочных композициях. Высокое мастерство и огромная одаренность позволили зодчему соединить разнохарактерные мотивы в единый архитектурный образ.

В процессе становления русского классицизма участвовал и *Матвей Казаков* (1738—1812), наиболее яркий представитель московской школы зодчества. Очень важным в становлении его как профессионального архитектора была совместная работа с Баженовым над проектом Кремлевского дворца. В Кремле Казаков создает и самостоятельную очень значительную постройку — *здание Сената*, представляющее собой почти равносторонний треугольник в плане. Замкнутый, треугольный двор разделен двумя корпусами на три части, отделяя центральный парадный двор от двух служебных угловых. Купол парадного зала играет большую роль во всем ансамбле Красной площади, на флагштоке, расположенном на этом куполе, развевается сегодня Государственный флаг страны.

Здание Московского университета (на Моховой) Казаков возводил с 1768 г. по 1793 г. Большой парадный университетский двор с трех сторон окружен корпусами. Со стороны улицы возведена высокая металлическая ограда. В центре здания находится актовый зал, к которому примыкают два больших зала с хорами, предназначенная для университетских коллекций. Далее шла череда учебных классов, соединенных корпусами. Фасад университета напоминает Сенат — расчленен пилястрами, лопатками, панно, другими орнаментальными элементами. Здание сгорело в пожаре 1812 г. и было с изменениями восстановлено архитектором Дементием Жилярди.

Казакову также принадлежит проект зала *Благородного собрания* (ныне это Колонный зал Дома Союзов): прямоугольный в плане корпус окружен колоннами коринфского ордера. Позже по проекту Казакова была построена *Голицынская больница* как мемориал в честь старинного рода Голицыных.

Крупнейшим зодчим второй половины XVIII в. был также *Иван Старов* (1745—1808). Его главная работа — *Троицкий собор* Александро-Невской лавры в Петербурге, по его проектам построена круглая площадь в конце Невского проспекта и возведен *Таврический дворец*. В строгой наружной форме и пышности богатых интерьеров этого дворца уже хорошо виден поворот к строгому классицизму. Огромный вклад в становление этого нового течения архитектуры внесли иностранные мастера *Джакомо Кваренги* (1744—1817) и *Чарльз Камерон* (1743—1812).

Кваренги, родившийся в Италии, приехал в Россию в возрасте 36 лет. Глубоко изучив русское искусство, он проникся его духом, что и позволило ему стать крупнейшим русским архитектором. Кваренги — создатель таких шедевров, как *Александровский дворец* (Царское Село),

дворец Юсуповых на Фонтанке, *Смольный институт*, в Москве — это *Странноприимный дом* (ныне Институт им. Склифосовского).

Шотландец Камерон, знаток античности, создатель камерных дворцово-парковых ансамблей и утонченно-нарядных интерьеров. Величайшее творение мастера — *дворец в Павловске*, созданный для «малого двора» наследника российского престола Павла I. Дворец состоит из центрального, увенчанного куполом корпуса и двух небольших флигелей, связанных с ним открытыми колоннадами-переходами. Лишенный вычурности дворец прекрасно вписан в окружающий ландшафт и гармонирует с окружающим его парком.

Русское скульптурное искусство

В скульптуре второй половины XVIII в. ощущается небывалый подъем. Она развивается медленно, но русская просветительская мысль и русский классицизм стали величайшими стимулами для развития искусства больших гражданственных идей, масштабных проблем, что и обусловило интерес к этому жанру. Если в начале века Растрелли блистал практически без конкурентов, то вторая половина столетия дала сразу целое созвездие имен, составивших славу русского скульптурного искусства. Ими были охвачены практически все виды скульптуры — от памятника до малой пластики, от портрета современника до изображения античного персонажа или героя истории.

Характерной чертой скульптуры этого периода является ее постепенное освобождение из-под власти зодчества, появление идеи самоценности пластики, перестающей быть только частью архитектурного сооружения. Очень существенен и постоянный рост значения человеческой фигуры, сочетающейся с нейтрализацией фона или его полным уничтожением. В *рельефе* это проявляется в постепенном отказе от сюжетного, пейзажного фона и в использовании гладкой поверхности, не отвлекающей внимание от персонажей. В *круглой скульптуре* фигура главного персонажа постепенно освобождается от массивных деталей, выходит на простор, в полной мере становясь свободностоящей статуей.

Определенные изменения затрагивают и эмоциональный строй скульптуры. К концу века нарастают черты камерности, интимности, лиричности. Мастера все чаще предпочитают открытому выражению бурных чувств тонкую передачу внутренних переживаний, стремясь увидеть и показать в движении тела движение души. Особенно ярко эти черты выражаются в творчестве крупнейшего скульптора-портретиста *Федота Шубина* (1740—1805). Хотя ему принадлежит множество бронзовых изваяний, любимым материалом мастера был мрамор, в обработке которого он проявлял исключительное мастерство, находя различные, все-

гда убедительные приемы для передачи тяжелых и легких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей прически и париков и, конечно, человеческого лица. Шубин, прежде всего, был мастером бюста. Никогда не повторяясь в решениях, он каждый раз находил и своеобразную композицию и особый ритмический рисунок, идущий от характера изображаемого человека. С тонким искусством он развешивал образы в пространстве, как бы приглашая зрителя обойти бюст кругом и с каждой новой точки зрения воспринять все новые черты модели. Шубину принадлежат скульптурные портреты Ломоносова, фельдмаршала Румянцева-Задунайского, Екатерины II и Павла I.

Выдающийся скульптор, создатель одного из лучших памятников Петру I, *Этьен-Морис Фальконе* (1716—1791) в этом памятнике выразил свое понимание личности Петра, ее исторической роли в судьбах России. Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя, римского цезаря, в окружении аллегорических фигур добродетелей и славы и создал образ-символ при всей естественности движения и позы коня и всадника. Вынесенный на одну из красивейших площадей столицы, этот памятник стал пластическим образом целой эпохи. Конь, вставший на дыбы, усмирится твердой рукой могучего всадника. Творение Фальконе стало этапным в русской художественной культуре и приобрело широкую известность после появления поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина.

С 70-х годов в Петербурге окончательно сформировалась яркая школа отечественных скульпторов: *Федор Гордеев* (рельефы для воронихинского Казанского собора); *Михаил Козловский* (статуя Екатерины II в образе Минервы, памятник А.В. Суворову в Петербурге, а также скульптурная группа для петергофского фонтана «Самсон, разрывающий пасть льва»); *Федос Шедрин* (работы для Казанского собора, петергофские фонтаны); *Иван Мартос* (мемориальная скульптура).

Русская живопись: исторический и бытовой жанры, пейзаж

В живописи наиболее последовательно принципы классицизма воплотил *исторический жанр*. Наряду с историческими, разрабатываются и мифологические сюжеты, это означает, что события российской древности по значению приравняются к свершениям античности, а русское прошлое воспринимается как существенная часть всемирной истории.

Художников того времени более всего волновала историческая достоверность изображения, которая побуждает конкретизировать характеры, облик, одевания персонажей и окружающую их среду, хотя, следуя традициям XVIII в., человек берется в плане всеобщем, а не как индивидуальность. Также классицизм требует от историче-

ской живописи строгого соблюдения всех его канонов, что приводит к рассудочности и даже догматизму в этом жанре. Он является самым стабильным в изобразительном искусстве второй половины века, почти не эволюционируя. Среди мастеров этого жанра, бывшего ведущим в Академии художеств, — *Антон Лосенко, Иван Акимов, Петр Соколов, Григорий Угрюмов*. В их картинах хорошо видно развитие принципов классицизма, хотя можно проследить живописность и динамику, унаследованные от уходящего барокко; одухотворенность, привнесенную сентиментализмом и рококо; также можно говорить о влиянии реализма и романтизма.

В изобразительном искусстве 60—90-х годов особое место занимали бытовой жанр, пейзаж и портрет. Если другие жанры создавали главным образом картину духовной жизни эпохи, то эти — непосредственно отражали саму современную действительность. Мастера *бытового жанра* (особенно крестьянского) обращаются к современному сюжету, типу, умеют увидеть и передать привлекательное в жизни, в их работах чувствуется уважительное, доброжелательное и сочувственное отношение к народным персонажам. Таковы работы *Михаила Шибанова «Крестьянский обед», «Сговор»,* просто, без всякой парадности показывающие будни крестьянской семьи и сценку свадебного обряда. Ощущение трагичности вызывают акварели *Ивана Ерменева*, создавшего целый цикл рисунков о «дне» жизни русского крестьянства. Его картины впервые в истории русского искусства передают мрачные стороны народной жизни.

Отечественный городской и парковый *пейзаж* зарождается в работах *Федора Алексеева* и *Семена Щедрина*, пейзаж «дикий» природы и «батальный» пейзаж — в творчестве *Михаила Иванова*. Этот жанр в русских пейзажах испытывает на себе сильное влияние классицизма, наиболее заметное в стремлении найти черты, сопоставимые с особенностями ландшафтов стран, где когда-то расцвело античное искусство. Образцом чаще всего выступала Италия, ее города и парки, ее природа. Мастера стремились возвысить отечественный пейзаж, сделать его значительным, достойным большого искусства.

С классицизмом связаны и другие важнейшие особенности пейзажа: трехплановость построения и соответствующая этим планам тройная градация цветов (первый план коричневатый, второй — зеленый, третий — голубой). Русский пейзажный жанр развивался очень быстро, были заложены основы национальной школы пейзажной живописи, созданы условия для успешного развития этого жанра в XIX в.

Великие мастера русского портрета Наибольших успехов русская живопись второй половины XVIII в. добилась в жанре портрета. Портрет гораздо меньше был подвержен прямому воздействию классицизма, хотя, конечно, отражал основные

художественные идеалы своего времени. Если в 60—70-е годы преобладало идеальное, обобщенное представление о модели, стремление отразить общечеловеческое, то в 80—90-х усиливается конкретность изображения, яснее ощущается стремление к импозантности. Во второй половине века уже существует обширная типология портрета. *Парадный, камерный, костюмированный, мифологический* виды портрета позволяют полно, детально, разносторонне представить людей того времени в их частной жизни и общественном бытии. Расширяется круг моделей, прежде всего за счет творческой интеллигенции, людей, знаменитых своим талантом, а не знатностью, портрет становится массовым явлением. В портрете конца века отчетливо проступает влияние сентиментализма, что отражается в интересе к отдельной личности, ее чувствам, а не к человеку вообще. Так появляется портрет *утонченно-лирический, интимно-камерный*, тронутый печалью грусти. Усиливается влечение к природе, все больше пленяет мысль о единении с ней, что превращает пейзаж в очень существенную часть портрета. Для этих портретов также характерно высветление палитры, предпочтение холодноватых цветов и нежных цветовых сочетаний. Русский портрет второй половины XVIII в. входит в число шедевров мирового искусства. Во многом это заслуга Рокотова, Левицкого и Боровиковского.

Федор Рокотов (1735—1808) вошел в русское искусство в 60-е годы, когда находилось в расцвете творчество Антропова. Но даже ранние работы мастера показывают, что русское искусство вступило в новую фазу развития, нового этапа в представлениях о человеческой личности. Портреты Рокотова отличаются человечностью и лирической глубиной, не свойственной ранее русской портретной живописи. Самый плодотворный период творчества художника связан с Москвой, где он прожил почти сорок лет и успел за это время «переписать» почти всю Москву. Здесь он и создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, душевном изяществе. Обычно это *камерный портрет* с погрудным изображением. Фигура повернута по отношению к зрителю в 3/4, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко сгармонизированными тонами. Модель почти не комментируется сложными атрибутами, антураж не играет никакой роли, иногда вовсе отсутствует. Неуловимыми средствами Рокотов умеет передать меняющийся облик модели: насмешливость скептического поэта *В. Майкова*, ленивую улыбку и состояние умиротворения «*Неизвестного в треуголке*», тонкую задумчивость и духовное изящество *А.П. Струйской*.

Великим мастером портрета был *Дмитрий Левицкий* (1735—1822) — создатель и парадного (он переписал всех екатерининских вель-

мож), и камерного портрета. С самых ранних работ мастер проявляет умение выделять наиболее яркие черты характера своих моделей. Особенно удавались ему портреты современников, прославленных высоким умом и богатой внутренней жизнью. Таковы портреты Д. Дидро, Н. Новикова, А. Кокоринова.

Развивая приемы парадного классицистского портрета, Левицкий в каждую свою работу вносил «изюминку», отражающую его индивидуальную манеру. При этом мастер является большим психологом. Таковы портреты Демидова, Голицына, Воронцова, Ланского и др. Неоднократно писал он и Екатерину II, создав идеальное воплощение образа просвещенной монархини.

Созданные Левицким семь портретов смолянок — воспитанниц Смольного института (закрытого учебного заведения для «благородных девиц») — это настоящий гимн юности, покоряющей полнотой и естественностью проявления нерастраченных жизненных сил.

В 90-е годы *Владимир Боровиковский* (1757—1825) создает портреты, выражающие новое направление в искусстве — сентиментализм — пленяющие благородством и гармонией линий. Бесспорно, лучшим является *портрет М.И. Лопухиной*, напоенный тишиной и томностью. Главная забота художника — понять душевный настрой прекрасной женщины. Новые эстетические взгляды мастера проявились даже в изображении императрицы — это уже не законодательница со всеми императорскими регалиями, а обыкновенная женщина в шлафроке и чепце на прогулке в царскосельском парке.

Культура русской дворянской усадьбы

Значительное место в истории культуры России занимает дворянская усадьба (в основном, подмосковные усадьбы), ставшая воплощением дворянской культуры страны. Одной из самых известных усадеб является *Кусково* — владение Шереметевых. К концу XVIII в. Москва была сосредоточением отживающего знатного дворянства, издревле имевшего здесь родовые вотчины. Многие из дворян, сторонясь суеты северной столицы, также предпочитали жить в Москве и ее окрестностях. В это время складывается и новый облик дворянина, уже не обязанного служить государю, а имеющего возможность все свое время посвятить личному надзору за хозяйством, управлению своими крепостными. Эта тенденция поддерживалась Екатериной II — усадьбы становились опорой империи на местах.

Усадьбы были не только местом уединения, они служили земным радостям и утехам, праздникам и развлечениям. Развлечения, забавы могли быть комнатными, не отличавшимися от городских, или играми на воздухе, в парке. Но особое значение

для русской культуры имели усадебные праздники, нередко продолжавшиеся по несколько дней подряд и представляющие собой грандиозные зрелища. В дни праздников в усадьбе собиралось до 500 гостей, устраивались пышные обеды, балы, театральные спектакли, фейерверки и различные потехи. Программа праздников составлялась с удивительной тщательностью и творческой фантазией, объединяющей и природу, и искусство, и гостей.

Особое значение среди усадебных развлечений имел *крепостной театр*, в котором играли талантливые, получившие образование крепостные актеры. И хотя господа «награждали» их звучными фамилиями — Жемчугова, Гранатова, Бирюзова и др., — актеры не переставали оставаться собственностью своих хозяев, зависящей от любой прихоти господина. Для усадебных представлений нередко писались специальные пьесы. Поскольку театральные постановки сливались с общим праздником, синкретичность действия приводила к смешению разных жанров сценического действия: оперы, балета, драмы. А устройство театральной сцены прямо в парке облегчало вплетение спектакля в общую программу забав.

Как мы видим, на протяжении XVIII столетия в русской культуре произошли важные изменения принципиального характера. На смену ее средневековой форме со свойственным для нее господством религиозной идеологии и внутренней замкнутости пришла и утвердилась культура Нового времени, в которой ведущее место заняли светскость и открытость для общения с другими культурами. Не случайно XVIII в. вошел в историю русской культуры как век Просвещения.

Литература

1. Александров В.Н. История русской культуры. Минск, 2004.
2. Балакина Т.Н. История русской культуры. М., 1995.
3. В поисках своего пути. Россия между Европой и Азией. Ч. 1—4. М., 1994.
4. Георгиева Т.О. История русской культуры. М., 1998.
5. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1997.
6. Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. М., 1994.
7. Мир русской культуры. М., 2004.
8. Очерки русской культуры XVIII века: В 4 ч. М., 1987.
9. Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века. М., 1995.
10. Русское искусство XVIII в. М., 1979.
11. Шульгин В.С., Кошман Л.В., Зезина М.Р. Культура России IX—XX вв. М., 2004.





«Золотой век» русской культуры

- 29.1. Русская культура первой половины XIX в.:
развитие самобытности и самосознания
- 29.2. Русская культура второй половины XIX в.: гражданственность,
нравственность и демократичная направленность

XIX столетие в русской истории стало самым интенсивным и успешным периодом развития России, поскольку в это время Россия продолжала расширять свои территории и стала огромной страной-империей. Начатые в XVIII в. реформы и преобразования также продолжались, и Россия ускоренно изменялась, обретая законное место среди ведущих держав мира. Вместе с тем ее развитие шло неравномерно. Наиболее глубокие и впечатляющие изменения происходили в сфере культуры. В этой области XIX столетие стало для России временем невиданного взлета и расцвета. По богатству литературы, изобразительного искусства, музыки этот век несравним ни с каким другим периодом не только в истории русской, но и мировой культуры. Если в XVIII в. Россия громко заявила всему миру о своем существовании, то в XIX в. она буквально ворвалась в мировую культуру, заняв одно из самых почетных мест. Россия выдвинула гениев во всех направлениях художественной культуры — в литературе, живописи, музыке, архитектуре, философии и т.д. и тем самым внесла огромный вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Именно в XIX в. российская культура стала классической, создав совершенные образы и произведения мировой культуры, на которые ориентировались многие поколения людей и художников в своей жизни и творчестве. Подъем был настолько велик, что дал основание называть эту эпоху *золотым веком русской культуры*.

Развитие культуры происходило в неразрывной связи с изменениями социальной структуры общества. В начале XIX в. во всех областях общественной жизни, в том числе и в культуре, господствовало дворянство, насчитывавшее около 200 тыс. человек. Из него формировались высшие слои интеллигенции. Дворянство продолжало оставаться самым образованным сословием, основным потребителем духовных

ценностей. Однако на протяжении столетия оно постепенно теряло свои позиции, уступая место *разночинцам*, которые играли все более важную роль в развитии отечественной культуры и российского общества. Разночинцы — выходцы из чиновничьего, мещанского, купеческого и крестьянского сословий — привнесли в художественную культуру новое мироощущение, идеи и образы. Из разночинной среды вышли выдающиеся писатели, поэты, художники. На этом основании культуру России XIX в. принято разделять на два основных этапа, временная граница между которыми проходит как раз по середине столетия, то есть на рубеже 50—60-х годов.

29.1. Русская культура первой половины XIX в.: развитие самобытности и самосознания

Этот период в развитии русской культуры характеризуется становлением ее самобытности, определением ее самосознания, созданием первых классических достижений, определивших лицо русской культуры в масштабе мировой культуры. Развитие русской культуры в этот период характеризовалось быстрой сменой направлений по сравнению с предшествующим веком. В общественном сознании первых десятилетий XIX в. происходил постепенный отход от нормативности просветительской идеологии, лежавшей в основе стиля классицизма, гражданского долга и общественного служения. Усилилось внимание к человеку, его внутреннему миру, в котором чувство, а не долг стало важным побудительным мотивом его поступков.

Начало XIX в. отмечено подъемом в системе народного образования. Было создано министерство народного просвещения, главной задачей которого стала подготовка и проведение реорганизации всех звеньев учебного процесса в стране. Система народного образования делилась на четыре ступени: приходские училища, уездные училища, гимназии, университеты. Вся территория России была разделена на шесть учебных округов по числу существовавших и предполагавшихся к открытию тогда университетов: Московский, Дерптский, Виленский, Петербургский, Казанский и Харьковский. Создание разветвленной системы образования во многом обусловило невиданный взлет русской культуры XIX в.

Русский романтизм Наиболее широкое распространение и влияние в русской культуре начала века имел романтизм. В России он возник в переломную эпоху Отечественной войны 1812 г. Сутью романтического стиля было стремление противопос-

тавить реальной действительности обобщенный идеальный образ, яркая индивидуальность и неповторимый облик которого не укладывались в рамки общепринятых стереотипов мышления и поведения. Личность в противоречии с окружающей ее реальностью — таково исходное положение романтизма. Такая установка была обусловлена тем обстоятельством, что искусство романтизма создавалось художниками, которые зачастую сами находились в сложном разладе с «враждебной действительностью». Они искали умиротворения в идеализированном прошлом, в народных преданиях, тишине и покое природы. На почве увлеченности «вечной красотой» народного творчества возрождается интерес к самобытным истокам культуры.

Русский романтизм был неотделим от общеевропейского, но имел при этом ярко выраженную специфику, обусловленную всем ходом предшествующего исторического и духовного развития. Внимание к отечественной истории было характерно для всей культуры в целом. К исторической проблематике обращались многие писатели, поэты, композиторы. Но русская художественная интеллигенция в соответствии со своей миссией глашатая свободы и либерализма не испытывала приверженности к абстракциям грез и иллюзий, к фантазиям, далеким от действительности. Окружающий мир воспринимался русскими художниками XIX в. как главный предмет творчества. Это стимулировало развитие реалистической образности, которая сочеталась с романтическими средствами выразительности. Историки русской культуры справедливо полагают, что романтизм стал важным звеном в общем процессе развития культуры от классицизма к реализму. Именно одновременное переплетение стилей в ней дало прекрасный художественный результат и способствовало рождению выдающихся произведений русского искусства.

Доминирующее положение в культуре «золотого века» занимала *литература*. Она сыграла главную стабилизирующую и созидательную роль, поскольку была, пожалуй, единственным видом искусства, который мог выразить наиболее полно потребности своего времени. Классики русской литературы всегда тяготели к объемному, многомерному мировосприятию, сохраняющему многозначность и образность. Классическая литература XIX в. была больше, чем литературой. Она стала синтетическим художественным явлением, оказалась по сути дела универсальной формой общественного сознания, выполняя функции других видов искусства.

Утверждение романтизма в русской литературе произошло в значительной мере в результате творческих исканий и открытий *Василия Андреевича Жуковского* (1783—1852). Подобно многим мо-

лодым дворянам начала века, Жуковский начинал сознавать отличие своих воззрений на мир от традиционных норм просветительства. Однако среди сложившихся литературных форм он не находил таких изобразительно-выразительных средств, с помощью которых можно было бы добиться наиболее полного выражения этого нового типа видения и чувствования мира. Его поэзия, отражающая дисгармонию окружающего мира, проникнута осознанием кратковременности человеческого бытия. В его сочинениях господствует меланхолическое созерцание Божьего мира, с которым предстоит расстаться без особого сожаления и с надеждой на вечную жизнь. Красота земная и небесная, мгновение и вечность — вот те категории, которые постоянно использует поэт.

