

4
A-90

162.522

Э. АХМЕДОВА
Р. ГАБИДУЛИН

КУЛЬТУРОЛОГИЯ МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ЧИТ. ЗАЛ.



Абдулло Қобулқўли номидаги
Тошкент давлат университетининг ин-ти
асос... си
Фундаментал... отека
Ташкент... дари
№ 45002(c)

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ УЗБЕКИСТАНА
ТАШКЕНТ 2001



Публикация этой книги была поддержана грантом
ИНСТИТУТА ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО ФОНД СОДЕЙСТВИЯ.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Т. К. Кузиев Председатель Академии Художеств Узбекистана, академик.

Р. Х. Такташ Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Узбекистана.

Научный редактор
Художественный редактор
Дизайн

Г. Я. Дресвянская
О. Г. Ластивко
А. А. Жолдасов

В книге рассматриваются основные концепции теории культуры и узловые моменты истории мировой культуры с позиций приоритета общечеловеческих ценностей.

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся вопросами культуры.

ОТ РЕДАКТОРА

Издание учебника по культурологии - науке, в которой, пожалуй, всегда было более всего споров и дискуссий, несомненно, является значительным вкладом в реализацию Законов Республики Узбекистан "Об образовании" и "Национальной программы по подготовке кадров". Гуманизация общества и гуманитаризация образования, характерные для современного мира процессы диктуют необходимость подготовки специалистов, соответствующих требованиям времени. Учебник написан на основании общеизвестных памятников культуры, которые показывают закономерности развития общества.

Идея гуманитаризации образования как следствия необходимости формирования гуманистического общества начала формироваться в 60-е годы XX в. и была вызвана информационным взрывом. Как известно, объем информации увеличивается согласно законам геометрической прогрессии. Естественный ход исторического развития привел к появлению очень узких специализаций, что стало тормозом для дальнейшего развития наук, особенно фундаментальных. Известно, что наиболее крупные открытия II пол. XX века были сделаны на общих методических основах на стыке нескольких научных дисциплин, при этом часто совсем не родственных. Поэтому первыми шагами гуманитаризации стало введение, сначала отдельных гуманитарных дисциплин (литературы, истории, искусствоведения и т.п.) в учебные программы высшей школы, готовивших специалистов в области точных, технических, естественных наук, так же как и программы образования филологов, историков, религиоведов стали включать обязательные предметы - математику, физику, основы общей биологии и т.п. Таким образом, постепенно складывалась новая отрасль знаний, ставшая основой наук, включая понятия политической и экономической организации общества, его идеологического обоснования, проявляемые во всех видах и формах материальной и духовной культуры, но наиболее выразительно в художественном и литературном творчестве.

Образование и наука, как и все их подразделения (в том числе история, философия, социология), естественно стали составной частью науки культурологии, которая в настоящее время дает возможность системного подхода к оценке явлений общественной жизни и любых форм творчества.

Как известно, каждое издание подобного рода отражает современный уровень науки, которой оно посвящено. Не является исключением из правила и данная книга. Кроме того, учебное пособие в определенной мере представляет компромисс между традиционными представлениями о проблемах культурологии и новаторскими, основанными на новейших тенденциях в теории и практике культуры. Поэтому в нем наряду с устоявшимися понятиями культурологии наличествуют и такие, которые еще не приобрели статуса культурологических категорий и понятий, но в силу растущего взаимодействия культурологии с другими науками становятся все более привычными и используются для анализа актуальных культурологических проблем. Стремление к новизне и охвату современных проблем пронизывает все разделы книги. Так, в разделе общих проблем культурологии можно найти вопросы, посвященные культурной антропологии, культурной социологии, семиотики, взаимодействию культуры и цивилизации, наряду с этим встречается, конечно, и общеизвестное, что оправдано спецификой учебного характера.