Жуковский творил в самых разных жанрах. Это были дружеские послания, романсы, элегии, басни, сказки. Но все же явное предпочтение он отдавал *балладе*. Баллада, сложившаяся в английской и немецкой литературе, представляла собой эпическое произведение, в котором сильны мотивы фантастики. Этот жанр был чрезвычайно любим романтиками, причем не только поэтами, но и музыкантами. В творчестве Жуковского сохранились основные черты жанра, но они были дополнены русскими национально-бытовыми образами (баллады «*Людмила*», «*Светлана*», «*Кубок*», «*Перчатка*»).

Творчество Жуковского запечатлело мир неординарной, внутренне своеобразной личности декабристской эпохи, признающей самоценность каждого человека, вне зависимости от его социального положения. Пожалуй, самое привлекательное в нравственной позиции поэта — это глубокое убеждение в том, что счастье человека заключается не во внешних интересах, оно скрыто в нем самом, в его способности любить, мыслить, творить.

Развитие романтизма, а затем и реализма в изобразительном искусстве означало серьезные перемены в академической живописи. В 30—50-е года идейные основы академизма, основанные на иерархической ценности жанров, все более устаревали. Художественные установки академизма вступали в противоречие с требованиями жизни и общественными задачами искусства. Все очевиднее становилась потребность в новых выразительных средствах в живописи. В этих условиях еще сохранялся приоритет исторического жанра, в то время как бытовой жанр в качестве самостоятельного еще не получил признания. Утверждение романтических идей предопределило быстрое развитие *портретного жанра* в живописи.

Одним из наиболее ярких представителей романтизма в русской живописи начала XIX в. являлся *Орест Адамович Кипренский* (1782—1836). Закончив Петербургскую Академию художеств по

классу исторической живописи, Кипренский вошел в историю русской культуры как портретист. Во время учебы художника в Академии в изобразительном искусстве сосуществовали стили классицизма, сентиментализма и романтизма, что обусловило его способность создавать возвышенные образы с их индивидуальным своеобразием и человеческой теплотой. Все его портреты — это образ новой эпохи.

Кипренский создал целую галерею портретов, демонстрируя изумительную способность к видоизменению своей живописной манеры, цветовых и световых эффектов, всего эмоционального строя портрета в каждом конкретном случае. Однако среди всех его произведений наиболее удались художнику полотна, где были изображены яркие художественные персонажи. Безусловным шедевром стал *портрет Пушкина*, считающийся и сегодня лучшим прижизненным портретом поэта. В образе Пушкина художник сумел выделить романтическую задумчивость и самоуглубленность, показав тем самым тонкий мир чувств поэта.

Нарастающий общественный интерес к национальным, народным мотивам нашел свое выражение в творчестве замечательного живописца *Алексея Гавриловича Венецианова* (1780—1847). Этот художник создал уникальный стиль, соединив в своих произведениях традиции столичного академизма, русский романтизм начала XIX в. и идеализацию крестьянской жизни. Он стал родоначальником русского бытового жанра в живописи. Вопреки господствовавшему тогда художественному канону, в соответствии с которым «натура простая» противопоставлялась «натуре изящной», Венецианов обратился к изображению крестьянской жизни и показал ее как мир, наполненный гармонией, величием и красотой. Его картины бытового жанра («*На пашне. Весна*», «*На жатве. Лето*», «*Захарка*» и т.д.) были открытием в русской живописи 20-х годов. Художник изобразил повседневную жизнь крестьян, показывая их человеческое достоинство и красоту труда. Венецианов первым из русских художников создал свою школу живописи, которая стала значительным явлением в художественной культуре 20—40-х годов и способствовала распространению бытового жанра.

Представления романтиков о человеке как герое исторических событий воплощались в больших полотнах, становившихся выдающимися явлениями художественной жизни. Самым знаменитым произведением такого рода стало монументальное полотно «*Явление Христа народу*» *Александра Андреевича Иванова*, над которым автор работал 20 лет, сделав 600 этюдов. Сюжетом картины является евангельский рассказ о явлении Иисуса Христа людям, принимающим крещение от пророка Иоанна в водах реки Иордан. Художник

трактует этот евангельский сюжет, как поворотное событие в истории человечества, как начало его освобождения от зла и нравственного возрождения. Художник показал, что происходит с людьми в переломные моменты жизни, когда меняются пророки и появляется надежда на лучшую жизнь.

В ходе своего титанического двадцатилетнего труда художник все более убеждался в ограниченности традиционных академических приемов композиции, рисунка, живописи и стремился писать реальную жизнь. В этом отношении ценными являются этюды художника к картине, в которых он провел исследование духовного мира человека: каков человек в рабстве, в сомнении, в слепоте фанатизма, в прозрении истины. Перед нами предстает человечество на историческом перепутье, на рубеже язычества и христианства, в момент духовного прозрения, перед выбором своего пути, и все это с неподражаемым психологическим мастерством воссоздано великим мастером.

У Иванова не было последователей в России. Он был последним историческим живописцем, после которого русская школа живописи стала развиваться по пути «иллюстрации действительности» и «обличения жизни» в картинах художников «натуральной школы» и передвижников.

Критический реализм —
основной метод
русской литературы

На характер и содержание русской культуры первой половины XIX столетия существенное влияние оказало движение декабристов, которое придало ей особые черты гражданственности и политического вольнолюбия. Появился новый способ воспроизведения действительности, получивший впоследствии название критического *реализма*.

Идеи борьбы и свободы личности нашли свое отражение в творчестве передовых русских писателей Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

Основоположником русского критического реализма стал *Александр Сергеевич Пушкин* (1799—1837). Именно с его творчеством связано начало «золотого века» в русской литературе, так как он по сути дела явился родоначальником новой литературы, отразив русскую действительность в непревзойденных художественных образах. Благодаря Пушкину наша культура стала составной частью общеевропейской и заняла в ней подобающее место. Исключительное значение в этом имело создание Пушкиным русского литературного языка, что способствовало не только дальнейшему расцвету русской литературы, но и признанию ее во всем мире.

Пушкин создал замечательные произведения различных жанров как в стихах, так и в прозе. Это роман в стихах «*Евгений Онегин*»,

прозаические произведения «*Повести Белкина*», историческая драма «*Борис Годунов*», историческая повесть «*Капитанская дочка*», трагедия «*Моцарт и Сальери*», гениальное воплощение образа России как вставшего на дыбы коня и удерживавшего ее железной уздой самодержца — поэма «*Медный всадник*», лирические стихи и т.д. Однако особенно важной и значимой оказалась роль Пушкина в русской поэзии. Именно здесь он нашел новые художественные способы воплощения человеческих чувств и переживаний.

Творческие искания Пушкина в поэзии исходили, прежде всего, из новаторских принципов поэта, направленных против отживающих художественных норм и традиционных стилей. Его стремление к поэтической свободе особенно последовательно выразилось в отношении к жанрам лирики. Вместо обычного для поэтов того времени строгого подчинения жанровым канонам Пушкин видоизменил, трансформировал и роман, и балладу, и поэму, написал множество стихотворений, которые вообще не укладывались в общепринятые до того жанровые формы.

Младшим современником и преемником Пушкина в русской литературе того времени стал *Михаил Юрьевич Лермонтов* (1814—1841), который уже в 16 лет заявил о своем могучем таланте. В его ранних стихах выражался романтический апофеоз личности, формировался единый поэтический язык, экспрессивный и метафоричный, создавался образ лирического героя. Индивидуальному складу Лермонтова-поэта был близок классический тип романтизма. Поэтому его ранние произведения проникнуты мечтой о свободе, тоской по мятежному герою.

Однако уже со второй половины 30-х годов в творчестве Лермонтова заметно усиливаются реалистические элементы. Новое мироощущение поэта породило новый тип героя его произведений. Поэтому для его сочинений был характерен безграничный максимализм, который оборачивался жаждой абсолютной гармонии и полного преобразования существующего миропорядка. Сознание фатальной неосуществимости своего идеала и вместе с тем принципиальная невозможность отступить от него, выразили глубинный конфликт русского общества. Эта тенденция реалистической поэзии получила высшее выражение у Лермонтова в романе «*Герой нашего времени*», где наиболее полно был объективирован образ «лермонтовского» героя: эгоистичного и одинокого человека, несущего настроение социальной усталости и не способного творить добро.

Друг и современник Пушкина *Николай Васильевич Гоголь* (1809—1852) получил известность и славу после публикации цикла мало-российских повестей «*Вечера на хуторе близ Диканьки*», где удивли-

тельно романтично нарисовал картину народного быта. Соединив фантастику и мистический гротеск, сатиру и религиозные проблемы, суровый морализм и социальную утопию, автор поэтично передал мир народных верований в сочетании сказочных и христианских представлений. В середине 30-х годов в творчестве Гоголя произошел поворот от лирического романтизма к реализму. В этом повороте нашло выражение убеждение писателя, что художник не может оставаться безучастным к добру и злу, он должен стремиться к творческому воплощению своих взглядов, помогать преобразованию жизни посредством искусства. Поэтому, по совету Пушкина, Гоголь начинает писать *роман-поэму* «*Мертвые души*», основной темой которого стала современная писателю жизнь, являющая собой вопиющее противоречие между духовной мощью русского народа и его рабским социальным положением. В этом произведении Гоголь продемонстрировал свободное владение разнообразными приемами компоновки сюжета, используя средства выразительности реализма и романтизма, обращая то к сатире, то к лирике, то к патетике. Эти приемы помогли ему убедительно и достоверно показать нравственный облик современного ему общества с такой художественной, психологической силой, что многие гоголевские персонажи приобрели нарицательное значение.

Реалистическое направление русской литературы первой половины XIX в. стремилось разрешить непримиримый конфликт между потребностями духовной жизни страны и реакционным характером общественного устройства. Поэтому, начиная с Пушкина и Гоголя, русские писатели этого времени постоянно стремились воплотить в своих произведениях высокий социально-гуманистический нравственный идеал. В 40—50-е годы XIX в. в русскую литературу пришло новое поколение писателей: И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.Н. Островский, поэты Н.А. Некрасов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет и другие, которые также следовали этому идеалу и стремились реализовать его различными художественными приемами.

Классицизм русской архитектуры — ампиризм. Русская архитектура до середины XIX в. продолжала развиваться под знаком классицизма, то есть тех же принципов, которые обусловили развитие русской архитектуры во второй половине XVIII в. Монументальность, простота, логическая ясность классицистской образности достигают в это время еще большей выразительности. Значительно усилились черты праздничности, торжественности. В зданиях особенно подчеркивалась объемность, величавость.

В первые десятилетия столетия градостроительство приобретает небывалый размах, сосредоточившись, прежде всего на создании

городских ансамблей. Развиваясь в формах позднего классицизма — *ампира*, архитектура приобретает торжественный характер. В отличие от дворцовых и храмовых построек предшествующей эпохи, зодчие создают в основном проекты зданий общественного и утилитарного характера: театры, министерства, казармы и т.д. Иными словами, облик архитектуры определяли постройки общегородского назначения.

В царствование Александра I в Петербурге была построена значительная часть выдающихся архитектурных сооружений, ставших памятниками архитектуры той эпохи. Современники сравнивали роль Александра в формировании классического образа Северной Пальмиры с ролью Перикла в строительстве Афинского Акрополя. Такими сооружениями являются Казанский собор, Смольный институт, ансамбль Стрелки Васильевского острова со зданием Биржи, Ростральными колоннами, а также Адмиралтейство.

Первыми черты позднего классицизма (ампира) в русской архитектуре того времени выразили *А.Н. Воронихин* (1759—1814) и *А.Д. Захаров* (1761—1811). Выдающееся произведение Воронихина *Казанский собор* в Петербурге. По требованию Павла I архитектору была поставлена задача, чтобы проектируемый собор размером и внешним видом походил на собор св. Петра в Риме. Это требование и обусловило наличие колоннады, отдаленно напоминающей колоннаду его римского прототипа: два ее крыла, изогнутые в плане, состоят из 72 коринфских колонн, несущих антаблемент с балюстрадой. В композиции Казанского собора впервые в русской архитектуре значительную роль в создании художественного образа здания стала играть скульптура. Стремясь реализовать идею о военномемориальном назначении собора, авторы поместили по бокам бронзовые скульптуры князя Владимира, Александра Невского, Иоанна Крестителя и Андрея Первозванного. А после победы над французами военно-мемориальный характер собора завершили памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю де Толли, установленные перед боковыми портиками колоннады и органично влившиеся в архитектурно-скульптурный ансамбль собора.

Стиль ампир (от фр. *эмпир* — империя) первоначально сложился во Франции при Наполеоне I и служил воплощению и выражению идей государственного могущества. Поэтому он изначально использовал архитектурные и декоративные формы императорского Рима. В России этот стиль после победы в Отечественной войне 1812 г. отразил новые претензии государства на статус империи, а Петербурга — на статус столицы империи. Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость победившего русского народа нашла воплощение в архитектурных формах побежденной Франции. В то же время в русской архитектуре присущие ампиру

регламентированность, симметрия, статичность сочетались со смелостью пространственных решений и градостроительным размахом.

Наиболее широкое распространение стиль ампир в России получил в архитектуре Петербурга в виде декоративных украшений зданий элементами древнеримского военного снаряжения: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, пучков стрел. Использовались также элементы египетской орнаментики и скульптуры, поскольку формы искусства во времена египетских фараонов, французского диктатора и русских императоров имели по своей сути общую идеологию и потому дополняли друг друга вполне естественно.

Особая, исторически сложная имперская символика составляла главную отличительную черту архитектурного декора Петербурга. В отличие от классического декора композиция в ампире строилась в контрасте чистой поверхности стены и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах. Декоративный эффект усиливался также окраской, характерной для петербургского ампира: бледно-желтый цвет зданий и белый для фронтонов, колонн, пилястров и прочих деталей архитектурного декора. Желтый цвет ампирной архитектуры не был произвольным. Он являлся одной из черт *русской военной культуры*, которая в Петербурге во многом определяла планировку города, его колорит, жизненный ритм. Еще первые значительные военные успехи Петра I были озаменены появлением новой государственной регалии — царского штандарта, на золотом (желтом) фоне которого черный двуглавый орел держал карты четырех морей в клювах и лапах. Золотой (желтый) цвет использовался императорами в символике Священной Римской империи. Желтый цвет российского императорского штандарта сначала стал цветом императорской гвардии, а позднее основным цветом военных архитектурных сооружений и, наконец, превратился в составную часть официального архитектурного стиля ампир.

Глазным выразителем стиля ампир в русской архитектуре стал *Карло Росси* (1775—1849), которому удалось реализовать главную идею Петра I при закладке новой столицы — создать образ имперского города. Благодаря зданиям, построенным Росси, Стасовым, Монферраном, сложился тот величественный *ансамбль центральных площадей* Петербурга, который нес в себе все черты мировой столицы. И первым таким ансамблем стала *Дворцовая площадь*, спроектированная Росси.

В творчестве Росси нашла отражение важнейшая черта зрелого русского классицизма, состоявшая в том, что любая градостроительная задача, какой бы незначительной она не казалась, решалась не отдельно и изолированно, а в тесном взаимодействии с

другими. В результате создавалась непрерывная цепь архитектурных ансамблей. Таковыми в творчестве России стали Александрийский театр, комплекс Сената и Синода на Сенатской площади, Михайловский дворец.

К началу 30-х годов классицизм как ведущий стиль русской архитектуры совершенно исчерпал себя: подъем национального чувства, гражданский пафос служения отчизне, бывшие духовной основой классицизма первой четверти столетия, после поражения декабристов практически утратили свое значение. Именно в этом заключалась основная причина кризиса в архитектуре, который проявился во второй трети XIX в. Внешне кризис проявился в утрате гармонии архитектурных форм, их чрезмерной геометричности, переусложненности декоративных деталей. Наглядное представление тому дают здания, вошедшие в ансамбль *Исакиевской площади* в Петербурге, главное место среди которых занимает, безусловно, Исакиевский собор, возведенный по проекту Огюста Монферрана.

Здание собора огромное, прямоугольное в плане. Оно оформлено с четырех сторон одинаковыми многоколонными портиками с тяжелыми фронтонами, украшенными горельефами. Долгое время собор считался самым высоким зданием России, так как над собором на высоте 101 м находится золоченый купол, который окружен колоннадой, увенчанной балюстрадой со статуями. Для облицовки стен Монферран использовал светло-серый олонецкий мрамор, заменив им традиционную штукатурную облицовку темных тонов. Необычным в соборе было также применение гранитных колонн в композиции фасадов. Поэтому формы собора кажутся тяжеловесными, многочисленные декоративные украшения нарушают былую гармонию архитектурных форм и скульптурных дополнений.

В 30-е годы в связи с упадком классицизма, на смену ампиру пришли различные эклектические формы, в том числе получил распространение *русско-византийский стиль* (или псевдорусский). Одним из ведущих архитекторов этого стиля был *К.А. Тон* — автор проектов Храма Христа Спасителя, Большого Кремлевского дворца, Оружейной палаты.

Русская музыка:
реализм и народность

В основных своих чертах традиции русской музыки сложились еще к концу XVIII в., а в первой половине XIX в. русская музыкальная культура вступила в качественно новую эпоху своего развития. Это было вызвано влиянием исторических событий 1812 г., под воздействием которых композиторы стали все чаще обращаться к героико-патриотическим и национальным сюжетам. На этой волне уже в первое десятилетие XIX в. появляется целый

ряд композиторов, многие из которых тяготели к романтизму. Ведущим жанром того времени был *романс*, а наиболее видными композиторами этого жанра были *А.А. Алябьев* («*Соловей*»), *А.Е. Варламов* («*Вдоль по улице метелица метет*», «*На заре ты ее не буди*»), *П.П. Булахов* («*Тройка*»), *А.Л. Гурилев* («*Колокольчик*»). Именно этими композиторами были написаны романсы, которые и поныне пользуются большой популярностью.

Однако расцвет русского музыкального искусства связан с именем *Михаила Ивановича Глинки* (1804—1857), чье многогранное творчество открыло собой новую эпоху в развитии русской музыки, определило ее дальнейшее жанровое развитие. По значению вклада в формирование русской музыкальной культуры Глинка занимает место, равное Пушкину в литературе. Подобно Пушкину, Глинка не только завершил длительный этап вхождения русской музыки в европейскую музыкальную культуру, но и предопределил будущие направления русской музыки. Практически все русские композиторы XIX в. считали Глинку своим учителем.

Основа творчества Глинки — развитие русской национальной идеи в музыке. Поэтому он стал основоположником двух главных направлений отечественной оперной классики: *народной музыкальной драмы* и *оперы сказочно-эпического жанра*. Главные его музыкальные произведения — оперы «*Жизнь за царя*» («Иван Сусанин») и «*Руслан и Людмила*». Стиль композитора сложился под непосредственным влиянием идей реализма. Вместе с тем его музыка, как творчество многих мастеров первой половины XIX в., несет отпечаток классицизма с его стройностью и логичностью и, наконец, в его произведениях явно ощущается влияние раннего русского романтизма с его поэтичностью и возвышенностью. В силу этих влияний глубина и богатство реалистического постижения мира соединяются в произведениях Глинки с идеальным совершенством формы, гармонической ясностью и законченностью художественного воплощения. Благодаря Глинке русская музыкальная школа стала одной из ведущих национальных школ европейской музыки.

Гениальность таланта Глинки и его величие в музыке состояло в том, что он отобразил разнообразные стороны отечественной действительности в различных музыкальных жанрах. Глинка — основоположник и русской симфонической музыки, лучшими образцами которой и сегодня считаются «*Камаринская*», «*Вальс-фантазия*». Многообразный мир душевных переживаний человека получил отражение в романсах Глинки, которые он сочинял на протяжении всей жизни. Вершина его творчества в этом жанре — широко известная элегия «*Не искушай*» на стихи Е.А. Баратынского и романс на стихи Пушкина «*Я помню чудное мгновенье*».

Развитие и углубление принципов реализма и народности были характерны для творчества *Александра Сергеевича Даргомыжского* (1813—1869). Его творчество сформировалось под влиянием реализма послепушкинской эпохи, эстетики «натуральной школы». С именем Даргомыжского в русской музыкальной культуре связано развитие реалистических средств музыкальной выразительности и открытие социальной проблематики в музыкальном искусстве, отсутствующей у Глинки.

Склонность к отражению жизненно-характерных явлений способствовала становлению в музыке Даргомыжского психологического начала. В своих произведениях ему удалось передать динамические процессы развития психологии героев. Свидетельством тому является опера «*Русалка*», созданная в жанре народно-бытовой драмы. Композитор выступил новатором в музыке, привнес в нее новые приемы и средства музыкальной выразительности. Работая над оперой «*Каменный гость*», он поставил себе задачу использовать полный текст литературного произведения и мелодизированный речитатив. Опираясь на интонации разговорной речи, на бытовую песенную лирику, Даргомыжский создал ярко национальный музыкальный спектакль, в котором переплелись реалистические народные сцены с миром романтической фантастики.

Таким образом, русская культура первой половины XIX в., отразив плодотворный диалог разных направлений, сделала важный шаг в своем развитии. В творчестве художников всех видов искусства этого времени получила воплощение идея национальной самобытности. Плодотворность этой идеи подтвердилась в еще более высоких достижениях литературы, живописи и музыки второй половины столетия.

29.2. Русская культура второй половины XIX в.: гражданственность, нравственность и демократическая направленность

В России, как и на Западе, в XIX в. происходило параллельное развитие двух линий в культуре и искусстве: аристократической и демократической. Многие деятели русской культуры старались преодолеть разрыв между этими направлениями и донести высокое искусство до широких масс. В большей степени это удавалось сделать представителям разночинцев, которые с середины XIX в. заняли лидирующее положение в культурно-

историческом развитии страны. Новые общественные силы видели свою историческую миссию в решении двух основных проблем — образ России и судьба человека. Способы решения этих проблем получили разнообразное социально-политическое, нравственное, религиозное и духовное выражение. В творчестве писателей, композиторов, художников, архитекторов решение этих проблем и соответствующее их выражение обрели черты новой картины мира, в которой произошла переоценка общественной роли и значимости культуры.

Разночинцы сделали русскую культуру более социальной по проблематике и в значительно большей мере демократичной по направленности и формам. В ней получил дальнейшее развитие реалистический принцип отражения жизни и гораздо активнее и критически глубже осознавались главные социальные конфликты русской действительности. Никогда ранее культура так непосредственно не участвовала в крупных общественных движениях, отражая в своих произведениях все стороны общественной жизни. Отсюда ее характерными чертами стали гражданственность, высокая нравственность и демократическая направленность.

Стиль реализма все более принимает критический характер и в этом качестве становится основным художественным направлением того времени. *Критический реализм* существенно изменил общественные функции искусства, которое должно было не только воспроизводить и объяснять жизнь, но и выносить «приговор о явлениях ее». Подобная функция представляла собой новый аспект в понимании искусства.

Русская литература:
новое время
и новые герои

Русская литература пореформенного времени представляла собой «яркое созвездие великих имен». В эти годы создавали свои произведения крупнейшие русские писатели, творческий путь которых начался еще в предыдущие десятилетия. Новое поколение писателей-реалистов, которое пришло в литературу в 60—70-е годы, принесло новые темы, жанры, идейно-художественные принципы. Переосмысление и переработка старых принципов и форм изображения жизни привели к развитию жанра *социально-бытового романа и повести*. Наибольшие достижения в этом жанре принадлежали И.С. Тургеневу, Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому.

Творчество *Ивана Сергеевича Тургенева* (1818—1883) во многом было обусловлено идеями либерально-дворянского просветительства, сыгравшего важную роль в развитии русского литературного реализма. Начало творческой деятельности Тургенева относится к

40-м годам, когда писатель увлекался философией романтизма. Под ее влиянием сформировалось жизненное кредо Тургенева — он был противником насильственных мер решения любых проблем, в том числе и социальных. Однако увлечение романтизмом прошло довольно быстро, и уже с середины 40-х годов творчество Тургенева становится реалистическим по своему стилю.

На рубеже 40—50-х годов в общественной жизни России все явственнее заявляло о себе новое поколение интеллигенции, отличавшееся резким радикализмом, неприятием крепостнических порядков. Тургенев первым из русских писателей в своих романах «*Накануне*» и «*Отцы и дети*» отразил взгляды «новых людей». В них он показал неизбежность исторического конца дворянского сословия, отразил конфликт поколений в форме антагонизма двух мировоззрений — дворянских либералов и революционеров-разночинцев. Взгляды новых героев эпохи писатель представил разрушительной силой, которая ломает привычные устои общественной жизни. При этом сам автор не одобряет их радикализма, но с симпатией и уважением относится к их нравственным устоям. Писатель (будучи сам дворянского происхождения) считал дворянство носителем высших духовных ценностей русской культуры. Вместе с тем он понимал, что «время» дворянства истекает, и оно уже не способно активно противостоять экстремизму «новых людей». В своих романах писатель раскрывает лучшие черты русской дворянской интеллигенции, ее любовь к народу, преданность интересам страны. Эти качества служат оправданием того романтического пессимизма, которым проникнуты многие образы лучших людей дворянского сословия. Отрицая взгляды разночинцев, Тургенев, как великий реалист, показывает их смелость, самоотверженность, подвижничество.

Совсем иную роль в русской культуре сыграл гениальный писатель *Федор Михайлович Достоевский* (1821—1881), который обогатил мировую культуру произведениями, равными по своей ценности произведениям Шекспира. Обладая уникальным даром пророчества и способностью к анализу человеческой души, писатель исповедовал идеи, выходящие за пределы представлений конкретного исторического времени в сферу «вечных» интересов людей.

Он сразу вошел в русскую литературу как сложившийся мастер. Уже в своих первых произведениях («*Бедные люди*») писатель обратился к проблеме «маленького человека». Однако, в отличие от своих предшественников, он не идеализирует бедность. Стремление показать реализм жизни заставило Достоевского отказаться от романтизации образов «простого народа». Он изображает их в соответствии с логикой характеров и правдой жизни, соединяя добро и зло в их характерах.

60—70-е годы стали самым важным этапом в творчестве Достоевского: им были созданы самые выдающиеся его романы *«Преступление и наказание»*, *«Идиот»*, *«Бесы»*, *«Братья Карамазовы»*, в которых он обосновал и развил целый ряд глубоких философских идей. Выражая свое несогласие с существующим миропорядком, писатель в то же время отрицает насильственные меры переустройства мира. Он считает, что особый исторический путь России и сближение народа с интеллигенцией помогут разрешить социальные проблемы без революционных потрясений. Достоевский предостерегал, что революционная практика может оправдать принцип «цель оправдывает средства». При этом писатель был убежден также, что только одних социальных средств борьбы со злом недостаточно. Он считал, что человеку обязательно необходима нравственная опора, которую он видел в боге.

Вершиной русской литературы второй половины XIX в. стало творчество *Льва Николаевича Толстого* (1828—1910), который вошел в историю русской и мировой культуры не только как писатель-реалист, но и как основоположник *русского нигилизма*, создатель своеобразной философии и педагогики. Толстой видел свое предназначение в критике общественно-исторического опыта, а также философских, религиозных, этических учений. Писатель считал источником своих суждений мнение народа. Тема поисков нравственного идеала, соответствующего «естественной жизни» простых крестьян проходит через все его сочинения (романы *«Война и мир»*, *«Анна Каренина»*, *«Воскресение»*, повести и драмы).

Творчество Толстого было посвящено изображению пореформенной России. В своих произведениях он поставил множество великих вопросов, передал настроение широких масс, их возмущение и протест против существующих порядков. Широкий охват действительности, глубочайшее проникновение в психологию человека, отражение истории народа через частную жизнь отдельного лица, неустанный поиск духовного идеала — все это делает феномен Толстого уникальным явлением русской и мировой литературы.

Живопись: критический реализм, психологический портрет, пейзаж

Изобразительное искусство пореформенного периода так же, как и литература, было тесно связано с бурными процессами общественной жизни.

В нем отразились споры о путях преобразования России, жесткая критическая оценка социальной действительности, народнические взгляды на крестьянство, извечный русский поиск нравственного идеала. Общественная функция живописи этого периода коренным образом изменилась. Если искусство классицизма подчинялось идее украшения жизни, то в искусстве 60—70-х годов эстетический мо-

мент уже не считался главным. Художникам казалось гораздо более важным правдиво отразить социальные проблемы, мысли и чувства представителей разных сословий. Стремление отразить черты своего времени, просветительские убеждения и иллюзии породили критическую живопись.

Первые проявления критического реализма в изобразительном искусстве обозначились в конце 50-х годов в творчестве *Василия Григорьевича Перова* (1833—1882). Чуткий к общественным настроениям, художник отразил в своем творчестве атмосферу 60—80-х годов. Уже первые его картины «*Проповедь на селе*», «*Тройка*», «*Сельский крестный ход на Пасхе*» стали обличительными документами своего времени. В позднем творчестве Перова критическая черта его произведений значительно ослабевает, так как художник увидел иные, более светлые стороны жизни, воплотив их в картинах в соответствии со своим большим талантом. По сравнению с ранними картинами, отличавшимися излишними повествовательными деталями, дробностью форм и отсутствием чувства цвета, в поздних произведениях Перова появилась цельность. Здесь особенно хороши портреты писателей Достоевского, Островского и композитора Мусоргского. Эти работы с полным правом позволяют причислить Перова к основоположникам *психологического портрета* в русской живописи.

Однако главную роль в развитии русской живописи того времени сыграли *художники-передвижники*, выступившие против официального, академического классицизма с его устаревшими канонами. Рождение нового явления в изобразительном искусстве произошло в 1863 г., когда группа выпускников Академии художеств, допущенных к конкурсу на золотые медали, потребовала свободного выбора сюжетов своих картин, вместо заданных сюжетов из скандинавской мифологии. Администрация Академии настаивала на выполнении обязательной программы. Тогда 14 учеников отказались от участия в конкурсе, вышли из Академии и создали Артель петербургских художников. В 1870 г. на основе Артели в Москве было создано *Товарищество передвижных художественных выставок*, во главе которого встал инициатор «бунта 14» *Иван Николаевич Крамской* (1837—1887). Это товарищество ежегодно устраивало выставки произведений художников и перемещало их из города в город. Такая форма популяризации искусства была отражением идеологии просветительского «хождения в народ», характерного для разночинной интеллигенции.

Уже первая выставка картин передвижников в 1871 г. показала, что сложилось новое направление в живописи, для которого были характерны отказ от академических канонов, переход к критиче-

скому реализму, гражданственность, изображение русской действительности. Для русской публики значение передвижников было огромно — они заинтересовали ее и приучили останавливаться перед картинами. Реалистическое творчество передвижников приучило русскую публику видеть жизнь в искусстве и отличать в нем правду от лжи. Успешная деятельность передвижников была связана не только с талантами членов товарищества, но и поддержкой известного коллекционера картин *П.М. Третьякова*, который делал заказы и покупал их картины, а также известного критика и историка искусств *В.В. Стасова*, который страстно пропагандировал деятельность товарищества.

Глава и лидер передвижников Крамской вошел в историю русского искусства как непримиримый борец с академической схоластикой за содержательное разнообразие живописи. Его активная «проповедническая деятельность в известной мере мешала ему как живописцу, поскольку он пытался живописными средствами решать вопросы, которые были под силу только публицистике. Его замыслы по этой причине не находили адекватного живописного воплощения и обусловили широкое тематическое разнообразие его картин: от портретов *Салтыкова-Щедрина*, *Некрасова*, *Толстого*, *Третьякова*, *Суворина*, *Григоровича* до сказочных и мифологических сюжетов.

Товарищество объединяло всех талантливых художников России, в его состав в разное время входили *В.И. Суриков*, *В.Е. Маковский*, *К.А. Савицкий*, *В.Д. Поленов*, *А. М.* и *В.М. Васнецовы*, *И.И. Левитан*, *В.А. Серов*, *Н.А. Ярошенко* и другие. Однако самым талантливым и разносторонним художником среди них был *Илья Ефимович Репин* (1844—1930). Он никогда не был приверженцем одного жанра и поэтому постоянно использовал литературные и исторические сюжеты, бытовые сцены, писал в жанре портрета и пейзажа. Однако независимо от жанра и сюжета практически в каждой из его картин чувствуется не только рассудительность, но и жгучий темперамент, и абсолютная психологическая точность. Эти черты его творчества наиболее ярко проявились в серии портретных образов его выдающихся современников — *Глинки*, *Толстого*, *Пирогова*, *Писемского*, а особенно композитора *М.П. Мусоргского*. Великого художника привлекали также сильные натуры, судьбы которых связаны с историческими событиями — «*Царевна Софья*», «*Иван Грозный и его сын Иван*», «*Запорожцы пишут письмо турецкому султану*».

По мере развития русской реалистической живописи в ней все больше пробуждался интерес не к сиюминутным, а «вечным» вопросам общественного бытия, ответить на которые помогала история. Наиболее талантливым выразителем жанра *русской историче-*

ской живописи стал *Василий Иванович Суриков* (1848—1916). Обращаясь к переломным эпохам истории России, он искал в прошлом ответы на сложные вопросы современности. Его интересовали в русской истории большие социально-политические и духовные конфликты, проявления народной борьбы против официальной государственности и церковности («*Утро стрелецкой казни*», «*Боярыня Морозова*», «*Меншиков в Березове*» и др.). Суриковская трактовка исторических событий была следствием новых представлений об историческом процессе и месте в нем народных масс. Поэтому главным героем большинства полотен художника является страдающая и торжествующая народная масса, разнообразная яркими типами, которая в итоге составляет образ русского народа.

К началу 80-х годов радикализм, господствовавший в предыдущие двадцать лет, утратил свой боевой характер, на смену ему пришло более спокойное восприятие действительности. В этой обстановке для живописи появилась возможность освободиться от диктата публицистики. Первым симптомом этого процесса стало возрастание значения *пейзажа*, который в русском искусстве приобрел совершенно особое значение. Русские художественные выставки 80-х годов были преимущественно выставками пейзажей. Замечательными мастерами русского пейзажа, сумевшими раскрыть удивительную красоту, задушевность русской природы, стали *А.И. Куинджи* («*Лунная ночь на Днепре*»), *И.И. Шишкин* («*Рожь*»), *И.И. Левитан* («*Над вечным покоем*»), *Н.К. Саврасов* («*Грачи прилетели*»), *В.Д. Поленов* («*Заросший пруд*») и др.

Русская музыка:
жанровое разнообразие
и великие композиторы

В русской музыке второй половины столетия отчетливо выразилась тенденция к усвоению лучших достижений других видов художественной культуры, в особенности литературы. Причем это был не простой перевод с языка литературы на язык музыкальных образов; взаимодействуя с достижениями других искусств, музыка одновременно формировала свою картину мира и свои способы осмысления жизни и истории отечества. Поэтому музыкальное искусство этих лет отличается широким жанровым разнообразием. Совершенство достигло оперное искусство, охватившее сюжеты русской истории, культуры, быта, психологию национального характера. Тогда же родились *многочастная симфония и инструментальный концерт* — жанры, которые ранее отсутствовали в отечественной музыке. И, конечно, популярным оставался жанр романса, в котором существенно усилилось лирико-психологическое начало.

В этот период в музыке появилась целая плеяда композиторов, в произведениях которых центральное место занимали человек с

его сложным душевным миром и народ, угнетенный, страдающий, но обладающий огромной нравственной силой. К их числу можно отнести *А.П. Бородин* («*Князь Игорь*»), *М.П. Мусоргского* («*Борис Годунов*», «*Хованщина*»), *Н.А. Римского-Корсакова* («*Псковитянка*», «*Царская невеста*»).

Однако особую роль в музыкальной культуре пореформенного периода сыграл кружок петербургских композиторов, организованный *М.А. Балакиревым* и вошедший в историю под названием «*Могучая кучка*», или «*Новая русская музыкальная школа*». Этот коллектив состоял из пяти русских композиторов — *М.А. Балакирева*, *А.П. Бородин*, *Ц.А. Кюи*, *М.П. Мусоргского* и *Н.А. Римского-Корсакова*. «*Могучая кучка*» во многом напоминала «*Товарищество передвижных выставок*», так как являлась творческим содружеством единомышленников. Балакирев и его ученики находились под мощным влиянием народнических идей, что сказалось не только на раннем, но и на зрелом творчестве композиторов. Несмотря на яркую индивидуальность каждого композитора, балакиревцы были едины в своем стремлении создавать музыку, тесно связанную с образом народа и русским фольклором. Поэтому главной темой их творчества стали национальная история, жизнь русского народа, поверья и сказания, а основой музыкального языка — народная песня.

Кроме того, композиторы «*Могучей кучки*» своим творчеством развивали традиции классической музыки Глинки и Даргомыжского и существенно раздвинули границы жанров симфонической, оперной, инструментальной музыки, обогатили их новыми формами. В период деятельности «*Могучей кучки*» были созданы многие лучшие музыкальные произведения кружковцев: восточная фантазия «*Исламей*», симфоническая поэма «*Русь*» *М.А. Балакирева*, *Первая симфония* *А.П. Бородина*, симфоническая картина «*Ночь на Лысой горе*» *М.П. Мусоргского*, *Первая и Вторая симфонии* *Н.А. Римского-Корсакова*.

Значение кружка «*Могучая кучка*» трудно переоценить. Оно не ограничивается только созданными кружковцами произведениями. По сути дела эти композиторы положили начало новой эры в русской музыке, так как определили своим творчеством все дальнейшее развитие русской классической музыки.

Балакиревский кружок открыл дорогу в музыкальное искусство трем великим русским композиторам — *Бородину*, *Мусоргскому*, *Римскому-Корсакову*.

Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887) был разносторонне талантливым человеком. Гениальная музыкальность сочеталась в нем с незаурядными способностями к научной деятельности и литературному творчеству. Раздвоение интересов между химией и ис-

кусством было особенной чертой его всесторонне одаренной натуры, делавшей его похожим на титанов Возрождения. Музыкальное наследие композитора невелико по объему: им написаны две симфонии, несколько романсов, два струнных квартета, камерная сюита для фортепиано и опера «Князь Игорь», незавершенная им. Современники порой упрекали композитора в его нежелании полностью посвятить себя музыкальному творчеству, поскольку научная деятельность Бородина в области химии была менее значима, чем его вклад в мировую музыкальную культуру. Однако, возможно, что именно разнообразие жизненных интересов способствовало рождению уникального художественного мышления Бородина, в котором сочетались объективный научный взгляд на историю с глубоким пониманием русского национального характера. Смысл творческого стиля Бородина можно было бы определить понятием «музыкальный эпос», означающий совокупность музыкальных приемов (образная бесконфликтность, многочисленные повторы, умение преобразовывать состояние покоя в инерцию движения), позволявших композитору создавать в музыке настроение эпического рассказа. Эпичность, естественно, проистекала из главной темы его творчества, связанной с отражением богатырской мощи русского народа.

Творчество другого русского композитора *Модеста Петровича Мусоргского* (1839—1881) также было тесно связано с отечественной историей. Искусство композитора сопоставимо по своей высокой художественности с лучшими достижениями русской реалистической литературы. Его взгляды сформировались под непосредственным влиянием социально-обличительных идей народнического движения. Свою главную задачу в искусстве Мусоргский видел в том, чтобы сказать слово правды о русском народе. Самобытные черты его творческой индивидуальности, социальная заостренность, умение создавать яркие, характерные человеческие образы проявились уже в ранних произведениях, песнях и романсах на слова русских поэтов и свои собственные тексты. Эти произведения подготовили Мусоргского к созданию его важнейших произведений — опер «*Борис Годунов*» и «*Хованщина*», в которых главным действующим лицом является не безмолвный, а восставший народ, а главной темой — народное движение за правду и свободу. Кроме опер, Мусоргский написал целый ряд произведений в жанре камерной музыки. Им были созданы вокальные циклы «*Песни и пляски смерти*», «*Без солнца*», где каждая песня цикла — это небольшая сценка с действующим реальным образом.

Выдающийся композитор *Николай Андреевич Римский-Корсаков* (1844—1908) в своем творчестве продолжил традиции М.И. Глинки. Великий композитор оставил огромное наследие — 15 опер (его

любимый жанр), симфонические произведения, инструментальные концерты, произведения камерной и хоровой музыки, 79 романсов.

Стиль музыки Римского-Корсакова сложился под влиянием древних русских сказаний. Поэтому в его творчество органично вошли образы из сказок, былин, языческой поэзии, христианской мифологии. Воссоздавая народность сквозь призму исторических и сказочных сюжетов, композитор одновременно утверждал общечеловеческие ценности. Среди них важнейшей была мысль о гармонии человека и природы в бесконечном круговороте жизни и смерти.

Главную часть наследия Римского-Корсакова составляют оперы, девять из которых написаны на сказочные сюжеты и сюжеты, связанные с миром природы: *«Снегурочка»*, *«Ночь перед Рождеством»*, *«Садко»* и др. При этом природа в его произведениях выступает не только фоном, на котором разворачиваются события, но она является действующим лицом, отзываящимся на радости и печали людей. В произведениях композитора переплетаются черты романтизма и реализма, характерные для всей музыки автора. Взаимопроникновение стилей продиктовано оперными сюжетами: во многих из них композитор воплотил антитезу так называемого «двоемрия», выраженного в контрастном противопоставлении реального и волшебного.

В то же время, подобно многим своим современникам, Римский-Корсаков не обошел стороной восточную тематику. Лучшим симфоническим творением композитора является сюита *«Шехерезада»*, в которой чередой проходят живописные картины сказок «1001 ночи». В сюите особенно привлекают ориентальные эпизоды, полные чувственной неги и созерцания.

Музыкальные традиции, заложенные Глинкой, нашли продолжение не только у композиторов «Могучей кучки», но и в творчестве их великого современника. — *Петра Ильича Чайковского* (1840—1893). Это один из величайших композиторов, оставивший обширное творческое наследие в области балетного, оперного, симфонического, камерного музыкального искусства. Ему принадлежат десять опер, шесть симфоний, три балета, более 100 романсов, сочинения для оркестра, концерты, фортепьянная и хоровая музыка.

Главной темой музыки Чайковского является человек, его любовь, надежды, страдания, разочарования. Тонкий психолог, композитор остро чувствовал трагические стороны бытия в извечном противостоянии добра и зла, любви и ненависти. Для раскрытия внутреннего мира человека Чайковский использовал широкий спектр художественных средств, которые позднее были названы

критиками методом *симфонизма*. Для этого метода было характерно развитие идеи музыкального произведения на основе разных, подчас резко контрастных музыкальных образов.

По характеру дарования Чайковский проявил себя как лирик и драматург-психолог, музыкальный язык которого оформился на основе русской музыки с использованием лучших европейских музыкальных стилей. Главным источником его музыкального языка являлась народная песня, и это использование народных мелодий роднило его с «кучкистами». Его произведения отражают сложные процессы, происходящие в душе человека, борющегося за право на свободное духовное развитие и личное счастье. Таковы, например, его опера «*Евгений Онегин*» и балет «*Лебединое озеро*».

Чайковский — признанный реформатор русского балета. Он отверг существовавшую до него традицию, низводившую музыку балетного спектакля до чисто служебной роли. Его музыка стала основой нового типа балетного спектакля, большого симфонического, классического балета, в котором через многоплановые образы утверждались общечеловеческие чувства и мысли. В его балетах «*Спящая красавица*», «*Щелкунчик*» и др., созданных в содружестве с балетмейстером *Мариусом Петипа*, музыка и танец слились воедино и достигли высочайшей выразительности и технического совершенства. Благодаря музыке Чайковского русский классический балет конца XIX в. достиг совершенства и стал популярным как в России, так и за рубежом.

Таким образом, русская культура второй половины XIX столетия выдвинула великие имена. В это время классического совершенства достигли литература, живопись и музыка. Произведения гениев русского искусства позволили раскрыть необъятный мир человеческой личности. Метод реализма был первой попыткой в познании этого мира. Однако в два последних десятилетия XIX в. на смену реализму пришли другие художественные стили, которые сделали русскую культуру еще более содержательной и величественной.



Культура Серебряного века: личность и ее духовный мир

- 30.1. Новые художественные течения в русской литературе
30.2. Изобразительное искусство Серебряного века

К концу XIX в. завершился процесс становления русской нации, которая приобрела все признаки, присущие этому типу этнической общности. В том числе сложилась и русская национальная культура, игравшая ведущую, консолидирующую роль в многонациональной Российской империи. В то же время обстановка в России на рубеже веков отличалась крайней напряженностью. Сложный клубок противоречий общественной жизни требовал своего разрешения путем демократических реформ и преобразований. Поэтому данное время представляет собой переломную эпоху не только в социально-политической, но и в духовной жизни страны. Великие потрясения, которые пережила страна за сравнительно небольшой исторический период, самым существенным образом сказались на ее культурном развитии. Прежде всего, это нашло свое выражение в возросшем интересе к личности, ее духовному миру и, наоборот, в снижении внимания к проблеме социальности в искусстве.

Примерно сорокалетний период (с 1880 по 1921 гг.) в истории России оказался временем на редкость сложным, противоречивым, неоднозначным и кризисным во многих сферах общественной жизни. Но эти черты совсем не означали упадка или полного развала, они просто были свидетельством и источником интенсивных поисков новых путей развития, генератором духовных сил, могучим ускорителем духовной жизни. Эти процессы оказали несомненное влияние на общее развитие культуры, на творческие искания, свойственные как отдельным художникам, так и целым художественным направлениям. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, «всеобщей переоценки ценностей». Развитие культуры тогда отличалась необычайной насыщенностью, продолжением прекрасных художественных

традиций, стремлением обновить поэтический язык, желанием воскресить к новой жизни чуть ли не все образы и формы, выработанные человеческой культурой, и вместе с тем множеством экспериментов, где делалась принципиальная установка на «новизну».