Книга состоит из трех разделов, в которых раскрываются концептуальные основы культурологии, прослеживаются истоки и исторические судьбы мировой культуры, рассматриваемые в цивилизованном, хронологическом и стилистическом измерениях, отличающиеся современностью и насыщенностью материала. Это позволяет авторам компактно осветить весь круг проблем данной дисциплины, оставляя при этом право окончательной оценки или выбора дефиниций за читателем. Стоит отметить, что предлагаемая работа также обладает, наряду с информационной, аналитической, еще и дидактической ценностью. Авторы отбирают наиболее репрезентативные черты локальных культур и выявляют их историко-культурную ценность и национальное своеобразие.

Третий раздел учебного пособия посвящен отечественной культуре - раскрываются национально-региональные особенности культуры народов Средней Азии: обоснована их культурологическая целостность, общность культурного наследия, выявлены многоаспектные связи региона как в историческом прошлом, так и на современном этапе их развития. Культура Узбекистана рассматривается одновременно - в аспекте регионально-национальных особенностей и общечеловеческого значения для общемировой культуры.

Представляется, что только исторический метод исследования, оценка явлений "по конечному результату" проверенному временем может способствовать объективному освещению событий, фактов, тенденций. В качестве иллюстрации можно привести высказывание Ф. Броделя: "Мне бы хотелось, чтобы специалисты в области общественных наук видели в истории исключительное средство познания и исследования. Разве настоящее не находится более чем на половину во власти прошлого, упорно стремящегося выжить...разве не представляет прошлое по средством своих закономерностей, своих различий и своих сходств - ключ необходимый для всякого серьезного понимания настоящего?"

Концепция книги "Культурология. Мировая культура" имеет одну очень важную сторону: она смягчает то противопоставление культур народов Востока и Запада, которая имеет место до сих пор. И это сделано со знанием и большим тактом, которые ощущаются в каждой главе книги. В этом концепция авторов, как мне кажется, целиком соответствует основной идеи понятия "общечеловеческая культура".

Настоящая работа написана с позиции историзма, поэтому логика ее изложения четкая и ясная, а выводы обоснованы.

Г. Дресвянская,
кандидат исторических наук,
доцент.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
РАЗДЕЛ I. ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	
Глава 1. КУЛЬТУРОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА.....	7
Глава 2 . КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ.....	15
Глава 3. ГЕНЕАЛОГИЯ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ.....	19
Глава 4. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ КУЛЬТУРЫ.....	31
Глава 5. КУЛЬТУРА И ПРОГРЕСС.....	43
Глава 6. КУЛЬТУРА И ВСЕМИРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС.....	53
РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ	
Глава 7. ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА.....	67
Глава 8. КУЛЬТУРА ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ.....	73
Глава 9. КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА.....	88
Глава 10. КУЛЬТУРА ИНДИИ.....	104
Глава 11. КУЛЬТУРА КИТАЯ.....	117
Глава 12. КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА.....	129
Глава 13. СРЕДНЕВЕКОВАЯ КУЛЬТУРА.....	150
Глава 14. КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ.....	172
Глава 15. ИМПРЕССИОНИЗМ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА.....	196
Глава 16. ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА.....	209
РАЗДЕЛ III. ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	
Глава 17. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ.....	226
Глава 18. КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА.....	246
Заключение.....	255
Контрольные вопросы.....	257
Список литературы.....	264
Термины и понятия.....	270
Иллюстрации.....	289

ВВЕДЕНИЕ

На пороге третьего тысячелетия нашей эры и седьмого тысячелетия человеческой цивилизации вопросы культуры, возрождения гуманистических идеалов, сохранение культурных ценностей являются важной проблемой современности.

В наши дни, когда человечество вступило в ядерно-космическую эру, когда процессы глобальной интеграции набирают силу, культура должна быть ориентирована на формирование общечеловеческих ценностей, на мировую культуру.

Сегодня культура может дать необходимые ключевые духовные ориентиры, являясь хранительницей коллективного опыта человечества.

В выступлении на заседании сессии ЮНЕСКО Президент Республики Узбекистан Ислам Каримов подчеркнул: "Я воспринимаю развитие общечеловеческих ценностей как органичный синтез культур и самобытности каждого народа. Именно палитра этих культур создает красоту и значимость общечеловеческой культуры и цивилизации в целом. Ведь общая цивилизация складывается как культура каждого народа.