Период с 1880-х до начала 1920-х годов вошел в историю культуры России под названием «Серебряного века». Выражение и название «серебряный век» является поэтическим и метафорическим. Его создатель *С. Маковский* представлял его в виде холодного, мерцающего сияния в отличие от солнечного, яркого золотого века. В самом этом названии предполагается некое противостояние предшествующему, золотому веку пушкинской эпохи, когда русская культура переживала буйный расцвет. Она излучала яркий солнечный свет, распространяя его на весь мир, поражая его своей силой, блеском и великолепием. Напротив, искусство Серебряного века стремится быть только искусством, а излучаемый им свет предстает перед нами лунным, сумеречным, таинственным, магическим и мистическим.

30.1. Новые художественные течения в русской литературе

Беспрецедентный расцвет культуры в данное время коснулся всех видов творчества, породил новые направления в искусстве: символизм, акмеизм, футуризм, модернизм, авангардизм и др. Вместе с ними повилась плеяда блестящих имен, ставших гордостью не только русской, но и мировой культуры.

Размежевание творческих сил обеспечило Серебряному веку широкое разнообразие художественной деятельности. Художникам во всех сферах искусства было тесно в рамках установившихся классических правил. Активный поиск новых форм способствовал появлению символизма, акмеизма, футуризма в литературе, кубизма и абстракционизма — в живописи, символизма — в музыке и т.д. Их представители стремились к обогащению и углублению возможностей каждого вида искусства под воздействием другого. Сочетание разных художественных языков позволяло воспринять образное содержание синтетического произведения с разных сторон и под разным углом зрения. Идеалом времени становится художник универсального типа.

В этих условиях культура Серебряного века представляется сочетанием загадок и противоречий, с трудом поддающихся логическому анализу. На первый взгляд кажется, что в ней переплелись многочисленные художественные течения, творческие школы, ин-

дивидуальные и нетрадиционные стили. Символизм и футуризм, акмеизм и абстракционизм, «Мир искусства» — и «Новая школа церковного пения» и многие другие. Контрастных, порой, взаимоисключающих художественных направлений в русской культуре в те годы было значительно больше, нежели за все предшествующие столетия. Однако эта многогранность искусства Серебряного века не заслоняет его целостности, ибо из контрастов закономерно рождается прекраснейшая гармония.

Единство и целостность культуры Серебряного века заключались в сочетании старого и нового, уходящего и нарождающегося, во взаимовлиянии разных видов искусства, в переплетении традиционного и новаторского. Иными словами, в культуре «русского Ренессанса» произошло уникальное сочетание реалистических тенденций уходящего XIX в. и новых направлений наступающего XX в.

Серебряный век не упразднил реализм в общей палитре культурного творчества. Приверженцы определяющей роли «внешних обстоятельств» и социальных первопричин в литературе, живописи, театре, музыке нашли воплощение своих идей в поздних творениях Л.Н. Толстого («Воскресение», «Живой труп»), в театральной драматургии А.П. Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»), в рассказах и повестях В.Г. Короленко, В.В. Вересаева, А.И. Куприна, И.А. Бунина, молодого М. Горького. В то время еще функционировало «Товарищество передвижных выставок», продолжали выставлять свои полотна Репин и Суриков. В музыкальной среде были сильны традиции «Могучей кучки».

Эстетика русского символизма

Это художественное течение в развитии культуры было общеевропейским, однако именно в России символизм обрел глубокий философский смысл, выраженный в великих произведениях литературы, театра живописи, музыки.

Русский символизм сформировался в 90-е годы и получил преобладающее развитие в первом десятилетии XX в. К этому времени относится появление программных манифестов символистов, излагавших эстетические принципы нового направления: книга *Д.С. Мережковского* «О причинах упадка и новых течениях современной русской культуры» и статья *К.Д. Бальмонта* «Элементарные слова о символической поэзии». «Ключевым» словом эстетики символизма было философское понятие «*символ*», которое трактовалось как «связь между двумя мирами», как «знак того мира в этом мире». В символе сторонники нового направления видели реальное воплощение невиданного, потустороннего, трансцендентного. В своих произведениях символисты стремились приоткрыть вечные тайны мироздания, для этого они воспевали индивидуа-

лизм, доходящий до самолюбования, таинственный мир, образ «стихийного гения» и т.д.

Творческий метод символизма ведущую роль в художественном творчестве отводил *интуиции*, отождествляющейся с мистическим прозрением, откровением, экстазом. Он не принял буржуазной прозы жизни, враждебной настоящему искусству, высоким нравственным идеалам. Многие символисты отстаивали идею самоценности искусства, его полной независимости от злободневных социальных проблем, ратовали за служение «чистому» художественному творчеству. Свой идеал символисты видели в преодолении проявлений отчуждения и принудительности в формах общения, в восстановлении духовной близости людей, в создании истинно коллективной символики «обновленного соборного духа». Они мечтали о времени, когда отношения между людьми станут подлинно религиозными, когда люди придут к религиозному сообществу.

Символизм представляли два поколения поэтов. Первое — *Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт*, второе — *А.А. Блок, А. Белый, В.И. Иванов*.

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866–1941) первым выступил с утверждением, что любой художник должен исходить в своем творчестве из «страстных идеальных порывов духа». Он считал, что подлинное искусство должно включать в себя сложные символы, мистическое содержание, новые средства художественного воздействия. Поэзия, по его мнению, начинается там, где есть порыв к идеальному смыслу вечных образов. Он посвятил свою жизнь поискам истины и видел ее в признании извечных богоданных антиномий (противоположностей). В поисках смысла жизни Мережковский создает особой тип философии — «*мистический символизм*». Он пришел к выводу: в жизни человека борются две правды — небесная и земная, Христос и Антихрист, дух и плоть. Плоть диктует стремление человека к самоутверждению, индивидуальному, возвышению своего «Я». Дух же устремлен к самоотречению. Подчиняясь духу, человек приближается к богу. В слиянии этих двух начал Мережковский видел итог исторического движения человечества.

В таком же духе рассматривал искусство *Константин Дмитриевич Бальмонт* (1867—1942). Символическую поэзию он определяет как поэзию, в которой «органически», не насильственно сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота. Поэзия для него начинается там, где есть «порыв к новому сочетанию красок и звуков в их неотразимой убедительности». Бальмонт удивительно легко находил и культивировал поэтические приемы, интонационно родственные музыке — аллитерацию, ассонансы, ритмическую повторяемость.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) — один из инициаторов и организаторов символизма в России. В его поэзии и теоретических работах символизм предстает в наиболее полном и развернутом виде. Он был убежден, что подлинное искусство по своей природе элитарно. Оно не может быть доступным и понятным каждому. Брюсов подчеркивает автономность искусства, его независимость как от национального сознания, так и от религии и мистики. Он рассматривает символизм только как искусство и одновременно как особый метод искусства, с помощью которого становится возможным уход из здешнего мира, погружение во внутренний мир, порывы к запредельному, к нездешнему миру, прозрения и предчувствия.

Второе поколение символистов, опираясь на философское учение *Владимира Соловьева* о «положительном Всеединстве», внесло заметные изменения в теорию символизма. В новой интерпретации символизм перестает быть чисто эстетическим явлением, одним только искусством. Он приобретает религиозно-философское измерение, теснее смыкается с мистикой и оккультизмом. Понятие символа становится более сложным и многомерным, а его сфера значительно расширяется. Искусство при этом значительно усиливает свою связь с реальной жизнью, оно все более наделяется жизнеотворяющей и жизнепробуждающей силой. Символистами в равной степени было усилено понимание искусства как высшего способа познания. И вместе с тем они значительно ослабили прежнее резкое противопоставление идеала и действительности, земного и небесного. Их антитеза сохранялась, но уже одновременно допускалось установление между ними единства и гармонии.

Мистическая и религиозно-философская стороны символизма специфически проявились в творчестве *Вячеслава Иванова* (1866—1949). Подобно философу Владимиру Соловьеву, он развивал *идею соборности* как системы религиозной связи людей. Будущее России Иванов видел в рождении новой всенародной религиозной культуры. Он мечтал о художнике-теурге, который будет творить сценарий некоего «всенародного действия», похожего на старинную мистерию. Воплощая мистику, человечество обретет духовное величие, преодолет индивидуализм, преобразится в божественном экстазе. В этом процессе особую роль он отводил символу, который, по его мнению, всегда беспределен и неисчерпаем, многолик и многомыслен.

Символизм как искусство и поэзия получил наиболее яркое и завершённое воплощение в творчестве *Александра Александровича Блока* (1880—1921). Великий поэт, он был и великим мыслителем, подлинным выразителем высших озарений отечественной культуры, кумиром интеллигенции. Среди первых его произведений самыми

лучшими стали «*Стихи о Прекрасной Даме*», написанные под прямым влиянием идей Вл. Соловьева о Софии, Вечной Женственности. Значительное место в творчестве Блока занимает тема революции. Однако, принимая революцию, он видел, что реальная революция далеко расходитя со своим идеалом. Наблюдая ее разрушительный характер, поэт предлагал соединить революцию с христианством, поставить во главе ее Христа и тем самым «очеловечить» ее (поэма «*Двенадцать*»).

Во втором десятилетии XX в. развитие символизма сопровождалось размежеванием писателей и поэтов, принадлежащих к этому направлению. Одни мигрировали к поэтике «великих перемен», а другие предпочли критику российской действительности, эзотерическое богоискательство и мистические настроения. Но в целом заслуга символизма состоит в обогащении литературы новыми поэтическими формами, выработке новых художественных средств, совершенствовании языковой культуры.

Как реакция на кризис символизма, в русской литературе Серебряного века возникло еще одно модернистское течение — *акмеизм* (от греч. акмэ — высшая степень расцвета). Сторонники акмеизма отвергали неясность и намеки, многозначность и безмерность, отвлеченность и абстрактность символизма. Акмеисты провозгласили культ реального земного бытия, «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». Они реабилитировали простое и ясное восприятие жизни, восстановили в поэзии ценность гармонии, формы и композиции. По сути, акмеисты спустили поэзию с неба на землю, возвратили ее в естественный земной мир. В то же время они сохранили высокую духовную поэзию, стремление к подлинной художественности, глубокому смыслу и эстетическому совершенству.

Выступая против «зауми», условности образов, акмеисты рассчитывали вернуть слову определенность смысла, утраченную символической поэзией. Туманной «тайнописи» противопоставили точность значения, «вещественность» слова, конкретная образность. Выдвигаемая акмеистами эстетическая программа на деле оборачивалась порой отрывом поэзии от действительности, недооценкой реальной динамики исторического процесса, пассивно-созерцательной позицией, эстетическим формализмом.

Основоположниками и теоретиками акмеизма стали Н.С. Гумилев и С.М. Городецкий, взгляды и убеждения которых разделяли А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Кузмин, М.А. Зенкевич и др.

Наибольший вклад в разработку теории акмеизма внес поэт *Николай Степанович Гумилев* (1886—1921). Он определил это новое направление в русской поэзии, как ее совершенно новый тип, идущий

щий на смену символизму, который не ставит целью проникнуть в запредельные миры и постигнуть непознаваемое. Однако это не означает сведение поэзии к каким-либо утилитарно-практическим целям. В отдельных аспектах Гумилев отождествлял поэзию и религию, считая, что обе они требуют от человека напряженной духовной работы. Они играют главную роль в духовном преобразовании человека. В его творчестве преобладала экзотическая и историческая тематика, а главными героями его стихов были «конкистадоры», «капитаны», «воины», «сильные личности», способные делать свободный и достойный выбор в любых жизненных коллизиях.

С акмеизмом было связано начало творческого пути *Осипа Эмилевича Мандельштама* (1891—1938), который в своих произведениях наиболее последовательно проводил линию на отказ от беспредельных миров, космических пространств, неизмеримых бездн, от всего загадочного, таинственного и непостижимого. Всему этому он противопоставляет стремление к «прекрасной ясности», земное и человеческое. В своем творчестве он полагается не на безотчетное вдохновение, а на вдохновение мастерства. Стихи Мандельштама можно назвать «поэзией в поэзии», поскольку в них одновременно запечатлено и живое дыхание жизни и «чуткое художественное впечатление». Вместе с тем его произведения отмечены тонкой поэзией и строгим вкусом.

В последние годы Серебряного века в русской поэзии зазвучала лиричная и эмоциональная поэзия *Анны Андреевны Ахматовой* (1889—1966). Ее творческие взгляды формировались под сильным влиянием поэзии Пушкина и Блока, поэтому в ее поэзии не было никакого эстетства, никакой салонности, ничего искусственного. Ее отличает сдержанность интонаций, камерность тематики, психологизм. В этих чертах поэзия Ахматовой сближается с разговорной речью, что делает ее удивительно простой и естественной. Поэтесса находила свое вдохновение в конкретных событиях живой жизни, переосмысливая их в своей щедрой и открытой душе.

Одновременно с акмеизмом возникло авангардистское течение в литературе и изобразительном искусстве — *футуризм* (от лат. *футурум* — будущее), который провозгласил революцию формы, независимой от содержания, абсолютную свободу поэтического слова. Стремясь создать «искусство будущего», футуристы декларировали отрицание не только традиционной культуры, ее моральных и художественных ценностей, но даже естественного языка, подменяя слова произвольными звукосочетаниями. Это течение не было однородным и состояло из нескольких группировок, в том числе *эгофутуристов* (*И. Северянин, Б. Пастернак*) и *кубофутуристов* (*В. Хлебников, В. Маяковский*), каждая из кото-

рых претендовала на роль единственного выразителя ценностей подлинного футуризма. Существовала еще одна группа *поэтов-абсурдистов* (*И. Зданевич*), писавших на абсолютно непонятном, абсурдном языке — языке зауми.

В своем манифесте с эпатажным названием «Пощечина обществу вкусу» футуристы изложили теоретические основы своего мировоззрения, согласно которому слово выступает уже не как символ, не как средство проникновения в иные, «заповедные» миры, а как самостоятельный и независимый организм, развивающийся благодаря творчеству поэта и не имеющий никакой связи с обозначаемой им действительностью. Эта абсолютная самостоятельность языка, ценного самого по себе, не имеющего никаких познавательных функций и лишь творящего свою собственную «мифологическую действительность», была тем крайним пределом, до которого не дошли декаденство, символизм, акмеизм.

Поэтический язык представителей футуризма отдавал эзотерикой и выделялся эпатажными оборотами. Обесмысливая слово и тем самым лишая его коммуникативного содержания, теоретики и практики футуризма сводили его к произвольному выражению того или иного состояния свободной личности в непонятном для других наборе звуков, т.е. к языку «для себя». В этом был положительный момент, так как это воспринималось как протест против трафаретного обеднения значения слов в обиходе, нацеливало на поиск новых словообразований, зачастую довольно любопытных («творяне» — творцы, «смехач» — смеющийся человек, «миляр» — милый человек и др.).

По своей культурной направленности футуризм выступал, как своеобразный бунт против respectable буржуазного мировоззрения, против мещанства, хотя сам он и не выходил за границы буржуазного миропонимания. Не создав какой-либо стройной теории, русский футуризм оказался лишь чисто внешне связанным с футуризмом итальянским, а в понимании языка был ближе всего к позитивизму в русской философии.

Один из основоположников футуризма *Велимир Хлебников* (1885—1922) видел свою главную задачу в радикальной реформе поэтического языка. Для этого он считал необходимым сближение науки и поэзии, так как в результате будет создана «новая мифология» и «сверхязык» будущего человека. К этому сверхязыку Хлебников шел через разрушение классического стиха, через отказ от рационального слова-понятия, дробил его на составные элементы, наделенные размытым образным смыслом, складывал из них новые слова.

Как никто другой, Хлебников выходил за рамки поэзии и искусства, разрабатывал идею глобального переустройства мира. Данное направление его творчества нашло выражение в книге «*Время — мера мира*». Он

мечтал о том, что в новом мире установится всемирное братство людей, будет восстановлена гармония людей с природой (поэма «*Ладомир*»). Особую роль в переустройстве мира Хлебников отводил поэту. Он определял эту роль как мессионерскую, спасительную. Поэт выделял ему как некий тайновидец, открывающий путь к овладению числовыми «законами времени».

В среде поэтов-футуристов начинал свой творческий путь *Владимир Владимирович Маяковский* (1893—1930), который подверг сокрушительной критике традиционное классическое искусство, а также современные ему течения модернизма — символизм и акмеизм. Он выступил одним из самых решительных реформаторов поэтического языка.

С самого начала своего творчества Маяковский выделялся в поэзии футуризма тем, что привнес в него свою тему. Он всегда выступал не только против «всяческого старья», но и за созидание нового в общественной жизни. Поэтому язык его произведений отличается яркая экспрессивность, наполненность глубоким драматизмом, оригинальность графического построения, благодаря использованию «столбика» и «лесенки». Провозглашая диктатуру формы, Маяковский стремился наполнить свои произведения актуальным жизненным содержанием и смыслом («*Облако в штанах*», «*Флейта-позвоночник*», «*Мистерия-буфф*»).

30.2. Изобразительное искусство Серебряного века

«Мир искусства» Сложные общественные процессы рубежа XIX—XX вв. обусловили появление новых форм и способов их отражения в изобразительном искусстве. Свообразным перекрестком, где сошлись новации живописцев Серебряного века, стало творческое объединение «*Мир искусства*», созданное *С.П. Дягилевым* (1872—1929) в 1898 г. Это художественное направление родилось из студенческого кружка, сплотившего группу молодых художников во имя «служения искусству», поскольку участники кружка видели задачу искусства в воспитании чувства прекрасного в человеке. Участниками объединения «Мир искусства» стали известные художники того времени: *Валентин Серов, Михаил Врубель, Александр Бенуа, Константин Коровин, Михаил Нестеров, Борис Кустодиев, Лев Бакст* и др. Движение издавало и одноименный журнал, впоследствии занявший ведущее место среди литературно-художественных изданий России того времени.

Не удовлетворенные укладом жизни, стремившиеся воспеть красоту, художники искали новые темы и формы, позволявшие

реализовать их идеи. Идеалы служения красоте и гармонии оказались близки многим мастерам и очень быстро «Мир искусства» превратился в самое многочисленное и авторитетное объединение художников, состоявшее из сторонников самых разных стилей — от древнерусского до авангарда. Они требовали отказа от социальной тенденциозности искусства, выдвигая принцип свободы художника от ситуативных, поверхностных явлений действительности. Искусство рассматривалось ими как средство выражения индивидуальности мастера. Определяющей чертой их творчества были поиски эстетического идеала в романтизированном прошлом. Художественная ориентация «Мира искусств» была связана с модерном и символизмом.

Художники и писатели в своих картинах и на журнальных страницах открыли российскому обществу тогда мало оцененную красоту средневековой архитектуры и русской древней иконописи, изящество классического Петербурга и окружающих его дворцов, заставляли задуматься о современном звучании древних цивилизаций и заново оценить собственное художественное и литературное наследие.

Художественные выставки, организуемые «Миром искусства», пользовались громким успехом. В 1899 г. Дягилев устроил в Петербурге действительно международную выставку, на которой с произведениями русских художников были экспонированы картины 42 европейских художников, в том числе Бёклина, Моро, Уистлера, Пюви де Шаванна, Дега и Моне. В 1901 г. в Петербургской императорской академии художеств и в Строгановском институте в Москве прошли выставки, в которых, среди прочих, участвовали ближайшие друзья Дягилева — Бакст, Бенуа и Сомов. Выставки группы «Мира искусства» в Петербурге и Москве были устроены также и в ноябре 1903 г.

Постепенно разногласия, царившие внутри группы, привели к распаду и движения и журнала, который в конце 1904 г. прекратил свое существование.

Сергей Дягилев через два года после прекращения выхода журнала, накануне своего отъезда в Париж, организовал еще одну, прощальную выставку «Мира искусства», состоявшуюся в Петербурге в феврале-марте 1906 г., представив на ней лучшие образцы того искусства, для расцвета которого прошлая деятельность «Мира искусства» создала весьма благоприятный климат. Были выставлены произведения всех столпов группы вместе с избранными работами М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, П. Кузнецова, Н. Сапунова, Н. Милиоти. Новыми именами стали М. Сарьян и М. Ларионов.

Важной особенностью мирискусников был *универсализм* — они выступали как критики, искусствоведы, театральные декораторы. Их искусство было «надмирным, «мифологичным», оно создавало «новые реальности» и вводило в культурную среду других веков. Основными темами их творчества были мифологические, библейские сюжеты, былины, русская старина, которые они смогли полно и разносторонне реализовать в оформлении театральных постановок. Спектакли с декорациями Бенуа, Врубеля, Бакста становились заметными явлениями культуры, так как превращались в подлинный праздник красок, метафор, событий, героев.

Особое место в изобразительном искусстве Серебряного века занимает русский авангард, который был ориентирован на развитие новаторских течений и тотальное обновление всей культуры. В русле авангардистских устремлений рождались различные направления и формы творчества — кубизм, примитивизм, абстракционизм, супрематизм и др. Это разнообразие форм русского авангарда выдвинуло соответственно таких талантливых художников, как *Василий Кандинский, Казимир Малевич, Павел Филонов, Марк Шагал*.

В целом русский авангард, как и западный, тяготел к самодавлющей форме, к асоциальности, к традициям искусства XIX в., к абсолютизации творческого «я». Однако русская социокультурная ситуация Серебряного века придала ему некоторые национальные самобытные черты. Такими стали немой «трагизм», метафизические поиски нового религиозного сознания и др.

Культурологические и художественные взгляды создателя *абстракционизма Василия Кандинского* (1866—1944) были весьма сложны и многообразны. Творческая личность, по мысли художника, — это «пророк», ведущий искусство вперед. Задача авангарда — выразить духовные абсолюты в нормах, соответствующих глубинам человеческой психики (его полотно «*Импровизация*»). Для этого художник стремился к внутреннему синтезу искусств будущего, к их сосуществованию и взаимодействию. Именно этому замыслу служила вся знаковая система художественной культуры — от цвета до звука. Выявить импульсивное, подсознательное — одна из главных целей авангарда.

Сформулировавший и развивавший идеи *супрематизма Казимир Малевич* (1878—1935) не ограничился только теоретическими заявлениями и постарался дать философское обоснование своим представлениям (теории А. Шопенгауэра, А. Бергсона, эмпириокритицизма). В отличие от теоретиков декаданса, он утверждал, что в основе мира лежат не некие мистические начала, а своеобразное беспоконие, «возбуждение» как скрытая сила, управляющая состоянием природы и самого художника. В работах «От кубизма к супрематизму», «О новых системах в искусстве» Малевич утверждал,

что именно это «возбуждение» и является единственным предметом художественного постижения. Оно как бы улавливается художником в его собственном внутреннем мире и преобразуется благодаря творчеству в иное видимое состояние (живопись), не обретая при этом предметного выражения.

В теории и практике супрематизма нашел свое завершение процесс постепенного отхода художника от реальной жизни и выдвижения на первый план замкнутого в себе внутреннего мира, — изолированного от каких-либо связей с действительностью, мира «предчувствий» и «прозрений» как единственного предмета художественного отражения.

Таким образом, русская культура к началу XX столетия была итогом процесса огромного и сложного развития. Гуманизм и гражданственность, народность и демократизм, высокая образность и глубокая духовность были отличительными чертами на всех этапах ее истории. В канун революционных событий 1917 г. она обладала богатейшим художественным наследием, культурными ценностями мирового уровня.

Однако в России всегда существовало несоответствие между богатым разнообразием явлений культуры и возможностями их потребления широкими слоями народа. В результате культурный уровень народных масс зачастую ограничивался элементарными знаниями. Статусный, сословный характер культуры, отсутствие в обществе широкого среднего культурного слоя и сегодня являются одной из особенностей культурной ситуации в России. Эта особенность общественно-культурной жизни была определяющей причиной всех процессов развития русской культуры на протяжении всего XX в.

Литература

1. Александров В.Н. История русской культуры. Минск, 2004.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры. Ч. 2. М., 1994.
3. Георгиева Т.О. История русской культуры. М., 1998.
4. Ионов Н. Российская цивилизация XIX — начала XX веков. М., 1995.
5. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1997.
6. Лапина Н.П. «Мир искусства». М., 1997.
7. Мир русской культуры. М., 2004.
8. Рапацкая Л.А. Русская художественная культура. М., 1997.
9. Серебряный век. Л., 1991.
10. Серебряный век русской поэзии. М., 1993.
11. Ценностный мир русской культуры. СПб., 1995.



31



Мировая культура Новейшего времени (вместо заключения)

- 31.1. Основные особенности и тенденции современной мировой культуры
- 31.2. Современный модернизм
- 31.3. Модернизм в изобразительном искусстве
- 31.4. Постмодернизм и его особенности

Рассматриваемая эпоха хронологически является самой короткой из всех, рассмотренных нами ранее. В то же время она является и самой сложной, поскольку включает в себя множество разнообразнейших фактов, процессов и тенденций, противоречивых и неоднозначных по содержанию и последствиям. Мировая цивилизация в XX в. достигла высокой степени зрелости, приобрела постклассические формы и вошла в стадию всеобщего кризиса. Последнее обстоятельство обусловлено глобализацией всех социальных процессов на нашей планете, появлением феномена «*мировая культура*».

Именно мировая культура определяет сегодня сущность современной эпохи, объединяет типологически разнообразные культуры как XX, так и всех прошедших столетий. Ее содержание составляют общезначимые духовные богатства, созданные различными народами в разных странах и представленные естествознанием и философской мыслью, художественной культурой, религиозными доктринами, традициями, обычаями и др.

Естественно, что вклад отдельных национальных культур в общую мировую культуру неодинаков, но все страны и народы могут воспользоваться ее богатством в результате культурного обмена, с помощью современных средств массовой коммуникации, системы образования, большим тиражам печатной продукции. Ценности мировой культуры, носящие универсальный характер, в том или ином виде попадают в каждую страну, в каждый дом. Масштабы приближенности к мировой культуре сегодня выступают в качестве главного критерия уровня развития стран и народов, отдельных

личностей. И те, кто сознательно изолирует себя от влияния ее ценностей, оказывается в последних рядах цивилизации.

31.1. Основные особенности и тенденции современной мировой культуры

Двадцатое столетие занимает исключительное место в истории человечества, потому что оно стал периодом глубоких изменений в культурной жизни большинства народов мира, многие из которых можно назвать судьбоносными, поскольку они затрагивали само их существование. Корни всех изменений в культурной жизни народов мира заключены в процессе превращения капитализма из монополистического в государственно-монополистический и в развитии на этой основе массового машинного производства, которое подорвало старые порядки и подвергло пересмотру все прежние истины в области человеческих знаний и практической деятельности. Оно породило потребность в политических и социальных реформах, что в свою очередь привело к появлению новых политических партий, которые стали угрожать устоям законной власти. Развитие науки расширило возможности понимания и контролирования окружающего мира. В результате в культуре сложились разного рода авангардные течения, которые опрокинули каноны и нормы прежних традиционных представлений. Изменение стало движущей силой, а обновление — основной целью всего культурного творчества.

В прошлом столетии происходил сложный процесс превращения отдельных национальных культур в единую глобальную. При этом взаимодействие мировой и национальных культур происходило не всегда безболезненно для последних. Нередко национальные культуры воспринимались их носителями как архаичные, устаревшие, потерявшие свою актуальность. Чаще всего это относилось к традиционным ценностям, фольклору, традициям и обычаям. Космополитические тенденции и настроения и в настоящее время свойственны многим слоям населения в различных странах мира.

Одной из важнейших особенностей развития современной мировой культуры является ее *интернационализация* и утрата национальной самобытности. В этом процессе определяющей была тенденция *вестернизации*, т.е. доминирования западноевропейской культуры и ее влияния на другие регионы планеты. Однако после Второй мировой войны, в результате экономического и политического усиления США стала развиваться новая тенденция — *американизация* мировой и национальных культур.

Американизация представляет собой массивное проникновение американской культурной продукции и переориентирование

национальных культур, духовной жизни, системы ценностей, образа жизни многих стран и народов под влиянием США. Достижения американской культуры в этом процессе становятся образцом для подражания, эталоном образа жизни.

Американская культура в силу своей распространенности в большей степени стала определять содержание и характер мировой культуры. Она сама представляет собой своего рода слепок, синтез различных этнокультурных элементов, в котором преобладает англосаксонский элемент.

Таким образом, процесс интернационализации (космополизации) культуры являлся наиболее характерной ее чертой во второй половине XX в. Он проявлялся в том, что в духовной и материальной жизни разных стран и народов возросла доля общих черт, при соответствующем сокращении традиционного специфического облика. Особенно это утверждение относится к молодым странам, не обладающим устойчивыми культурными традициями, у которых эта специфика вообще не сформировалась.

В то же время тенденция демократизации культуры, сложившаяся в Новое время, имела интенсивное развитие в прошлом столетии. В XX в. окончательно сформировалась *демократическая модель культуры*, функционирующая на основе принципов свободы и доступности духовных ценностей. В этой модели существенно изменились отношения между заказчиком, создателем и потребителем духовных ценностей. Они развивались в рамках рыночного механизма, где господствуют общие для любого рынка законы коммерции, конкуренции, рекламы и т.д.

В целом мировая культура последних десятилетий XX в. переживала непростые процессы. В это время происходили в ней принципиальные изменения, сущность которых определяется понятием *постмодернизм*. В этом состоянии новационные поиски в очередной раз привели к разрыву с традиционным искусством. В попытках уйти от традиции, в придумывании все новых и новых выразительных форм часто происходит выход за рамки известных видов и жанров искусства или даже вообще за его пределы.

Суммируя многие процессы и явления развития мировой культуры, многие социологи, политологи, культурологи и футурологи еще четверть века назад заговорили о начале глобального *кризиса* человеческого общества, который проявился также и в сфере культуры.

Проблема кризиса культуры в результате отчуждения человека от результатов его деятельности была исследована в докладах *Римского клуба*. Авторы докладов предлагали сместить акцент с активного преобразования действительности, которая привела к различ-

ным формам глобального кризиса, на активизацию и развитие творческих сил человека. Не удовлетворение человеческих потребностей, а человеческое развитие должно стать, по мнению авторов докладов, высшей целью человеческой деятельности. Для достижения этого в человеке вновь необходимо воспитать человеческие качества и устранить эгоизм, своекорыстие, замкнутость, отчужденность, человек либо должен измениться, либо ему суждено исчезнуть с лица земли. По сути дела, благодаря докладам Римского клуба, было положено начало современным *концепциям антропоцентризма и гуманизма*.

В истории мировой культуры гуманистические принципы и идеалы получили широкое распространение довольно давно. Но современный гуманизм отличается от христианского или ренессансного своей универсальностью: он адресован каждому человеку, провозглашает право каждого на жизнь, благосостояние, свободу. Поэтому по своей сути — это демократический гуманизм. Его проявлением в последние два десятилетия стало формирование качественно нового типа политической культуры в индустриально развитых странах.

Культурная панорама XX столетия настолько сложна и разнообразна, что с трудом поддается даже простому описанию. За этим разнообразием зачастую невозможно определить главные, сущностные концепции и направления развития мировой культуры. Культура XX в. едина в своем многообразии, и она по-своему воспринимает и оценивает мир, интерпретирует общечеловеческие нормы и ценности. Ее существование и развитие стало возможным через взаимодействие и взаимообогащение национальных культур, результатом чего стало формирование единой мировой культуры.

Этот процесс приобрел сегодня взаимозависимый характер: становление мировой культуры сопровождается мощным ростом национальных культур. Именно наше время показало ограниченность европоцентристского взгляда на культуру, при котором техногенная европейская культура объявлялась главенствующей по отношению ко всем региональным и национальным культурам. Однако опыт второй половины XX в. показал: восточные страны вполне смогли адаптировать достижения европейской культуры в свою систему духовных ценностей. При этом культурная основа их жизни осталась самобытной. Современные исследования показывают необычную пластичность восточных национальных культур в восприятии разных технических новшеств.

Техногенная цивилизация весьма специфично прижилась в условиях особых культурных установок. Своеобразные отношения человека к природе, взаимоотношения личности и общества, зало-

женные в ментальных установках восточных культур, оказали стимулирующее воздействие на развитие современной рыночной инновационной экономики. Поэтому, например, в Японии возникла своеобразная организационная культура, в которой проявилась приверженность японцев к коллективным формам организации труда, сочетающихся с демократическими формами воздействия во время трудовой деятельности. Сам ход развития мировой цивилизации показывает, что значимость национальных культур в современном мире постоянно возрастает. Каждая национальная культура специфическим образом воспринимает мировые формы развития и вносит свой вклад в становление общечеловеческой культуры.

31.2. Современный модернизм

Несмотря на все противоречия, невзгоды и исторические катаклизмы, культура в XX в. развивалась достаточно успешно. На это столетие приходится многие великие достижения в живописи, архитектуре, скульптуре, музыке, философии. Поэтому, говоря о кризисных явлениях столетия, нужно иметь в виду, что понятие «кризис» относится не к культуре как таковой, а к тем противоречиям, которые возникают в обществе и порождают серьезные проблемы человеческого бытия и существования, бросают вызов культуре.

Отвечая на этот вызов, культура порождает соответствующие ему новые формы, которые с точки зрения традиции непривычны и поэтому воспринимаются как «кризисные», поэтому реакцией культуры на многочисленные исторические события стало появление большого количества новых способов отражения мира. Никогда ранее она не создавала такого количества новых направлений своего развития и никогда так быстро не меняла свои ценности и принципы в надежде получить из динамичных исторических явлений новую картину мира, новый его образ.

Современная мировая культура — это не одно целостное явление. Она состоит из ряда течений, которые отличаются по своим целям и выразительным средствам и оказываются нередко прямо противоположными друг другу. Но при всей пестроте современной культуры у составляющих ее течений и стилей есть одна общая черта — все они стремятся отразить мир в форме выражения чувств и настроений художника. Начало такому направлению в творчестве положили еще постимпрессионисты, а позднее оно было названо *модернизмом*.

Термин «модернизм» происходит от французского слова «модерн» (новый), который во многих европейских языках обозначает понятие «современный». Это слово имеет тот же корень, что и сло-

во «мода» и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». В культуре XX в. модернизм представляет собой совокупность направлений, сложившихся в искусстве. Точные временные рамки модернизма не определены из-за его неоднородности, для него свойственно одновременное сосуществование различных выразительных стилей и творческих объединений художников с общими программами.

Модернизм отбросил старые, привычные художественные традиции и поставил себе целью создание новых форм отражения мира, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, а также акцентировал свое творчество на субъективном характере миропонимания. Основоположники модернизма были ярыми приверженцами духовной революции, к которой, по их мнению, неизбежно вел кризис старого мира. В своих манифестах они призывали к «тотальному» обновлению искусства. При этом модернизм не принимал «искусства для искусства», так как намеревался с помощью искусства перестроить общественную жизнь.

Одной из главных особенностей модернизма было подчеркнутое выражение художниками своей *индивидуальности*. Этим продиктованы и постоянные поиски ранее не использовавшихся изобразительных средств и материалов. Одним из самых плодотворных результатов этих поисков стала реабилитация роли эмоционального общения с миром, утверждение самооценности и самодостаточности эстетических переживаний, приоритета чувственного отражения над возможностями рационального познания. Отказ от рассудочной деятельности и идеализации спонтанных, интуитивных способов познания наиболее ярко проявился в различных формах эмпатического направления. В рамках этой тенденции утверждалось восприятие мира, основанное на *эмпатии* — способности человека к глубокому сопереживанию, вчувствованию, постижению бытия с помощью интенсивного эмоционального отклика. Развитие эмпатической тенденции привело к возникновению, на первый взгляд, далеких друг от друга, но по сути имеющих общую основу таких моделей мироощущения, как *фовизм*, *ташизм*, *сюрреализм*, *орфизм* и др.

Появление модернизма отвечало общей направленности всей мировой культуры: ее устремленности к абстрактному отражению мира, которое предполагало отвлечение от несущественных, случайных явлений с целью выявления универсальных свойств бытия. Стремление к абстрактному мироощущению обнаруживает и еще более глубинную тенденцию, связанную с процессом *этерификации*, или дематериализации. Закон этерификации предлагает переход к

энергиям все более элементарным, тонким, эфирным, постигаемым лишь при помощи абстрактных категорий. В художественной культуре действие этого закона означает переход от архитектуры и скульптуры к музыке, от реалистической живописи — к абстрактной. Да и вся логика развития мировой культуры заставляет сделать вывод, что она движется к более легким эфирным состояниям и субстанциям красоты, к более утонченным духовным проявлениям.

Сформировавшийся новый стиль не только вызвал горячие споры, но и породил многие проблемы. У составлявших его течений были и пламенные сторонники, и ожесточенные противники. Большую часть нападков на него вызывала изобразительная техника, поскольку модернисты часто отказывались от таких важных для старого искусства черт, как тщательное исполнение картины, традиционное сочетание цветов, точность рисунка, стремление к внешней красоте и т.д. Но на самом деле главным недостатком модернизма явилось его безразличие к острым общественным проблемам, а также стремление к изображению темных сторон жизни. А это значит, что к области модернизма принадлежали произведения либо равнодушные к человеку, либо вызывающие у него неприязнь.

Функционализм в архитектуре Поэтому не случайно свое самое полное воплощение модернизм нашел в архитектуре и прикладном искусстве, тех видах искусства, которые несут *функциональную нагрузку*. Ведь нигде так отчетливо не проявились все противоречия современной эпохи, как в архитектуре. Стихийный рост городов, численности населения, занятого в промышленном производстве, и несоответствие этому темпов жилищного строительства повлекли за собой переуплотнение застройки, повышение этажности, неизбежное уничтожение зелени — все это вызвало к жизни массу проблем, которых не знали предыдущие эпохи.

Особенно заметным и интенсивным разрушение старой структуры городов стало после Первой мировой войны. Самым значительным явлением новой архитектуры стал *функционализм*, зародившийся в 20-е годы. в Германии и воплощенный в *Баухаузе* — идеологическом, производственном и учебном центре художественной жизни. Главой нового направления стал немецкий архитектор, дизайнер и теоретик архитектуры *Вальтер Гропиус*. Большой вклад в распространение функционализма внес Шарль Эдуард Жаннере, вошедший в историю под именем *Ле Корбюзье* (1887—1965) — крупнейший архитектор XX в., внесший принципиально важные архитектурные решения, под знаком которых зодчество развивалось в течение многих десятилетий, а от многого не отказалось и сейчас. Ему принадлежат знаменитые пять архитектурных принципов: дом

на столбах, сад на плоской крыше, свободная планировка интерьера, горизонтально-протяженные окна, свободная композиция.

Современная архитектура многое взяла у функционализма: типы домов (галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами), плоские покрытия, экономичные квартиры со встроенным оборудованием, рациональная планировка интерьеров, использование подвижных перегородок, звукоизоляция. Удачным было и то, что принципы функционализма можно было удачно сочетать с национальными особенностями разных стран. Примером такого сочетания традиций и новаторства может служить *шекспировский мемориальный театр* в Стрэдфорде-на-Эвоне (архитектор Э. Скотт, 1932). При общей композиции объемов, характерных для функционализма, он имеет романтический и поэтический облик, свойственный английскому зодчеству, благодаря облицовке кирпичом разного цвета, отделке несколькими породами дерева.

Развитие техники во второй половине XX в. предоставило архитекторам необычайное разнообразие практических возможностей и приемов. Пространственные железобетонные конструкции в виде парабол, эллипсов, висячих седловидных форм создают новые эстетические образы, предварительно напряженный бетон позволяет увеличивать пролеты перекрытий, что дает возможность строить гигантские мосты, очень хорошо отражающих эстетику инженерных сооружений.

Акцент на создание новых форм отражения реальности, основывающихся на субъективности модернистской миропонимания, зачастую создавал ситуации, когда внутри какого-либо вида искусства представители различных направлений придерживались разных взглядов и оценок по поводу одного и того же явления. Дробление на множество школ и развитие творческого плюрализма происходило в модернизме и на более высоких уровнях. В частности, сложился плюрализм художественных картин мира, претендующих на истинность. В подобных случаях вступает в силу принцип релятивизма, согласно которому та или иная теория признается истинной лишь в определенной системе данных или координат. В культуре модернизма широкий спектр новых форм привел к появлению таких несхожих направлений, как немецкий экспрессионизм, русский авангард, французский футуризм, испанский сюрреализм, английский имажинизм, представленных как в живописи, так и в литературе.

Одним из первых направлений модернизма в литературе стал *символизм*, стремившийся возродить миф, выстроить свой новый язык на основе архаичных образов. Поэтому символисты в своем творчестве обращались к классической мифологии, национальным фольклорным персонажам, а также к различным эзотериче-

ским учениям. Крупнейшими представителями символизма были — *П. Валери, Т. Элиот, У. Йетс*. Но наибольшего успеха символизм добился в России, в творчестве *Вяч. Иванова, А. Белого*.

Были и другие направления в модернизме, вставшие на путь полного разрыва с поэтической традицией. Так появился *дадаизм* (от упрощенного детского «да-да»), утвердивший алогизм как основу творческого процесса, считавший слово полностью самостоятельным и отказывавшийся считать искусство формой отражения действительности. *Имажинизм* требовал передачи непосредственных эпических впечатлений и образов. *Футуризм*, напротив, объявлял чувства — слабостями, а критериями прекрасного — энергию, скорость, силу. *Экспрессионизм* видел мир в столкновении контрастов, в нервной дисгармонии. При всем своем несходстве все эти направления роднит культ новаторства, отрицание логики, сведение до минимума роли суждения и выдвигание на первый план дологических связей. Эти направления дали миру крупнейших поэтов — *Г. Аполлинера, В. Маяковского, П. Элюара, Л. Арагона, Ф. Гарсию Лорку* и др.

Нашел свое отражение модернизм и в литературной прозе. У истоков новой прозы стоит творчество известного австрийского писателя *Ф. Кафки* (1883—1924). Его книги похожи на странные сны, человек в них, подчиняясь какой-то внешней жуткой силе, вынужден играть по чужим правилам, понять которые невозможно, но и проснуться — не получается. Его произведения «*Процесс*», «*Замок*», «*Америка*» и другие погружают человека в неведомую логику игры и заставляют играть по чужим правилам, понять которые невозможно. Правила этой игры сложны, отличаются глубиной и полны смысла. Они осуществляются по прихоти неведомой силы и поэтому недоступны для понимания. Люди безнадежно запутались в самих себе и готовы повиноваться этим правилам, но они не видят их создателей и непонимают, кому они должны подчиняться. Отсюда непонимание и страх образуют этот мир.

Несколько иначе выглядит мир, представленный в книгах экзистенциалистов. Философы этого направления воплощали свои идеи о сущности человека и его месте в мире в основном в форме художественных произведений — романов, повестей, драм. Таково творчество *Ж.-П. Сартра* (1905—1980), *А. Камю* (1913—1960).

В произведениях Сартра «*Бытие и ничто*», «*Смерть в душе*», «*Дьявол и господь бог*» одно из центральных мест занимает проблема отчуждения человека от бытия, мира и самого себя. Основной причиной отчуждения, по его мнению, является сознание человека, которое приводит человека к выводу об абсурдности собственного бытия. Как единственный способ избавиться от отчуждения путем

растворения себя в бытии, Сартр называет бытие-для-других. Преодоление отчуждения и возможность разлиться в бытии связаны с данной человеку свободой.

Еще одним направлением модернизма в литературе является *школа «потока сознания»*, пытающаяся удержать настоящее, момент бытия в слове, отразить в нем поток Жизни. К этому направлению принадлежат *М. Пруст, Г. Стайн, В. Вульф*, а *Дж. Джойс* с его знаменитым романом «*Улисс*» стал вершиной не только школы «потока сознания», но, по оценкам многих критиков, и всей модернистской литературы. Поток сознания с его задачей перехватить мысль на полдороге, склонностью к зыбким впечатлениям стал постепенно не только литературным приемом, но и особой техникой письма, поглощающей писателя целиком. После выхода «*Улисса*» (1922) поток сознания был провозглашен многими модернистами единственно современным стилистическим методом, получившим широкое распространение у писателей различных школ и направлений.

Разумеется, литература XX в. не ограничивается только рамками модернизма. По-прежнему в ней были сильны традиции *реалистической литературы*: творчество *Т. Манна, Д. Голсуорси, Р. Олдингтона, Э.М. Ремарка, Э. Хемингуэя, М. Шолохова, А. Солженицына* и др.

Самый значительный американский писатель XX в. *Э. Хемингуэй* (1899—1961) представлял мир людей, как «мясорубку» жизни. В своих романах «*Прощай оружие*», «*По ком звенит колокол*» он изображает войну не как нечто реальное, а как некую мистическую силу, которая разрушает мир. Трагичность мироздания, сломанные человеческие судьбы — все, что осталось в мире после войны. Война — это страшная борьба двух культур за власть, которая становится естественным завершением культуры прежних эпох и оставляет человека наедине самим собой.

По-новому переосмысливали классические традиции *Д. Андайн, Г. Гессе, Дж. Фаулз*. Нельзя не сказать о все растущей популярности *научно-фантастической литературы*, давшей таких крупных писателей, как поляк *С. Лем*, американцы *А. Азимов, Р. Хайнлайн, А. Кларк*, россияне *А. и Б. Стругацкие*. Не только сказками для взрослых, но и попыткой возродить романтическую традицию рассмотрения противостояния Добра и Зла стала литература в жанре «*фэнтэзи*», основоположником которой по праву считается *Д.Р. Толкиен* с его философской эпопеей «*Властелин колец*». Лишь по привычке к жанру фантастики относят творчество *Р. Желязны, М. Муркока, У. Ле Гуин* и многих других современных авторов, чьи произведения сегодня известны во всем мире.

Огромной популярностью пользуется *детективная литература*, признанными классиками которой являются *А. Кристи, Ж. Сименон, Д. Чейз, Д. Френсис* и др.