...Перефразируя выражение известного всему миру русского писателя Достоевского "Красота спасет мир", я хотел бы сказать: "...Культура и духовность спасут мир в наступающем XXI веке".

Настоящая книга состоит из трех разделов, которые связаны общим мировоззренческим и методологическим подходом к теории и истории культуры.

В первой части курса рассматриваются наиболее актуальные проблемы культурологии, излагаются основные культурологические концепции.

Во второй части курса рассматриваются узловые моменты истории мировой культуры на основе цивилизованного подхода. Особое внимание при этом уделяется тем культурам, которые заложили основы мировой культуры, создав общечеловеческие ценности. Изучение истории мировой культуры поможет выявить общие закономерности зарождения и развития человеческой цивилизации и обрести ценности мирового масштаба. В культуре каждой эпохи выделяются ее характерные особенности, а также те явления и достижения, которые оказали влияние на мировую культуру в целом. Особое внимание уделяется художественной культуре.

Наряду с древнейшими цивилизациями Египта, Месопотамии, Индии, Китая и Ирана, Средняя Азия по праву считается одной из колыбелей становления цивилизованных форм жизни. Узбекский народ вместе с другими народами мира внес свой

весомый и самобытный вклад в сокровищницу общечеловеческих ценностей. Рассмотрению истории культуры Узбекистана в широком контексте развития мировой цивилизации – посвящен третий раздел курса.

Для настоящего курса характерен целостный подход к культуре, понимаемой как неразрывное единство моральных, религиозных, художественных и иных феноменов, которые нельзя делить на более или менее важные.

Теоретические проблемы и история культуры рассматриваются с позиций приоритета общечеловеческих ценностей, с позиции уважительного отношения к культуре каждой эпохи и каждого народа.

В настоящее время в Узбекистане осуществляется реформа всей системы образования. Приняты Законы Республики Узбекистан “Об образовании”, “Национальная программа по подготовке кадров”, которые ориентированы на формирование нового поколения кадров с высокой общей и профессиональной культурой, творческой и социальной активностью, умением самостоятельно ориентироваться в общественно-политической жизни, способных ставить и решать задачи на перспективу. Основная направленность этой реформы состоит в её *гуманизации*.

Гуманизация образования означает для Узбекистана коренную переориентацию ценностных установок, нормативных регуляторов, целей и задач учебно-воспитательного процесса. Во главу угла образования отныне должны ставиться интересы каждого конкретного человека, личности. Образование провозглашается приоритетным в сфере общественного развития Республики Узбекистан. Основными принципами государственной политики в области образования являются: *гуманистический, демократический, светский характер обучения, поощрение образованности и таланта*.

Вузы Узбекистана должны обеспечить такие условия учебно-воспитательного процесса, чтобы их выпускники могли стать самостоятельным субъектом общественной жизни. Такая ориентация означает создание необходимых предпосылок для развития всех творческих способностей студентов: гармоническое развитие их интеллектуальных, профессиональных, эстетических и нравственных качеств. Иначе говоря, задача высшей школы – готовить не просто специалиста в какой-либо узкой сфере производства и управления, а личность, способную к различным сферам деятельности осознанно принимающую решение по политическим, мировоззренческим, нравственным, эстетическим и другим вопросам. Президент Узбекистана И.А. Каримов в книге “Узбекистан на пороге XXI века: угроза безопасности, условия и гарантии прогресса” подчёркивает: “Сама жизнь убедительно доказывает, что только образованное, просвещенное общество оценивает все преимущества демократического развития, и наоборот, малообразованные, невежественные люди предпочитают авторитаризм и тоталитарную систему”.

Значительную роль в реализации такой цели призвана сыграть гуманитаризация образования. Ключевая роль в гуманитарной подготовке студентов принадлежит освоению новой дисциплины – *культурологии*.

Книга построена в соответствии с требованиями Закона “Об Образовании”, государственными общеобразовательными стандартами по таким дисциплинам культурологического цикла как “Культурология”, “Мировая художественная культура”, “История культуры”.

РАЗДЕЛ I

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Глава 1. КУЛЬТУРОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА.

Культурология - это учебная дисциплина, которую с середины 90-х годов изучают студенты всех вузов Узбекистана. Далеко не каждая наука в обязательном порядке включается в учебные планы всех специальностей.