Театр: Так же, как литература, разнообразен и театр XX в. поиски нового Наряду с реалистическим театром, продолжавшим традиции А. Чехова и Г. Ибсена, все большее значение приобретают поиски нового. Так появился *трагедийный театр Г. Крэга* (1872—1966), пытающийся раскрыть философию бытия, наполнить театральное действие сверхсмыслом (это возможно только в трагедии). Крэг настаивал на тотальном переустройстве театра. Основываясь на идее сверхчеловека, он предлагал разом заменить все сценические средства выразительности. И при этом наполнение театрального действия сверхсмыслом режиссер может осуществить только через постановку трагедии.

Ему противостоит *эпический театр Б. Брехта* (1898—1956), истолковывающий уроки истории, и позволяющий для этого большую свободу актеру в обращении с образом. Брехт порывает со всякой традицией, создает систему новых взаимоотношений, основанную на веселой относительности и нравоучительной безнравственности, на ничиной свободе общения актера с образом.

Широко известен *театр социальной маски российского режиссера В. Мейерхольда* (1874—1940), который стремился воспроизвести на сцене не отношения между людьми определенного времени и определенной среды, а серию не связанных между собой лиц, социальных типов, не вступающих между собой в диалог, а монологами сообщающих о себе зрителям. Мейерхольд изобрел биомеханическую систему игры, которая исчерпывала мастерство актера чисто внешними выразительными средствами и основывалась на одномерности маски, требующей от актера не создания образа, а своеобразного жонглирования уже созданным образом.

Популярна сегодня идея *театра жестокости А. Арто*, мечтающего вернуться в далекое прошлое, когда театр был еще неразрывно связан с ритуалом, заменить слово знаком, благодаря этому зритель сможет приобщиться к первоначальным космическим стихиям жизни. Арто говорит о современной культуре как утерявшей свежесть впечатлений, искренность восторга, рациональность и здравый смысл. Поэтому для нее необходимо возрождение дионисейского искусства, которое отличается «магической» силой воздействия. Арто считает, что театр должен «яростно» воздействовать на зрителя, поскольку представляет интерес для зрителя как ритуальное святилище с занавесом, где он может приобщиться и к первоначальным стихиям жизненности.

И, конечно, следует назвать *театр абсурда Э. Ионеско, С. Беккета*, не пытающийся вообще ничего выразить, издевающийся над связями человека с обществом, в нем слово превращается из привычного средства коммуникации в нечто самоценное и самодостаточное.

Модернизм в музыке Развитие культуры в XX в. происходило также и в области музыкального искусства. В данной области продолжала развиваться *академическая музыка*, имеющая тесную связь с эстетическими нормами и традициями классического искусства. Но столь же очевидным было и влияние на нее модернизма. Интересно, что понятие модернизма в музыке не является стабильным. И то, что в начале века воспринималось как новое, в середине века считалось уже классикой. Так произошло с музыкой *К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса* — представителей импрессионизма в музыке. Сегодня в понятие *музыкального авангарда* входит *конкретная музыка П. Шеффера*, создающаяся с помощью записи на магнитную ленту различных природных или искусственных звучаний.

П. Булез и К. Штокгаузен являются представителями *алеаторики* — течения, вносящего элемент случайности в музыку (музыкальная композиция может строиться с помощью жребия, бросания игральных костей и т.д.). Такие элементы случайности возводятся в ранг формообразующих факторов.

Современный композитор *А. Веберн* воплотил в своем творчестве идеи *пуантилизма* — изложение музыкальной мысли не в виде темы или мелодии, а с помощью отрывистых звуков и пауз, а также шумовых эффектов.

Особое значение для современной музыки имеют новые возможности, появившиеся вследствие научно-технического прогресса. Их воплощением стала *электронная музыка*, связанная с конструированием не только мелодии, но и самого звука.

31.3. Модернизм в изобразительном искусстве

Фовизм Говоря о модернизме, следует отметить, что он начинается с направления *фовизма*, который продолжил в культуре линию романтизма, импрессионизма, постимпрессионизма и стиля «модерн». Его сторонники — *А. Матисс, М. Вламинк, А. Дерен, А. Марке* поставили перед искусством задачу не «копировать», а «изобретать реальность», «заново создавать мир», следуя своим внутренним желаниям. Главной целью для них стала выразительность, поиск чистых средств выражения.

Официальное появление фовизма связывают с первой посмертной выставкой в 1901 г. в Париже картин Винсента Ван Гога. Яркие краски его картин дали решающий толчок к образованию нового течения во французском искусстве. В подражание ему группа молодых живописцев стала применять чистые, звучные цвета,

стильные и размашистые мазки, порывисто брошенные на холст пятна краски, смелые для своего времени искажения форм. Такие способы художественного письма и трактовки цвета были для публики настолько чужды и непривычны, что художников этой группы стали называть *фовистами* (от франц. слова «фов» — дикий, хищный). Фовисты совсем не ставили перед собой цель точно изображать природу. Они хотели сделать заметными для зрительного восприятия то, что увидеть нельзя, например, чувства и настроения, возникающие у художника при созерцании природы.

Цвет стал главным средством духовного самовыражения, способом проявления симпатии к предметам окружающего мира. Фовисты стремились к отказу от изображения конкретных образов, сюжетности, воплощая предельную упрощенность форм. Они не ставили перед собой задачу воспроизвести многозначную картину бытия, выявить общезначимые смысловые ориентиры. Их волновала, прежде всего, передача красочных, выразительных, колоритных проявлений предметов и явлений окружающей действительности, магия воздействия цвета на внутренний мир человека.

Признанный лидер фовистов *Анри Матисс* (1869—1954) определял свое творчество как «выражение личного духа», он не хотел «ничего, кроме цвета» и поэтому придавал цвету символический и аллегорический смысл. Матисс отказывался от образа в пользу знака, считая, что первый перегружен деталями и подробностями, тогда как второй позволяет добиться чистого цвета и абсолютной простоты. Вот почему мир в его картинах сиюминутен, ясен, утонченно живописен, оптимистичен по своему колориту. Человек в этой красочной реальности — не венец природы и не центр мироздания, а лишь часть всеобщей живописности («*Музыка*», «*Танец*»). При таком подходе особую значимость приобретает самоценность эстетической эмоции, которая возникает под воздействием цветовой гармонии. Все творчество фовистов основывалось не на какой-либо теоретической концепции, а на интуитивных поисках цветового совершенства.

Цветовые комбинации начинают безраздельно господствовать в живописи фовистов, выражая самые тонкие нюансы человеческой души, неуловимые реалистическими средствами грани бытия, которые раньше были подвластны только музыке.

Хотя в начале своего появления фовизм был встречен очень холодно, но спустя несколько лет зрители смогли увидеть в нем положительные качества, которые он заключал в себе. В частности, это была своеобразная красота, символизирующая освобождение человека от власти предметности, открывающая сияние дематериализованной гармонии, очарование цветовых комбинаций. Цвет

приобрел в произведениях фовистов небывалую ранее автономию, самооценку, и тем самым стал доставлять зрителю радость и художественное наслаждение.

Среди модернистских направлений в культуре XX столетия, видимо, самым сложным и противоречивым является *экспрессионизм* (франц., выражение). Эти его особенности были вызваны тем, что художники-экспрессионисты в своем творчестве стремились выразить драматическую подавленность человека в мире. Это настроение появилось в духовной культуре Европы после Первой мировой войны, когда человечество почувствовало бессилие и усталость. Потеря чувства безопасности, уверенности в настоящем оборачивалась тревогой за будущее. Поэтому предметом художественного сознания экспрессионистов была не окружающая действительность, а фантастические образы, выражающие полный ужас перед действительностью и будущим, ощущение собственной неполноценности, безнадежности и незащитности в этом мире.

Уже само название этого художественного направления означает, что оно ставит своей целью выразить душевное состояние художника, его чувства и настроения. Рождение экспрессионизма произошло в Германии в начале XX в., то есть примерно в то же время, когда во Франции начинался фовизм. Официальное появление экспрессионизма произошло в 1905 г., когда в Дрездене студентами архитектурного факультета Высшего технического училища было образовано творческое объединение «*Мост*», в состав которого вошли художники Э. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пихштейн, П. Клее.

К немецким участникам объединения довольно быстро присоединились художники-иностранцы, среди которых были и русские художники.

В России ближе всего к экспрессионизму находилось творчество М. Ларионова и Н. Гончаровой и других художников объединения «*Бубновый валет*». Русский экспрессионизм ориентирован на примитивизм городского или ярмарочного народного сознания. Ларионов и Гончарова — основатели небывалого живописного метода — *лучизма*, когда изображается не сам предметный мир, а потоки света и цвета — излучения предметов, теряющих в этих потоках свой предметный облик. Экспрессионизм решительно порывает с традиционным искусством, он более открыто устремлен в будущее. Ради экспрессии, выразительности экспрессионизм смело идет на нарушение пропорций и деформацию изображаемого предмета.

Немецкий экспрессионизм в отличие от французского фовизма производит на зрителя угнетающее впечатление. Немецкие экспрессионисты не стремились к красоте: немецкое искусство и в другие

эпохи главное внимание уделяло содержанию, повествовательности произведений и в меньшей степени внешней красоте. Картина для экспрессионистов была лишь средством, с помощью которого они надеялись разрешить общественные противоречия своей эпохи. Они хотели поразить зрителя, пробудить его чувства, научить и направить его. Но в то же время они сами попали в заколдованный круг: их не удовлетворяли существующие порядки, но выхода из положения они найти не могли. Результатом этого стало состояние удрученности, разочарования и досады, недовольство всем сущим, неспособность увидеть в окружающем мире что-то иное, кроме зла и уродства.

В достижении своих целей экспрессионизм проявляет максимализм как в выборе выразительных средств, так и в усилении субъективного начала произведений. Художники-экспрессионисты создавали внутренне напряженные, взрывчатые формы. Для выражения всех этих чувств и настроений экспрессионисты использовали либо кричащие яркие краски, либо наоборот, мрачноватые грязные тона, беспокойные и небрежные движения кисти, резкие и упрощенные формы, сознательные их искажения.

После Первой мировой войны в творчестве экспрессионистов особенно сильны стали мотивы общественной жизни. Сюжетами их произведений стали сцены войны с ее ужасами, напуганные пережитым одинокие люди, раненые, калеки, нищие, притоны больших городов и т.п.

Кубизм В первом десятилетии XX в. в европейской культуре сформировалось еще одно течение модернизма — *кубизм*. Кубисты исходили из убеждения, что все предметы и явления, включая человека, могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур. Как и экспрессионисты, они отказались от иллюзорного пространства, поставив во главу угла своего творчества строгую построенность предмета, представленного на плоскости с разных точек зрения. Его представители — *П. Пикассо, Ж. Брак, Ф. Леже, Р. Делоне* — исповедывали настоящую страсть к эксперименту, поиску новых выразительных средств и приемов. Они стремились к радикальному обновлению художественного языка. Искусство для них выступало как творчество пластических форм, наделенных самостоятельным бытием и значением.

Началом кубизма можно считать появление в 1907 г. картины «*Авиньонские девицы*» *Пабло Пикассо* (1881—1973). Свое название кубизм получил с легкой руки Анри Матисса, который, увидев кубическое полотно *Жоржа Брака* (городской пейзаж, где дома были изображены в форме кубов), воскликнул: «Слишком много кубизма». Считается, что появление кубизма стало результатом влияния на ми-

ровосприятие его основоположников Пикассо и Ж. Брака (1882—1963) привезенной тогда в Европу африканской скульптуры. При знакомстве с ней была заимствована идея упрощения предметов до геометрических фигур шара, цилиндра, призмы, куба. Поэтому их творчество в насмешку назвали «искусством кубиков». Мир, который они создавали в своих произведениях, был граненым и угловатым.

Главным принципом приверженцев этого направления было убеждение, что художник не должен следовать видимой реальности, он должен творить новую реальность, которая подчиняется только особым законам искусства. Они как бы расчленили реальные предметы на части в соответствии с их внутренним строением и затем укладывали эти части в другом порядке. Они пробовали изображать один и тот же предмет с разных сторон одновременно. Например, человек на портрете одновременно мог быть представлен и анфас, и в профиль. П. Пикассо заявлял, что рисует не то, что видит, а то, что знает. Своим творчеством он обращался к интеллекту человека, рассматривая свои картины как «отрицание чувств».

Художественная практика кубизма оказалась интересной и разнообразной. В ней, прежде всего, необходимо отметить стремление создать новое понимание красоты. По теории кубизма картина — это самостоятельный организм и она воздействует на зрителя не образом, а формальными средствами, своим ритмом. Поэтому красота картины не имеет ничего общего с красотой реального мира, она строится только на пластическом чувстве. Красота не должна быть совершенным идеалом, к которому можно вечно стремиться, так никогда его не достигнув. Новая красота, провозглашенная кубистами, должна быть лишена гармонии и ясности. Она является результатом связи несоединимого, высокого и низкого.

Другой особенностью кубизма стал поиск новых выразительных средств. Жорж Брак впервые вводит в живопись текст, напечатанный на бумаге (этикетки, куски обоев, тканей, вырезки из газет). В картинах появляются цифры, отдельные слова, «плавающие» в пространстве. Вслед за этим кубисты начинают вводить в произведения различные инородные материалы. Начинают применяться железо, стекло, песок, уголь, опилки. Так картина превращалась в некий материальный объект. А такого рода произведения получили название *коллажей* (от французского слова «коллаж», означающего «наклеивание»).

Кубисты всегда подчеркивали свою аполитичность. После Первой мировой войны многие кубисты ушли в декоративное искусство. Поэтому в общественном смысле кубизм оказался бесплодным. В итоге он стал чисто живописным пластическим экс-

периментом, который дал своеобразный толчок для развития модернизма, а его отдельные приемы использовались художниками вплоть до 60-х годов.

Футуризм Одной из самых радикальных разновидностей модернизма, имевшей свое теоретическое обоснование, стал футуризм, который заявил о себе серией манифестов. Это произошло в 1909 г., когда итальянский писатель и теоретик футуризма *Филиппо Маринетти* (1876—1944) опубликовал 11 тезисов «Манифеста итальянского футуризма», в которых он объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра — слабостями. На смену этим человеческим качествам, по его мнению, должны прийти господство техники, урбанизация, культ силы, движение, энергия, скорость. Автомобиль прекраснее Венеры, теплота куска железа волнует больше, чем улыбка или слезы женщины, мотор — лучший из поэтов, — утверждал он. Манифест Маринетти имел большой успех у молодежи, так как в нем ясно звучал призыв отказаться от искусства прошлого, разрушать библиотеки, музеи, все классическое наследие. Отныне страдания человека должны интересовать художника не больше, чем «скорбь электролампочки».

Свое название это направление модернизма получило от французского слова «футуро» — «будущее». Родиной футуризма стала Италия, где группа молодых художников, последователей идеи Маринетти, попыталась создать новое искусство, «искусство будущего», как они говорили. Закономерно, что и свое наибольшее распространение он получил в Италии, где его представителями были, кроме Маринетти, *У. Боччони*, *Л. Руссоло*, а в России его приверженцами стали *В. Маяковский* и *В. Хлебников*. Футуристы провозгласили полный разрыв не только с искусством, но и со всей культурой прошлого. Они выступили с прославлением индустриальной цивилизации и современного большого города. Их восхищали железные дороги, опутывающие земной шар, океанские пароходы, стальные мосты, огромные города, кишашие автомобилями.

Вместо прежней эстетики прекрасного они выдвинули эстетику энергии и скоростей. В своих произведениях футуристы хотели выразить существенную примету своего времени — возросший темп, движение, этого они пытались достичь посредством ритмического повторения отдельных фигур или их частей. Например, увеличивалось количество рук, ног у бегущего человека, или изображалось мелькание отдельных фрагментов. Материальность предметных форм оказывалась растворенной в динамике ритмов и линий. Натуралистические детали совмещались с отвлеченными линиями и плоскостями, воспроизведенными на холсте. Предмет располагался на плоскости, движения расчленя-

лись на элементы, которые напоминали кадры киноленты, располагавшиеся рядом друг с другом и передавшие последовательные моменты движения.

Так к известнейшим скульптурным вещам *У. Боччони*, одного из лидеров футуризма, принадлежат «*Развитие бутылки в пространстве*» и «*Уникальные формы длительности формы в пространстве*», последняя фигура, которая стремительно шагает, «растворяясь» во встречном ветре, великолепно выражает дух «бури и натиска».

При всей эпатажности футуризма творчество художников этого направления свидетельствовало об упадке душевных качеств человека, разрушении царства гармонии, наступлении царства абсурда. Демонстрация жестокости и грубости была ответом на огрубление, ожесточение новой реальности, создаваемой человеком. Мировосприятие футуристов отражалось в живописи с помощью деформированного пространства, изломанных линий, дисгармонии цвета, намеренной алогичности композиций. Для этого некоторые изобразительные приемы футуристы заимствовали у кубистов. Точно также они «ломали» предметы на части, также пытались «изобразить» на картине всевозможные звуки, уличные шумы, для чего окружали источник звука ярко окрашенными дугами и кругами, которые должны были олицетворять колебания звуковых волн. Однако футуризм стал кратковременным явлением в европейской культуре, он существовал лишь несколько лет и в 20-е годы исчерпал себя.

Одним из самых значительных явлений в культуре XX столетия стал сюрреализм, который возник во Франции после Первой мировой войны и оформился в новое самостоятельное направление. Свое название он получил от французского слова «сюрреалите», то есть «сверхреальное», «сверхъестественное». Первоначально сюрреализм сформировался только как литературное течение и поэтому сам термин пришел из литературы, когда поэт *Гийом Аполлинер* в 1917 г. назвал так одно из своих стихотворений.

В изобразительном искусстве основоположниками сюрреализма стали молодые художники и поэты, которые рассматривали его как новый способ познания подсознательного, сверхъестественного. Датой рождения сюрреализма как отдельного художественного течения считается 1924 г., когда французским поэтом *Анри Бретоном* был опубликован «Манифест сюрреализма». В этом программном документе автор призывал опираться при отражении окружающего мира на интуитивные прозрения, глубинные переживания, отвергая приоритет рассудочного познания, нарушая законы логики. Главной целью искусства, по мнению Бретона, должен был стать выход за пределы окружающего мира, определе-

ние чувственно неуловимых сторон бытия, соединение несоединимого и построение «реальности, которая реальней самой реальности». Идеи Бретона получили широкое международное распространение и нашли своих сторонников в Испании — *С. Дали*, Бельгии — *Р. Магритт*, Англии — *Г. Мур*.

Сюрреалистическое направление в культуре зародилось как философия «потерянного поколения», чья молодость совпала с Первой мировой войной. Его представляла в основном бунтарски настроенная молодежь, которая осознавала, что никакая другая форма не способна выразить волновавшие их идеи. В своем первом манифесте сюрреалисты утверждали, что творчество должно строиться на «психологическом автоматизме», что в нем нужно доверять сновидениям. Исходя из этих положений, сюрреалисты сформировали свое основное «правило несоответствия» — «соединение несоединимого». Руководствуясь этим правилом, сюрреалисты создавали свои произведения, в которых реальные существа и предметы выступали в самых необычных сочетаниях, создавая образы, напоминающие фантастические видения или сны. Художественное сознание сюрреализма изначально не предполагало какого-либо порядка или разумного смысла, в нем все подчинялось случайности сновидения. Этот иррациональный мир, написанный с подчеркнутым реализмом и переданный с фотографической точностью, в сочетании с абстрактными формами, должен был показать реальность подсознательного, мистического, воздействовать на зрителя кошмарными ассоциациями.

Так складывались основные черты сюрреализма: культ фатальной предрешенности социального зла, агрессивных влечений, низменных побуждений, разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики. Но этот алогичный, неожиданный, ирреальный, отталкивающий мир сверхреализма заставлял не только ужаснуться своими уродливыми проявлениями, но и открывал для зрителя новое сплетение его граней, многоплановость, парадоксальность и неподвластность логике.

В 30-е годы сюрреализм выходит за европейские рамки, а во время Второй мировой войны центр сюрреализма окончательно перемещается в Америку. В 40—50-е годы в Америке сюрреалисты имели наивысший успех, причины которого состояли в том, что публика, уставшая от абстракционизма, устремилась к картинам, изображавшим хоть что-то. Во второй половине столетия произведения в стиле сюрреализма мы встречаем в различных видах искусства. В литературе близким к данному стилю оказывается такой гений XX века, как *Франц Кафка*. В театральном искусстве — это пьесы театра абсурда *Э. Ионеско* и *С. Беккета*. Яркими образцами

сюрреализма в кино можно считать фильмы *Ф. Феллини* («Восемь с половиной», «Репетиция оркестра») и *Андрея Тарковского* («Солярис», «Зеркало», «Сталкер»). В современном изобразительном искусстве (живописи и скульптуре) наиболее яркая фигура стиля сюрреализма — скульптор *Михаил Шемякин*.

Абстракционизм Кульминационным направлением в развитии модернизма стал *абстракционизм*, сложившийся как самостоятельная художественная школа в первом десятилетии XX столетия. Поскольку художники этого течения всячески отрицали любую изобразительность и отказывались от изображения предметов мира, то абстракционизм еще называют «беспредметным искусством».

Как мы уже говорили, основателем абстракционизма принято считать русского художника *Василия Кандинского*, который также был и первым его теоретиком. В своей работе «О духовном в искусстве» он изложил теорию абстракционизма, в которой провозгласил отход от изображения натуры, природы в сторону «трансцендентальных» сущностей явлений и предметов. Он считал, что новый абстрактный язык живописи сможет прорваться сквозь внешнее к внутреннему, сквозь тело — к душе, сквозь материальную оболочку вещей — к их духовной сущности. Художник, по его мнению, с помощью кисти или карандаша должен создавать «вибрацию души», связывая ее со всеобщим духовным царством. В вихревом, космическом столпотворении цветовых пятен, линий, геометрических фигур и абстракций художник создавал образ незнакомого мира, где все смешивалось со всем, теряя привычную плоть.

Абстрактная живопись не пытается изобразить что-либо реально существующее — людей, предметы, пейзажи, события, хотя для создания своих произведений художники используют традиционные средства живописи: точки, линии, плоскости, цвет. В соединении этих изобразительных элементов абстракционисты добиваются интересных художественных эффектов. Однако они не считают свои картины лишь декоративными украшениями: в большинстве случаев они пытаются придать сочетаниям пятен, линий, цветов особые значения, отвечающие чувствам и настроениям художника, передающие его отношение к миру и философские позиции. При этом абстракционисты удачно использовали явление, замеченное еще художниками Возрождения: по-разному проведенные линии и цветовые сочетания могут вызвать у зрителя соответствующие настроения. И действительно, мы называем одни цвета теплыми, а другие — холодными, одни — радостными, другие — мрачными, одни — нежными, другие — грубыми и т.д.

Среди всех художественных течений XX в. абстракционизм, пожалуй, был и остается самым сложным и спорным. Само название «абстракционизм» очень расплывчато, условно и не выражает действительной сущности этого явления. Поэтому есть несколько разновидностей абстрактного искусства под разными названиями. Их появление было обусловлено творчеством самого Кандинского, который под влиянием символизма стал заниматься проблемой сближения цвета с музыкой. От раннего увлечения символизмом — его понимание черного как цвета смерти; белого как — рождения, красного — как мужества. Горизонтальная линия, по его мнению, воплощает пассивное начало, вертикальная — активное. Предметный материальный мир при этом распадается, разлетается, превращается в осколки, в кусочки. Поэтому язык живописи абстракционизма — язык гибкий, «открытый», независимый ни от сюжета, ни от предмета, ни от человеческого образа.