Возведение культурологии в ранг обязательной учебной дисциплины связано с процессом гуманизации образования, со стремлением гуманизировать общество, сделать его более человечным, распространяя и утверждая в обществе гуманистические идеалы и представления.

Роль культурологии в системе гуманитарного знания во многом объясняется ее особенностями эстетического и антропологического характера. История и теория мировой культуры воссоздает живой облик прошлого и настоящего, и каждый этап ее развития говорит о человеке, соответствуя пафосу гуманитарного сознания и самосознания.

Но разве подобные идеалы и представления не существовали в нашем обществе раньше? Разумеется, существовали. Были в советском обществе и гуманизм, и гуманисты, и гуманистические идеалы, представления. Но все это существовало благодаря в первую очередь воздействию семьи, школы, религии и классического искусства.

Тем самым отвергались другие понимания цели мировой истории, прежде всего такое:

Цель мировой истории - это сохранение и приумножение всех культурных ценностей человечества, а высшей ценностью являются права и достоинство каждого человека.

В конце 80-х годов, в процессе ликвидации монопольной власти компартии и было принято решение о гуманизации образования, в первую очередь высшего образования. Гуманизация образования была связана с процессами деидеологизации и гуманитаризации образования. Деидеологизация - это освобождение образования от принципов классовой борьбы и замена идеологических ценностей общечеловеческими, в краткой форме выраженных во Всеобщей Декларации прав человека, которая была принята ООН в 1948 году. Так, в учебных планах стали появляться дисциплины "История и теория культуры", "Мировая и отечественная культура", "Основы культурологии", "Социально-политическая история XX века". Но к 1995 году было решено остановиться на определенном сочетании гуманитарных дисциплин, в том числе и на культурологии. С культурологией самым тесным обра-

зом связаны такие дисциплины, как философия, история мировых цивилизаций, мировая художественная культура.

Следует заметить, что *гуманизация и гуманитаризация образования* - это, вероятно, самое значительное реальное достижение политики реформ к середине 90-х годов. Какие специалисты придут на производство, в сферы образования и культуры, на международную и политическую работу - от этого зависит судьба начатых великих преобразований.

Культурный и духовно-нравственный уровень студентов - проблема наиважнейшая. И, говоря об этом, необходимо отметить деятельность центра "Маънавият ва маърифат", фондов "Соғлом авлод учун", "Умид", "Устоз", "Улугбек", направленных на реализацию Национальной Программы.

За это время студенты получили возможность познакомиться с лучшими достижениями мировой и отечественной культуры, которые были десятилетиями запрещены. Сейчас библиотеки вузов укомплектованы сотнями книг величайших представителей мировой культуры, которые раньше были недоступны. В Узбекистане находились под запретом произведения великих узбекских мыслителей, ученых, писателей, художников - Фергани, Имама Аль-Бухари, Фитрата, Чолпона, Бехзада, деятелей движения джадидов и др. Многие их произведения включены в учебные программы вузов. Эти бесценные книги уже активно работают, они - пусть и с опозданием - распространяют в нашем обществе гуманистические ценности. Естественно, при этом неизбежно должно измениться отношение к недавнему историческому прошлому - социалистическому. Ставшее традиционным лишь негативное отношение, должно постепенно перейти в объективный анализ его достижений и недостатков, и это в определенной мере отразит новое культурологическое мышление.

Правомерен вопрос: если культурология - это наука о культуре, то зачем нужны другие науки о культуре? Ответ на этот вопрос достаточно прост: потому что *культура - сложное явление. Динамичное, богатое, многообразное.* Культуру в целом и каждую ее грань в отдельности можно исследовать разными способами, методами

В качестве основных наук о культуре выделяют следующие: философию культуры, социологию культуры, культурную и социальную антропологию, историю культуры.

Культурология же исследует и конкретные явления и проблемы культуры, не ограничивая себя тем или иным уровнем рассмотрения культуры. Философия культуры сформировалась на рубеже XVIII-XIX веков - раньше всех других наук о культуре. Огромная заслуга философии культуры заключается в том, что в ней возникает новый взгляд на человеческую историю, на общество, взгляд, согласно которому политика, экономика, войны, революции, смены династий не являются основным или единственным содержанием мировой истории. Основное - культура.

Становление философии культуры обычно связывают с деятельностью немецкого мыслителя Иоганна Готфрида Гердера (1744-1803). Гердер считается основателем и другой науки о культуре - истории культуры. В своих произведениях, например, в книге "Идеи к философии истории человечества" (1784-1791), Гердер излагал историю человечества как историю культуры. Но такая всемирная история должна исходить из определенной философии - философии культуры. История культуры в отличие от философии культуры не обязана иметь дело только с универсальными проблемами и явлениями культуры. История культуры рассматривает в хронологическом порядке условия и место возникновения каждого явления культуры, его эволюцию, взаимоотношения с другими явлениями культуры. История культуры может ограничиваться описанием событий, отдельных явлений культуры - без

обобщений и теоретических построений. В культурологии, в отличие от истории культуры, теоретический, абстрактный уровень рассмотрения обязателен.

Социология культуры - область социологической науки, науки об обществе. Социология культуры исследует культуру, обязательно сопоставляя ее с определенной социальной системой, с определенным обществом. Например, социология культуры исследует, как определенный тип общества влияет на различные явления культуры и на развитие системы культура - общество. Социология культуры не должна рассматривать культурные явления в их независимом от определенного общества состоянии, например, роль письменности в становлении искусства или философии.

Другие науки о культуре связаны с возникновением и развитием антропологии (учение о человеке). Но исследование человека должно быть не менее сложным и многогранным процессом, чем исследование культуры. Как биологическое существо человек изучается несколькими естественно-научными дисциплинами: анатомией, психологией, физиологией. В XX веке формируется особое философское направление - философская антропология, создатели которой - немецкие философы М. Шелер, А. Гелен и др. Эти философы стремятся к целостному исследованию человека. Но прямое отношение к культурологии имеет культурная антропология.

Культурная антропология формировалась преимущественно в США в начале XX века. Самый известный ее представитель - американский ученый Ф. Боас (1858-1942). Культурная антропология занимается изучением раннего этапа происхождения и развития человека, эпохи первобытной культуры, исследует обычаи, нравы, особенности культурной жизни различных народов, племен, этносов, изучает взаимоотношения между культурами племен и народов.

Изучение первобытной культуры связано с археологией, лингвистикой, мифологией. Исследованием культурных явлений различных народов, этносов, как недавнего прошлого, так и настоящего, занимается особая дисциплина - этнология. Этнология исследует также возникновение и эволюцию целых народов. Наряду с культурной антропологией иногда выделяют социальную антропологию. Последняя понимается как раздел социологии, который исследует культурные особенности этносов в соотношении с определенной системой общественных, социальных отношений.

Культурология, в отличие от антропологических дисциплин, не ограничивается исследованием только ранних или этнических форм культуры. Из сопоставления культурологии с другими науками о культуре можно сделать вывод о том, что культурология - теоретическая наука, которая синтезирует данные многих наук, затрагивающих те или иные аспекты культуры. Закономерен вопрос: а не является ли культурология просто суммой знаний о культуре? Может быть, следует обойтись уже имеющимися науками - философией, историей и социологией культуры, прибавив к ним культурную антропологию.

Необходимость особой, самостоятельной науки о культуре можно обосновать различными доводами. Самый главный состоит в следующем: когда культура исследуется в рамках имеющихся научных дисциплин, она неизбежно вытесняется на второй план. В философии проблемам культуры традиционно уделяется значительно меньше внимания, чем онтологическим, гносеологическим, логическим и социальным проблемам. Культурная антропология занимается важными, но локальными проблемами.

Культура нуждается в защите. Культура нуждается в бережном отношении. Пренебрежение к культуре на теоретическом уровне неизбежно сказывается в пренебрежении к нуждам культуры на практике. Понимание сохранения культуры и чело-

века как смысла и цели истории требует внимательного и приоритетного отношения к культуре. Существование культурологии оправдано уже этими соображениями.