Другой выдающийся художник-абстракционист — *Казимир Малевич* в своем творчестве попытался соединить импрессионистский абстракционизм Кандинского с геометрическим абстракционизмом и дал этому сочетанию название «*супрематизм*» (от франц. превосходство, господство). Стремясь реформировать язык живописи, Малевич заявил о своем мессианском намерении создать новый образ мира и сам новый мир. Свой знаменитый «*Черный квадрат на белом фоне*» он представлял как «планетарный» знак, который вмещал в себя все потенции будущего. В подобных художественных претензиях жил дух романтической утопии, в которой образ мира, сжатый до супрематической фигуры, мог легко стать планетарным знаком высшей гармонии.

Позднее различные варианты абстракционизма мы встречаем в культурах разных стран: в США — *абстрактный экспрессионизм*, во Франции — *ташизм* (от слова «таш» — пятно), в Англии — *живопись действия* и т.д.

Расцвет абстрактного искусства пришелся на середину XX столетия. Позже в этом направлении стало трудно придумать что-нибудь новое. Кроме того, у широких масс абстракционизм никогда не пользовался признанием, он был непонятен большинству зрителей, и поэтому на смену ему пришли другие направления, которые стремились к большей доступности для зрителей.

31.4. Постмодернизм и его особенности

Рассматривая сложные пути развития культуры XX столетия, мы закономерно приходим к выводу, что культурное творчество

с небывалой прежде силой адаптируется во всех сферах общественной жизни — экономической, политической, технической, духовной, а они в свою очередь предъявляют к ней свои требования, разнонаправленно стимулируют ее развитие в соответствии с собственными интересами. В результате культура XX в. разворачивается в некоем многомерном пространстве, каждая плоскость которого детерминирует содержание и особую расстановку различных ее выводов, родов, жанров и стилей. Однако, какими бы разными не были «миры» Пабло Пикассо, Василия Кандинского, Сальвадора Дали — это только разные образы единого мироздания, не совпадающие с обыденным и понятным нам пространством человеческого бытия. Всякого рода «измы» и «арты» модернизма являют нам образ расколотого мира, чья фрагментарность и есть порядок.

Как вы, наверное, уже убедились культура XX столетия пребывала в состоянии постоянных динамических изменений, итогом которых стали разнообразные течения и направления. 60—70-е годы ушедшего века не стали исключением из этой закономерности. В эти десятилетия в западноевропейской культуре произошел новый поворот, в результате которого сформировалось ее новое направление, получившее название *постмодернизм*.

Термин «постмодерн» одним из первых употребил немецкий поэт и философ *Рудольф Паннвитц*, который этим понятием обозначил кризисные явления в европейской культуре начала века. В конце 40-х годов английский историк и культуролог *Арнольд Тойнби* обозначил этим термином новый этап в европейской культуре, наступивший после Нового времени. Современное значение этому термину придал в 1971 г. американский исследователь *Ихаб Хасан* (Хассан). В широкий оборот термин «постмодернизм» был введен в 1979 г., когда вышла книга французского философа *Жана-Франсуа Лиотара* «Постмодернистское состояние».

Толкование этого нового явления в современной культуре весьма неоднозначно. В культурологической литературе мы можем встретить точку зрения, согласно которой постмодерн представляет собой особый тип мировоззрения, ориентированный на формирование такого жизненного пространства, в котором главными ценностями становятся свобода во всем, спонтанность деятельности человека, игровое начало. Постмодернистское сознание направлено на отрицание всякого рода норм и традиций — этических, эстетических, методологических и т.д., на отказ от авторитетов любого ранга, начиная от государства, этических парадигм и кончая правилами поведения человека в общении с другими людьми.

Иная точка зрения рассматривает постмодернизм как направление современной европейской культуры, сформировавшееся в 70—80-е годы, целью которого является преодоление духовного кризиса современного общества и устранение разрыва между массовой и элитарной культурой.

Своим возникновением постмодернизм обязан модерну с его культом рационального знания и технических преобразований, с его уверенностью в поступательном развитии общества и бесконечном прогрессе человечества. Однако к рубежу 70-х годов экологический кризис, экономический застой, кризисное состояние в культуре породили представление о «конце истории», которая больше не идет вперед, о тупике технократии и даже об исчерпанности фундаментальных научных достижений. Таков был конец эпохи модерна.

На смену модернистским представлениям пришло *новое мироощущение*, которое выступило против оптимистической веры в технологии, в возможность предвидения будущего, в положительные перспективы развития мира. Смещение этих духовных ориентиров поставило человека на грань хаоса; он начинает ощущать, что только сам отвечает за свое бытие и это определяет главную ценность жизни. Именно это мироощущение и получило признание в его новейшем значении — понятии «постмодернизм», что переводится как «постсовременность».

Как полагают многие исследователи, постмодернизм проявляется в синтезе различных областей духовной жизни, смешении жанров, стилей, цитировании, обращении к забытым художественным традициям при ироничной их трактовке, в расширенном понимании искусства и включением в него иных сфер деятельности, в частом обращении к гротеску, соединении несоединяемого, отказе от иерархичности. Свое наиболее яркое выражение постмодернизм получил в интердисциплинарных формах творческой активности — *инсталляции, перформансе, виде-арте* и др. Создатели этих форм творчества полагают, что процесс важнее результата и поэтому задача художника состоит в организации событий, акций, демонстраций, в которых задействована обстановка и зрители. Этим стирается грань между искусством и жизнью.

Новое мироощущение воспринимает мир как хаос, лишенный причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, как систему, не имеющую жанра, представляющую нашему сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Мир не обладает свойством единства, он множественен и плюралистичен. Множественность мира обозначает разнообразие его горизонтов,

многообразии представлений о рамках, границах человеческого бытия. Однако из всего многообразного числа картин мироздания ни одна не может претендовать на истинность, так как не существует способов и методов постижения действительности, которые были бы свободны от влияния человеческих желаний, потребностей, мотиваций.

Проявление постмодерна в культуре было детерминировано ситуацией эклектики в сфере современной культуры, которая формировалась в ходе всей европейской истории XX в. Уже в начале столетия европейская культура начинает переживать определенные сложности и противоречия. На ограниченном пространстве европейского континента начинают сосредотачиваться самые различные явления многих духовных культур: Востока, Запада, африканской, азиатской. Они сталкиваются друг с другом и усиливают процессы ассимиляции тех художественных ценностей, которые еще недавно отличались чистотой. Эта ассимиляция ставит человека в ситуацию хаоса, в которой он начинает ощущать, что только он сам отвечает за свое бытие. Отражение этих процессов нашло полное выражение в культуре постмодернизма.

Объяснив все открытые научным разумом истины относительно человека, общества и прогресса несостоятельными в интеллектуальном и нравственном отношении, постмодернизм тем самым подверг критической деконструкции все традиционные этические, политические и познавательные представления. Поэтому постмодернизм представляет собой культурную ориентацию на деконструкцию, децентрализацию, демистификацию. Стремясь избавиться культуру от диктата разума, постмодернизм оставляет за ним только одну функцию — объяснительную. Разум должен заниматься не познанием истины, а объяснением, толкованием мира как текста. При этом одновременно может сосуществовать много объяснений мира и человека, но ни одно из них не может рассматриваться как «привилегированное знание». Не существует «истинного» толкования, наделенного правом объявлять себя единственно достойным всеобщего признания.

Наконец, отличительной особенностью постмодернизма стала его специфическая интерпретация понятия «нового» в культуре. До постмодерна каждая новая культура рассматривала прошлое как предпосылку настоящего, как низшую ступень, предопределившую возможность дальнейшего развития к новизне. Современное, настоящее отнеслось к прошлому как к своей неотъемлемой составной части. Постмодерн по-своему проинтерпретировал взаимосвязь настоящего

и прошлого, исходя из негативной оценки прошлого. Разорвав связь времен, постмодерн превратил настоящее (современное) в точку переживания, не связанную причинно-следственными отношениями с прошлым. Новое было абсолютизировано. Новизна превратилась в способ оценки мира. При этом сама новизна определялась не путем ее сопоставления и противопоставления старому, а сама по себе как таковая.

Новизна начинает восприниматься как то, что дает возможность испытать наслаждение. Начинается погоня за новизной во всех сферах культурной деятельности, что на практике означало полный отказ от всех традиций и стереотипов, ограничивавших процессы обновления. Абсолютизируя новое, приписывая ему способность оценивать мир, а также доставлять наслаждение, постмодерн превращает новое в способ жизни без стереотипов и традиций. Стремление к бесконечно новому, оторванному от традиций, породило доминирование в сознании приверженцев постмодернизма иррациональности и субъективности. В связи с этим многие произведения искусства превратились в разновидность эзотерического жанра, стали понятны только для «посвященных». Новизна, по мнению постмодернистов, должна шокировать публику, вызывать у нее оцепенение ума и оупение чувств, а для этого, чтобы зритель, слушатель, читатель не уставал от шокирующего действия новизны, необходимо ускорить темпы рождения нового, менять имена кумиров, героев, авторов.

Таким образом, в конце XX в. культура характеризовалась сложностью и многоплановостью. В ней на равных уживаются разные по своей сути духовные ценности, жанры, стили, направления. С одной стороны, эта ситуация художественного плюрализма активизирует творческую свободу человека, который теперь может совмещать в своей художественной практике рациональность и мифологичность. Это также дает человеку возможность быть более восприимчивым к новому, расширяет горизонты для художественного творчества. Но, с другой стороны, безграничный плюрализм делает современную культуру неустойчивой, хрупкой, создает в ней зоны напряжения, которые могут ввергнуть ее в хаос всеобщего разлада. Ситуация, когда сосуществуют разнородные, противоречивые установки и способы отношения к миру, может разрешиться двумя способами: (1) культура не сумеет выбраться из хаоса и неопределенности, что чревато для нее апокалипсисом; (2) произойдет плавная адаптация друг к другу всех явлений, что обеспечит ее переход к какому-то новому состоянию, означающему смену культурной парадигмы в XXI столетии.

Литература

1. *Актуальные* проблемы культуры XX века. М., 1993.
2. *Батракова С.П.* Художник XX в. и язык живописи. М., 1996.
3. *Западное искусство XX в.:* Классическое наследие и современность. М., 1992.
4. *Козловский П.* Культура постмодерна. М., 1997.
5. *Мировая культура и современность.* М., 1991.
6. *Модернизм:* Анализ и критика основных направлений. М., 1987.
7. *На пороге* третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. М., 1997.
8. *От конструктивизма* до сюрреализма. М., 1996.
9. *Поляков В.В.* История мирового искусства. Изобразительное искусство и архитектура XX в. М., 1993.
10. *Современное* западное искусство. XX век: Проблемы и тенденции. М., 1982.



Краткий словарь терминов и понятий

А

- АБСТРАКЦИОНИЗМ** — направление в искусстве XX в., последователи которого изображают реальный мир как сочетание отвлеченных форм, цветовых импровизаций.
- АВАНГАРДИЗМ** — общее название разных течений в искусстве XX в., порывающих с традиционными художественными принципами, ищущих новые средства художественного выражения. Крайнее выражение модернизма.
- АГИОГРАФИЯ** — литература о жизни и деяниях святых.
- АКАДЕМИЗМ** — направление в изобразительном искусстве XVII—XIX вв., догматически следовавшее канонам классического искусства античности и Ренессанса.
- АКВАРЕЛЬ** — живопись водяными красками.
- АККУЛЬТУРАЦИЯ** — процесс взаимовлияния культур, в результате которого культура одного народа полностью или частично воспринимает культуру другого народа, обычно более развитого.
- АКМЕИЗМ** — литературное течение в русской литературе XX в., провозглашавшее освобождение от символизма.
- АЛЛЕГОРИЯ** — иносказание, выражение какой-либо идеи в виде конкретного образа или скрытого намека.
- АМБИВАЛЕНТНОСТЬ** — двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства, например, любовь и ненависть.
- АМПИР** — художественный стиль в архитектуре и прикладном искусстве позднего классицизма, основанный на подражании античным образцам.
- АМФИТЕАТР** — в древнегреческом театре — места для зрителей, расположенные на склонах холмов; в древнеримской архитектуре — открытое круглое или эллиптическое сооружение для зрителей, в котором места для зрителей располагались уступами вокруг арены.
- АМФОРА** — сосуд для вина или масла, суживающийся книзу, с узким горлом и двумя ручками.
- АНАХРОНИЗМ** — пережиток старины, не вяжущийся с современным укладом жизни; устаревший взгляд или обычай.
- АНИМИЗМ** — одна из примитивных форм религии, связанная с верой в существование духов, в одушевление всех предметов и явлений, в наличии души у людей, животных и растений.
- АНТРОПОМОРФИЗМ** — перенесение присущих человеку психических свойств на явления природы, очеловечивание, наделение человеческими свойствами неодушевленных предметов, представление богов в человеческом образе.
- АНТРОПОЦЕНТРИЗМ** — тип мировоззрения, согласно которому человек есть центр Вселенной и конечная цель всего мироздания.

- АПОКАЛИПСИС** — последняя книга Нового завета Библии, которая содержит пророчества о конце света.
- АПОКРИФ** — произведение с библейским сюжетом, содержащее отступления от официального вероучения и поэтому не вошедшие в Новый завет.
- АПОФЕОЗ** — прославление, возвеличение какого-либо лица, явления или события; заключительная торжественная массовая сцена спектакля, праздничной концертной программы.
- АРАБЕСКИ** — сложный узорчатый орнамент из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, который сложился в искусстве мусульманских стран.
- АРХАИКА** — ранний этап в развитии искусства, главным образом ранние периоды древнегреческого и египетского искусства; древность, старина.
- АРХИТЕКТОНИКА** — композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.
- АРХИТЕКТУРА** — искусство проектировать и строить здания и сооружения, выражающее в художественно-образной форме представление человека о мире.
- АСКЕТИЗМ** — ограничение или подавление чувственных, телесных желаний для достижения сосредоточенности духа, свободы от материальных потребностей, обретения сверхъестественных способностей.
- АТАРАКСИЯ** — невозмутимость, состояние душевного покоя, к которому, по мнению последователей эпикурейской философии, должен стремиться человек.

Б

- БАЗИЛИКА** — прямоугольное в плане здание, разделенное колоннами или столбами на несколько нефов (проходов). Является основным типом христианского храма.
- БАРЕЛЬЕФ** — рельефное украшение, чуть выступающее над плоскостью фона (не более, чем на половину объема).
- БАРОККО** — художественный стиль, получивший распространение в конце XVI в. сначала в Италии, а затем во Франции и других странах Европы, отличался декоративной пышностью, динамическими и деструктивными сложными формами.
- БАТАЛИСТ** — художник, изображающий военные сюжеты.
- БЕЛЬВЕДЕР** — надстройка над зданием или беседка на возвышении, с которой открывается вид на окрестности; название некоторых дворцовых построек в Ватикане, Праге, Вене.
- БИБЛИЯ** — собрание христианских книг, составляющих Священное писание, включает Ветхий завет и Новый завет.
- БРОНЗОВЫЙ ВЕК** — условное название исторического периода в развитии человечества, характеризующееся изобретением и широким распространением бронзовых орудий и изделий, пришедшим на смену каменным.
- БУДДИЗМ** — одна из трех основных мировых религий, возникшая в VI в. до н.э. в Индии и названная по имени своего легендарного основателя Гаутама, получившего впоследствии имя Будда (просветленный).

В

- ВАРВАРСТВО** — средняя из трех эпох исторического развития человечества (дикость — варварство — цивилизация). Также варварство — крайняя, часто бессмысленная жестокость, бескультурие.
- ВДОХНОВЕНИЕ** — психическое состояние творчества, откровения, душевного подъема, внутреннего озарения.
- ВЕДИЗМ** — древнейшая религия, сформировавшаяся в период с конца II тыс. до н.э. по середину I тыс. до н.э. в Индии, основы религии изложены в Ведах.
- ВЕДЫ** — древнейшие памятники индийской литературы и религии, состоят из четырех сборников, содержащих религиозные гимны, песнопения, формулы заклинаний, обрядовые предписания, мифы.
- ВИТРАЖ** — произведение декоративного искусства, выполненное из материала, пропускающего свет; картина или орнаментальная композиция из стекла.
- ВОЗРОЖДЕНИЕ (Ренессанс)** — этап в культурном и идейном развитии ряда стран Европы, развивший идеалы гуманизма и пришедший на смену средневековой культуре.
- ВОСЬМЕРИК** — в древнерусской архитектуре ярус храма, имеющий в плане восьмиугольную форму.

Г

- ГАЗЕЛЬ** — стихотворная форма в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока, предполагающая повтор первой смежной рифмы в конце четырех строк.
- ГАРМОНИЯ** — эстетическая категория, обозначающая цельность, слитность, взаимодействие всех частей и элементов формы. Одушевленную гармонию, наполненную человеческим смыслом и чувством, называют красотой.
- ГЕДОНИЗМ** — этическое учение в древнегреческой философии, согласно которому целью жизни и высшим благом признается чувственное наслаждение.
- ГИМН** — в Древней Греции — торжественная хвалебная песня в честь богов и героев; в странах Западной Европы до XIX в. — духовная песня.
- ГОБЕЛЕН** — декоративная ткань высокой художественной ценности, выработанная ручным способом (тканая картина, драпировка, мебельная обивка и т.д.); ковер, декоративная ткань с вытканными узорами, изображениями, изготовленная машинным способом.
- ГОРЕЛЬЕФ** — скульптурное изображение, выступающее над плоскостью фона более чем на половину своего объема.
- ГОТИКА, ГОТИЧЕСКИЙ стиль** — художественный стиль в западноевропейской культуре, зародившийся в XII в. во Франции на основе традиций германских племен, достижений романской культуры и христианского мировоззрения, готическое зодчество характеризуется стрельчатыми сводами на ребрах (нервюрах), обилием каменной резьбы и скульптурных украшений, применением витражей, а также подчиненностью архитектурных форм вертикальному ритму.

- ГРАВЮРА** — произведение графического искусства, выполненное посредством печатания с доски.
- ГРАФИКА** — вид изобразительного искусства, основанный на рисунке, выполненном без красок штрихом и линиями.
- ГРОТЕСК** — изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде в изобразительном искусстве, театре, литературе.
- ГУМАНИЗМ** — совокупность идей и взглядов, утверждающих ценность человека независимо от его общественного положения и право личности на свободное развитие своих творческих сил.

Д

- ДАДАИЗМ** — модернистское направление в искусстве, сторонники которого использовали технику коллажа, спонтанность творческого процесса, эпатажность, примитивизм, подражая художественному миру архаического человека, детскому рисунку.
- ДАОСИЗМ** — одно из основных направлений древнекитайской философии, а также религия, выросшая из философии даосизма.
- ДЕИЗМ** — религиозно-философское учение, распространенное в XVII—XVIII вв., признающее бога творцом мира, но отвергающее его участие в жизни природы и общества после акта творения.
- ДЕИСУС** — название композиции из икон, в центре которой Иисус Христос, справа Богоматерь, слева Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча).
- ДЕКАДАНС, ДЕКАДЕНСТВО** — собирательное название нескольких течений в европейском искусстве второй половины XIX — начала XX века, характерными чертами которого были мотивы безнадежности, смерти, небытия, независимости от общепринятой морали.
- ДИЗАЙН** — вид искусства, основанный на художественном конструировании предметов окружающей среды и промышленных товаров.
- ДИФИРАМБ** — в древнегреческой поэзии — восторженное драматизированное песнопение в честь бога Диониса; преувеличенная, восторженная похвала.
- ДУХОВНОСТЬ** — специфически человеческое качество, характеризующее мотивацию и смысл поведения личности.
- ДХАРМА** — одно из центральных понятий индуизма, означающее царящий над миром вечный моральный закон.

Е

- ЕВРАЗИЙСТВО** — направление русской философской и культурологической мысли 20—30-х гг. XX в., возникшее в среде эмигрантской интеллигенции, выводящее специфику России из ее срединного положения между Европой и Азией.
- ЕВРОПОЦЕНТРИЗМ** — методологический подход к изучению культуры, основывающийся на идее исключительности, превосходства европейской культуры над другими.

Ж

ЖАНР — исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения (например, в живописи — портрет, пейзаж и др.)

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ — живопись на бытовые темы.

ЖИВОПИСЬ — вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, наиболее полно и непосредственно (живо) отражающих действительность.

З

ЗАПАДНИЧЕСТВО — направление русской общественной мысли середины XIX в., представители которого считали, что развитие культуры России должно идти по западноевропейскому пути.

ЗОЛОТОЙ ВЕК — мифологическое представление о счастливом, беззаботном состоянии самой ранней поры человеческого существования, когда люди вечно оставались юными, не знали печалей, были подобны богам.

ЗООМОРФИЗМ — представление богов в образе животных, предшествовавшее, а иногда и сопутствовавшее антропоморфизму.

И

ИКОНА — живописное или рельефное произведение христианского изобразительного искусства, в основе которого лежит духовная образно-смысловая система.

ИКОНОГРАФИЯ — систематическое изучение и описание изображений какого-либо сюжета или лица, истолкование их смысла, символики, атрибутов; строго определенные правила изображения какого-то сюжета или лица.

ИКОНОСТАС — ряд икон, отделяющий алтарь от остального храма.

ИМАЖИНИЗМ — декадентское литературное направление начала XX в., исходившее из представления о том, что литературное творчество сводится к созданию словесных образов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и не требует смыслового единства с другими образами, культивировали игру ритмов.

ИМПРЕССИОНИЗМ — направление в искусстве последней трети XIX — начале XX в., стремилось непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать впечатления художника.

ИНКРУСТАЦИЯ — вид украшения изделий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра, которые врезаются в поверхность вещи, предмета.

ИНКУНАБУЛЫ — первые печатные книги, относящиеся к начальной поре книгопечатания в Европе (до 1501 г.), внешне похожие на рукописные книги.

ИРОНИЯ — тонкая, скрытая насмешка; стилистический прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки.

ИСКУССТВО — процесс и совокупный результат человеческой деятельности, выражающийся в практически-духовном освоении мира.