Науки о культуре отличаются от других наук не только объектом или предметом исследования. Главное, принципиальное отличие наук о культуре от других наук, прежде всего, от наук о природе заключается в том, что науки о культуре и науки о природе имеют совершенно различные цели исследования и используют совершенно различные методы исследования. Все содержание научного исследования в науках о культуре принципиально отлично от традиционного понимания научной деятельности.

В четкой форме эти идеи были сформулированы немецкими философами-неокантианцами, представителями философского течения второй половины XIX века. Один из лидеров этого направления В. Виндельбанд (1848-1915) предложил различать науки по методу и цели исследования. Науки о природе стремятся обнаружить и сформулировать законы и закономерности, характерные для определенной области исследования. Закон - это выражение универсальной, общей связи между явлениями одного класса, одной области. Поиск законов, общих для группы явлений, объектов связан с тем, что индивидуальные особенности, черты этих объектов не принимаются во внимание. Исследователя, формулирующего законы, интересует одинаковость исследуемых объектов, молекул, кристаллов, растений и животных.

Виндельбанд назвал подобные научные исследования номотетическими (от греческого слова, означающего "*закон*"). Номотетическим наукам Виндельбанд противопоставил идеографические (буквально: описание индивидуального, единичного). Науки о культуре не могут и не должны искать общие законы, поскольку явления культуры важны именно своей неповторимостью, своей индивидуальностью - и произведение искусства, и религиозное учение, и историческое событие, и биография великого человека. Но точно так же индивидуален и неповторим духовный мир каждого человека.

Стремление выявить в явлениях культуры прежде всего общие черты, стремление выявить усредненные качества порождает традицию отношения к культуре, к человеку, как к бездушным, материальным предметам. Индивидуальность, оригинальность, неповторимость - это свойства любого творчества и творческие свойства духовного мира человека. Великий Достоевский еще до Виндельбанда указывал в "Преступлении и наказании" на опасность поиска законов общественного устройства, поиска социальной системы на математических принципах: "Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! У них не человечество, разившись исторически, живым путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас устроит все человечество, и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!"

Немецкий мыслитель В. Дильтей, современник Виндельбанда, обосновывал специфику гуманитарных исследований, специфику наук о культуре несколько иным образом, но тоже противопоставляя наукам о культуре науки о природе (естественные науки). В науках о природе господствует метод объяснения, связанный с анализом, вычислениями, холодным наблюдением со стороны ученого. Научная деятельность в науках о природе заканчивается конструирующей деятельностью расцудка, т.е. созданием четких гипотез, идей, теорий.

Науки о человеке, о культуре Дильтей назвал науками о духе, а главным мето-

дом этих наук назвал метод понимания. Понимание имеет несколько смыслов, аспектов. Понимание - это непосредственное постижение духовной целостности культурного феномена. Понимание связано с интуитивным проникновением в жизнь. Понимание связано с "вживанием", "сопереживанием", "вчувствованием" по отношению к культуре прошлого. Человек, используя свой собственный жизненный опыт, должен вжиться, прочувствовать дух прошлых эпох, должен понять поступки людей прошлого, понять культурные явления прошлого. После этого исследователь должен дать им свое истолкование, свою интерпретацию, в которой он не должен скрывать свое личное присутствие. В науках о духе не просто создается сухая теория, подобно физической или химической. Метод, связанный с интерпретацией, с истолкованием с участием личного опыта, опыта переживаний исследователя. Дильтей назвал - герменевтикой. В XX веке философская герменевтика стала одним из ведущих философских направлений для которой целью исследования является истолкование культурных явлений прошлого. Для герменевтики важен личный опыт исследователя как сложного субъекта, обладающего сложными чувствами, а не только профессиональными знаниями, математическим аппаратом, умением пользоваться инструментами, что достаточно и приемлемо в науках о природе.

С точки зрения Дильтея, познание человеческой истории и явлений культуры близко по своей сути художественному творчеству, поскольку и в том, и в другом берется во внимание целостность и уникальность человеческой личности и исторического события. Стремление к поиску законов в духе пифагорейской, гегелевской, марксистской и др. традиций обезличивает историю, культуру, человека.