К

- КААБА** — мечеть в Мекке, имеющая форму куба, в стену которой вделан черный камень — метеорит; считается святилищем и служит место паломничества мусульман.
- КАМЕЯ** — резной камень с выпуклым изображением.
- КАНОН** — система правил и норм, господствующих в искусстве в какой-либо исторический период или в каком-либо художественном направлении, которых должен придерживаться художник в своем творчестве; в музыке — большая хоровая композиция (в православной церкви).
- КАРМА** — закон, определяющий место нового воплощения души в зависимости от поведения в прежних жизнях.
- КАСЫДА** — риторический жанр восточной поэзии со сквозной рифмовкой.
- КАТАРСИС** — термин античной эстетики, обозначающий возвышенное удовлетворение и просветление, которое испытывает зритель, пережив страдание и освободившись от него.
- КАТОЛИЦИЗМ** — одно из трех наиболее распространенных направлений в христианстве (наряду с православием и протестантизмом), оформившееся в результате раскола христианских церквей в 1054 г.
- КВАТРОЧЕТНО** — итальянское название XV в. — периода Раннего Возрождения в итальянской культуре.
- КИЧ** — синоним псевдоискусства, лишённого художественно-эстетической ценности.
- КЛАССИЦИЗМ** — направление в культуре и художественный стиль в европейском искусстве XVIII в., обращавшийся в античности и к античному искусству как к норме и идеальному образцу.
- КОЛЛАЖ** — технический прием в изобразительном искусстве, который заключается в наклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре.
- КОЛОННА** — архитектурный элемент здания, опора, обычно круглого сечения, поддерживающая балку, антаблемент или пята арки и состоящая, как правило, из базы, ствола и капители; иногда встречаются отдельно стоящие колонны.
- КОЛОННАДА** — ряд колонн, поддерживающих балочное или арочное перекрытие.
- КОЛОРИТ** — общий характер сочетания цветов в многокрасочном произведении искусства.
- КОМЕДИЯ** — в Древней Греции — представление, развившееся из песен, исполнявшихся во время карнавалов в честь бога Диониса; драматическое произведение, характеры, положения и диалоги в котором вызывают смех, направленный против недостатков общественной жизни, быта и людей.
- КОНСТРУКТИВИЗМ** — направление в искусстве XX в., выдвигавшее на первый план функциональную оправданность форм, целесообразность конструкций, рациональную ясность.
- КОНТРАКУЛЬТУРА** — одно из направлений развития современной культуры, противостоящее сложившейся духовной атмосфере современного индустриального общества.

- КОНФОРМИЗМ** — социально-психологическая ориентация личности на пассивное приспособление и принятие существующего порядка вещей.
- КОНФУЦИАНСТВО** — философско-этическая система, разработанная в V в. до н.э. древнекитайским мыслителем Конфуцием, позже стал китайской религией.
- КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** — одно из течений авангардизма, рассматривающее художественное произведение как способ демонстрации идей, понятий, концепций.
- КОРАН** — главная священная книга мусульман, сборник религиозно-мифологических, догматических и правовых текстов.
- КОСМОПОЛИТИЗМ** — отказ от национального суверенитета, национальных традиций и культуры во имя единства человеческого рода.
- КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА** — один из видов скульптуры, который в отличие от рельефа (барельефа, горельефа) может восприниматься со всех сторон.
- КУБИЗМ** — течение в изобразительном искусстве начала XX в., которое основано на комбинировании геометрических форм, деформированных фигурах.
- КУЛЬТУРА** — специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и учреждений, в материальных и духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе.
- КУЛЬТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ** — совокупность художественных ценностей, исторически определенная система их воспроизводства и функционирования в обществе.
- КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ** — достижения различных областей культуры, полученные от предыдущих поколений людей, назначение которых исторически обусловлено запросами той или иной эпохи.
- КУЛЬТУРОГЕНЕЗ** — процесс зарождения материальной в духовной культуры человечества, происходивший в тесной связи со становлением орудийной деятельности и социальных отношений.

М

- МАГИЯ** — совокупность обрядов и действий, связанных с верой в возможность повлиять с помощью воображаемых сверхъестественных сил на окружающую действительность.
- МАДОННА** — название богоматери у католиков и ее живописное или скульптурное изображение.
- МАНЬЕРИЗМ** — течение в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения и утверждавшее неустойчивость, трагичность бытия и власть непостижимых сил; характерные черты маньеризма — субъективизм, усложненность, напряженность, вычурность образов, манерная изощренность формы.
- МАРИНИСТ** — художник, изображающий морские виды.
- МЕДРЕСЕ** — средняя (реже высшая) религиозная мусульманская школа.
- МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ** — в Германии XIV—XVI вв. — члены профессиональных гильдий поэтов и певцов из горожан, преемники миннезингеров.
- МЕТАФОРА** — употребление слова в переносном значении.

- МЕЦЕНАТ** — богатый покровитель наук и искусств, назван так по имени римского государственного деятеля, прославившегося широким покровительством поэтам и художникам.
- МИМ** — в Древней Греции и Риме — короткая сценка бытового и сатирического характера с комическими монологами и диалогами, изображавшая жизнь низших слоев города и деревни; актер или актриса в таком представлении.
- МИМЕЗИС** — способ художественного творчества (преимущественно в изобразительном искусстве), выражающийся в подражании природе, точном воспроизведении внешнего вида людей и предметов.
- МИНИАТЮРА** — живописные изображения, украшавшие и иллюстрировавшие средневековые рукописи, в виде заставок или на всю страницу; живописное произведение малого размера и тонкой работы на слоновой кости, металле и т.д.
- МИНИАТЮРИСТ** — художник, пишущий миниатюры.
- МИННЕЗИНГЕРЫ** — поэты-певцы при германских дворах XII—XIII вв., перенявшие традиции провансальских трубадуров, предметом их песнопений была рыцарская доблесть и беззаветное служение прекрасной даме.
- МИСТЕРИЯ** — тайный религиозный обряд, в котором принимали участие только посвященные; вид средневекового западноевропейского религиозного представления: вольные, обычно стихотворные инсценировки библейских эпизодов, разыгрывавшиеся на площади во время религиозных праздников.
- МИСТИЦИЗМ** — мировоззрение, утверждающее, что подлинная реальность недоступна пониманию разумом и постигается лишь интуитивно.
- МИФ** — сказание, передающее представления древних народов о происхождении мира, о явлениях природы, о богах и легендарных героях.
- МОДЕРН** — стиль в европейском искусстве конца XIX — начала XX вв., противопоставлявший себя в качестве нового стиля распространенному во второй половине XIX в. нетворческому воспроизведению стилей прошлого.
- МОДЕРНИЗМ** — совокупность относительно самостоятельных художественных течений XX века, общим признаком которых является решительный отход от традиций классического искусства.
- МОЗАИКА** — вид монументального изобразительного искусства, в котором произведения создаются из смальты (цветное стекло), цветных камней, керамических плиток.
- МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** — род пластического искусства, охватывающий памятники, монументы, элементы убранства зданий.
- МУЗЫ** — в греческой мифологии богини искусств и наук.
- МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ** — вид интеллектуальной деятельности человека, направленный на создание и восприятие произведений литературы и искусства.

Н

- НАТУРАЛИЗМ** — направление в искусстве второй половины XIX в., возникшее на основе неприятия художественных идеалов романтизма и

реализма, требовавшее тщательного и бесстрастного воспроизведения потока жизни в сочетании со строгой социально-биологической детерминацией изображаемых явлений; в отличие от реализма утверждал всесилье грубой будничной реальности и подсознательных импульсов человека.

НАТЮРМОРТ — жанр изобразительного искусства, посвященный изображению неодушевленных предметов (утвари, цветов, плодов и т.д.).

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ — течение живописи, возникшее во Франции около 1885 г.; придав живописи «чистым цветом» упорядоченный характер, неоимпрессионисты писали цветовыми точками правильной формы, превратив картину в подобие декоративной мозаики из отдельных мазков чистого цвета.

НИГИЛИЗМ — полное отрицание всех общепризнанных культурных ценностей, идеалов, моральных норм.

НИМБ — изображение сияния вокруг головы бога, ангелов, святых в христианском и буддийском искусстве как символ святости, божественности.

НИРВАНА — в буддизме — достигнутое личными усилиями высшее состояние освобождения от всех земных страстей и привязанностей, при котором душа выпадает из круговорота сансары и не подчиняется закону кармы.

НЮ — изображение обнаженного тела в изобразительном искусстве.

О

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — обобщенное художественное отражение действительности.

ОДА — стихотворение в честь какого-либо важного события, лица или на особо значительную тему, выдержанное в торжественном, возвышенном тоне.

ОПЕРА — музыкально-драматическое произведение, содержание которого воплощается в сценических музыкально-поэтических образах и выражается с помощью инструментальной и вокальной музыки.

ОРДЕР — система разработанных в античной архитектуре стоечно-балочных конструкций, состоящая из вертикальных несущих частей — колонн, столбов и пилястр — и горизонтальных несомых частей — антаблемента, включающего архитрав, фриз и карниз.

ОРНАМЕНТ — узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначен для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластического искусства.

ОРХЕСТРА — в древнегреческом театре — круглая площадка, на которой выступали хор и актеры античной трагедии и комедии.

ОТЧУЖДЕНИЕ — процесс и результат превращения продуктов человеческой деятельности, а также свойств и способностей людей в нечто независимое от них и господствующее над ними.

П

ПАГОДА — буддийский или индуистский храм в виде павильона или многоярусной башни.

- ПАЛАЦЦО** — дворец, особняк, в особенности применительно к итальянской архитектуре.
- ПАНАГИЯ** — небольшая, обычно украшенная драгоценными камнями иконка, носимая на груди архиереями в православной церкви и являющаяся знаком их сана.
- ПАНЕГИРИК** — речь, восхваляющая подвиги героя.
- ПАНТЕИЗМ** — отождествление Бога с мировым целым, с природой.
- ПАНТЕОН** — у древних греков и римлян — храм, посвященный всем богам; усыпальница выдающихся людей.
- ПАНТОМИМА** — вид сценического искусства, в котором для передачи содержания, создания художественного образа используются пластически выразительные движения тела, жест, мимика; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом.
- ПАРАДИГМА** — совокупность теоретических и методических предпосылок, определяющих конкретное научное исследование и являющихся моделью, образом постановки и решения исследовательских задач.
- ПАСТЕЛЬ** — мягкие цветные карандаши, приготовляемые из краски, мела и связующего вещества; художественное произведение, выполненное такими карандашами.
- ПАСТОРАЛЬ** — форма поэзии, описывающая мирных, часто любовных сцен пастушеской жизни.
- ПЕЙЗАЖ** — в искусстве — изображение природы.
- ПЕЙЗАЖИСТ** — художник, специализирующийся в области пейзажа.
- ПЕРИПТЕР** — здание, в особенности античный храм, со всех сторон окруженное колоннадой.
- ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО** — ваение, скульптура; искусство телодвижений.
- ПЛЕНЭР** — живопись на открытом воздухе (в противоположность живописи в мастерской); такая живопись обычно стремится к передаче естественного освещения и воздушной среды и воспроизводит реальные оттенки цвета, непосредственно наблюдаемые в природе.
- ПОДТЕКСТ** — внутренний, добавочный, скрытый, отличный от прямого значения смысл, который восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации.
- ПОЛИФОНИЯ** — вид многоголосия, основанный на одновременном гармоническом сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий.
- ПОЛИХРОМИЯ** — многоцветность; применение материалов разных цветов в архитектуре, скульптуре и прикладном искусстве.
- ПОП-АРТ** — течение в авангардистском искусстве, использующее реальные предметы, изображения, рекламу для создания произвольных комбинаций и претендующее на общедоступность и демократизм.
- ПОП-КУЛЬТУРА** — совокупность неоавангардистских взглядов на искусство, сформировавшихся в 60-е годы XX в. и выразившихся в отрицании опыта предшествующих поколений.
- ПОП-МУЗЫКА** — понятие, охватывающее разнообразные стили и жанры преимущественно развлекательной эстрадной музыки.
- ПОРТАЛ** — архитектурно выделенный на фасаде вход в здание.

- ПОРТРЕТ** — изображение определенного человека или группы людей в живописи, скульптуре, графике или фотографии.
- ПОРТРЕТИСТ** — художник, специализирующийся в жанре портрета.
- ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ** — условное обозначение группы явлений в живописи на рубеже XIX—XX века, возникших как реакция на импрессионизм; сохраняя чистоту и звучность цвета, постимпрессионисты стремились, в отличие от импрессионистов, создать более условный, но вместе с тем и более обобщенный и цельный образ мира.
- ПОСТМОДЕРНИЗМ** — направление в современной европейской культуре, сформировавшееся в 70—80-е годы XX в., во многом противоположное модернизму.
- ПРЕРАФАЭЛИТЫ** — английская школа живописи середины XIX в., стремившаяся подражать итальянскому искусству Раннего Возрождения.
- ПРИМИТИВИЗМ** — в искусстве — подражание примитиву, нарочитый возврат к примитивным формам.
- ПРИТЧА** — назидательный рассказ в форме иносказания, аллегории.
- ПРОПИЛЕИ** — монументальное сооружение, оформляющее вход в город, в архитектурный ансамбль, например, в древнегреческой архитектуре — вход в Афинский акрополь.
- ПРОТОРЕНЕССАНС** — период истории итальянской культуры XIII — начала XIV вв.
- ПСАЛТЫРЬ** — одна из книг Библии (Ветхий завет), состоящая из 150 псалмов.

Р

- РАКУРС** — перспективное сокращение удаленных от зрителя частей изображенного на плоскости предмета.
- РЕАЛИЗМ** — направление в литературе и искусстве, ставящее себе задачей дать наиболее полное, правдивое выражение действительности, объясняющее характеры героев и обстоятельства в художественных произведениях социально-историческими условиями.
- РЕЛЯТИВИЗМ** — учение об относительности, условности и субъективности человеческого познания.
- РЕНЕССАНС** — эпоха Возрождения — общественно-политическое и культурное движение в Италии и других странах Западной Европы в XIV—XVI вв., декларировала возвращение к античным идеалам и ценностям, породила жизнеутверждающее мировоззрение, замечательные образцы реалистического искусства.
- РОКАЙЛЬ** — орнамент в виде раковины, характерный для европейского искусства начала XVIII в.; то же, что рококо.
- РОКОКО** — стиль в архитектуре и декоративном искусстве, возникший в начале XVIII в. и особенно разивший во Франции при Людовике XV; отличается изяществом форм и причудливой асимметричной орнаментацией.
- РОМАНСКИЙ СТИЛЬ** — художественный стиль эпохи Средневековья (X—XII вв.), отличается в архитектуре простотой, строгостью и массивностью.
- РОМАНТИЗМ** — идейное и художественное направление в европейской культуре конца XVIII — начала XIX вв., стремящееся к фантастическому осмыслению действительности.

С

- САНСАРА** — понятие индийской философии и культуры, означающее вечный круговорот душ в природе, переселение души из тела в тело.
- СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ** — художественная культура в Нидерландах, Германии, Франции эпохи Возрождения.
- СЕНТИМЕНТАЛИЗМ** — европейское литературное направление конца XVIII — начала XIX в., культивировавшее, в противовес просветительскому рационализму, повышенный интерес к душевной жизни «простого и естественного» человека (идеализированного крестьянина, ремесленника и т.д.), противопоставленного испорченным аристократам.
- СИМВОЛИЗМ** — антинатуралистическое течение в европейской и русской культуре конца XIX — начала XX в.
- СИМФОНИЯ** — высший род инструментальной музыки, главным образом, для симфонического оркестра, сформировался в XVIII в.
- СИНКРЕТИЗМ** — нерасчлененность, отражающая неразвитое состояние какого-либо явления, его изначальную целостность.
- СКЕПТИЦИЗМ** — критическое, недоверчивое отношение к чему-либо; философское направление, подвергающее сомнению возможность познания объективной действительности.
- СКУЛЬПТУРА** — один из видов пространственных искусств, создающий объемные изображения, вылепленные из мягкого материала (глины, воска), высеченные из камня, вырезанные из дерева или отлитые из бронзы, гипса и т.п.
- СМАЛЬТА** — цветное непрозрачное стекло в форме кубиков или пластинок для мозаичных работ.
- СМЕХ, СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА** — культурно-психологический феномен, в котором выражается способность человека к комической оценке действительности.
- СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ** — род живописи, имеющий самостоятельное значение, выражающийся в форме картин, обрамленных рамой.
- СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** — устойчивое единство художественно-образных средств в определенный исторический период.
- СУБЛИМАЦИЯ** — психический процесс преобразования и переключения энергии аффективных влечений человека на культурное и художественное творчество.
- СУННА** — мусульманское священное предание, содержащее рассказы (хадисы) о Мухаммеде, а также его высказывания; считается дополнением к Корану.
- СУННИЗМ** — основное направление в исламе, сторонники которого, наряду с Кораном, признают сунну источником веры.
- СУПРЕМАТИЗМ** — разновидность абстрактного искусства, формалистическое течение в живописи начала XX в.; произведения супрематистов представляли собой комбинации цветных геометрических фигур или объемных форм; создана Казимиром Малевичем.
- СУФИЗМ** — мистико-аскетическое направление в исламе, возникшее в VIII в. и отрицающее мусульманскую обрядность.
- СЮЖЕТ** — последовательность и связь описания событий в произведении литературы; в изобразительном искусстве — предмет изображения.

СЮРРЕАЛИЗМ — модернистское направление в искусстве XX в., ставившее своей целью отражение сверхреальных, алогичных связей реального мира, существующих только в подсознании человека.

Т

ТАБУ — религиозный запрет, налагаемый на какой-либо предмет, действие, поступок, нарушение которого карается сверхъестественными силами.

ТАЛАНТ — высокая степень творческой одаренности человека, выдающиеся врожденные качества, особые природные способности.

ТАШИЗМ — разновидность абстрактного экспрессионизма, живопись пятнами, мазками, которая выражает бессознательную активность художника.

ТЕАТР — род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями.

ТЕРМЫ — общественные бани в Древнем Риме, являвшиеся также местом для занятий спортом, собраний, увеселений.

ТЕРРАКОТА — обожженная цветная глина, а также неглазурованные изделия, разновидность керамики.

ТОТЕМ — животное, растение, предмет или явление природы, которые у родовых групп служила объектом религиозного почитания, считались предками людей этого рода.

ТОТЕМИЗМ — вера в сверхъестественную связь и кровную близость данной родовой группы с каким-либо тотемом.

ТРАГЕДИЯ — драматическое произведение, изображающее крайне острые, неразрешимые коллизии и оканчивающееся чаще всего гибелью героя.

ТРАГИКОМЕДИЯ — драматическое произведение, построенное на основе трагедийного конфликта, разрешение которого связано с комическими, несуразными положениями и не требует обязательной гибели героя.

ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ — находящийся за пределами чувственно воспринимаемого мира.

ТРИПТИХ — складная икона с тремя створками; три картины, объединенные одной идеей, темой и сюжетом.

ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА — архитектурное сооружение с одним или несколькими пролетами для украшения улицы, дороги, площади; возникла в Древнем Риме для увековечения триумфа полководца, императора и т.д.

ТРУБАДУРЫ — в средневековой культуре — провансальские поэты-певцы, воспевавшие в своих стихах рыцарскую любовь к даме, земные радости, героике крестовых походов.

ТРУВЕРЫ — средневековые поэты-певцы северной Франции, культивировавшие жанр эпических песнопений.

У

УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРНЫЕ — исторически обусловленная система категорий и способов осмысления мира.

УТИЛИТАРИЗМ — узкий практицизм, стремление извлечь из всего непосредственную материальную выгоду, пользу; направление в современной западной философии.

Ф

- ФАБЛИО** — народный жанр средневековой французской литературы: пересказ анекдотического события в прозе или стихах.
- ФАСАД** — наружная сторона здания; в зависимости от того, куда он обращен, фасад может быть передним, задним и боковым.
- ФЕТИШ** — неодушевленный предмет, который, по представлениям верующих, наделен сверхъестественной магической силой и служит объектом религиозного поклонения.
- ФЕТИШИЗМ** — поклонение фетишам; часть большинства религиозных культов.
- ФОЛЬКЛОР** — произведения устного народного творчества (былины, сказки, частушки, пословицы, песни и т.д.).
- ФОРМАЛИЗМ** — искусствоведческое направление в XIX—XX вв., претендующее на раскрытие закономерностей развития искусства путем изучения его структуры; совокупность экспериментальных направлений модернистского искусства (кубизм, футуризм, дадаизм и др.).
- ФРЕСКА** — живопись на сырой штукатурке водяными красками.
- ФРОНТАЛЬНОСТЬ** — в скульптуре и живописи — построение человеческой фигуры, при котором обязательно обращение ее лицом к зрителю, в фас, с соблюдением симметрии в расположении частей тела.
- ФУНКЦИОНАЛИЗМ** — направление в архитектуре 20—30-х гг. XX в., требовавшее обусловленности внешнего облика сооружения его конструкцией и внутренней планировкой.
- ФУТУРИЗМ** — авангардистское течение в итальянском и русском искусстве 10—20-х годов. XX в., отрицавшее художественное и нравственное наследие, проповедовавшее разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX в.

Х

- ХАРИЗМА** — исключительная духовная одаренность человека, воспринимаемая другими людьми как сверхъестественная сила, недоступная им.
- ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ** — мера эстетической ценности произведения искусства, степень его совершенства.

Ч

- ЧЕТВЕРИК** — в древнерусском храме — ярус, имеющий в плане четырехугольник.
- ЧИНКВИЧЕНТО** — итальянское название XVI в., периода Высокого Возрождения.

Ш

- ШАРИАТ** — совокупность юридических и религиозных норм, основанных на Коране, мусульманское право.
- ШЕДЕВР** — произведение искусства, являющееся высшим достижением художественной культуры; в средневековых цехах — образцовое изделие, которое должен был представить ремесленник для получения звания мастера.

Э

- ЭКЛЕКТИЗМ** — механическое, нетворческое соединение внутренне несоединимых взглядов, художественных элементов.
- ЭКСПРЕССИОНИЗМ** — направление в западноевропейском искусстве первой трети XX в., для которого характерны броскость, гротескность художественного образа.
- ЭКСПРЕССИЯ** — повышенная, обостренная эмоциональность, выразительность, яркое проявление чувств.
- ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО** — искусство, ориентированное на восприятие элитой, то есть особой группой людей, обладающей особой художественной восприимчивостью.
- ЭПОС** — повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы (наряду с лирикой и драмой).
- ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС** — способность человека к восприятию и оценке красоты.
- ЭТНОЦЕНТРИЗМ** — свойство этнического самосознания воспринимать и оценивать различные культуры сквозь призму культурных традиций и ценностей собственного народа.
- ЭТОС** — обобщенная характеристика культуры данной социальной общности или отдельного человека, выражающаяся в системе господствующих ценностей и норм поведения.

Я

- ЯМБ** — двухсложный стихотворный размер, стопа которого содержит безударный (короткий) и ударный (долгий) слог.
- ЯЗЫК ИСКУССТВА** — совокупность исторически сложившихся, особых в каждом виде искусства материальных средств и приемов создания художественного образа.

НАПИСАНИЕ на ЗАКАЗ:

1. Дипломы, курсовые, рефераты...
2. Диссертации и научные работы.

Тематика любая: КУЛЬТУРОЛОГИЯ, экономика, право, техника, менеджмент, финансы, биология...

УЧЕБНИКИ, ДИПЛОМЫ, ДИССЕРТАЦИИ:
полные тексты в электронной библиотеке
www.учебники.информ2000.рф.