Поэтому социология в той мере, в которой она использует статистические, математические методы исследования, не является гуманитарной наукой. Отказ от математических и номотетических методов не означает отказа от научных методов вообще. Требование научной добросовестности, использование определенных исследовательских методик обязательны, как обязательны анализ, синтез, абстрагирование, использование исторических документов, археологических и лингвистических данных - но все это для тщательного воспроизведения каждого явления культуры, а не для поиска общих обязательных законов внутри духовной культуры.

Поскольку *культурология* - наука о культуре, то логичным представляется желание получить от культурологии четкое, исчерпывающее и наиболее точное определение культуры. Культурологи готовы дать ответ на этот вопрос, и даже не один ответ. Американские исследователи культуры А.Кребер и К. Клахон в книге "Культура: обзор пониманий и определений" привели 164 определения и понимания культуры.

Число 164 не стало предельным, в настоящее время можно встретить сообщение о том, что количество определений культуры перевалило за три сотни. Подобное перечисление такого множества определений с комментариями исчерпало бы объем страниц любого учебника. Следует учитывать, что, как правило, авторы каждого определения считают именно свое определение наиболее точным, верным. Ситуация несколько облегчается тем, что многие из этих определений близки друг другу, некоторые из них можно объединять, интегрировать.

Многообразие определений культуры объясняется в первую очередь сложностью и многогранностью самой культуры. Культура - неисчерпаемый, сложный объект, поэтому и вариантов определений очень много. Автор любого определения стремится к тому, чтобы определение указывало на существенные *признаки культуры* вообще и любой конкретной культуры, например, национальной культуры, или культуры какого-либо исторического периода, или различных форм культуры. А как же быть в том случае, если у культур разных народов или эпох не все существенные

признаки совпадают? Можно ли тогда дать верное, исчерпывающее определение в принципе? Если культуры различны по сути, то и определения будут различны. А стремление оставить в определении только общие для всех форм и типов культуры признаки может сделать определение схематичным и малоинформативным.

Великий французский мыслитель Б.Паскаль рекомендовал такой выход из непростой логической ситуации: "Не следует определять очевидное". Культура - явление очевидное для многих, многие люди свободно пользуются словами "культура", "культурный отдых", "культурный человек", "новости культуры". Произнося эти слова, человек вкладывает в них определенный смысл. Можно говорить об обыденном словоупотреблении, о том, что это не научное понимание культуры.

Тем не менее обыденное употребление слова "культура" совпадает по смыслу с первым научным определением культуры, которое было сформулировано одним из самых известных культурологов, американским исследователем Эдуардом Бернетом Тайлором (1832-1917). Знаменитая книга Тайлора "Первобытная культура" начинается именно с определения культуры: "Культура, или цивилизация, в широком этнографическом смысле складывается в своем целом из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества". В данном случае Тайлор определяет культуру через перечисление ее основных составляющих. Слово "*этнографический*" означает "относящийся к этнографии", т.е. к науке, изучающей различные народы. В настоящее время вместо термина "этнография" чаще употребляется другой - "этнология", о которой говорилось выше в разделе этой главы.

В начале второй главы своей книги Тайлор пишет о цели и значении культуры: "С идеальной точки зрения на культуру можно смотреть как на общее усовершенствование человеческого рода путем высшей организации отдельного человека и целого общества, с целью одновременного содействия развитию нравственности, силы и счастья человека".

Многие современные определения культуры в основном остаются в рамках определения, предложенного Тайлором, так что обыденное употребление слова "культура" не так уж далеко от научного и не так уж примитивно, как может показаться с первого взгляда. Некоторые современные определения носят уточняющий характер, некоторые - расширяющий, некоторые вносят стилистические поправки, некоторые связаны с развитием научного знания в XX веке. Например, У.Брей и Д.Трамп, английские исследователи, в своем "Археологическом словаре" определили культуру как "любую человеческую деятельность, представленную артефактами (материальная культура) или верованиями (духовная культура), которая передается от человека к человеку тем или иным способом обучения, но не через генетическую наследственность". В данном определении подчеркивается, что культура не заложена в генетическом коде человека, т.е. человек не станет культурным автоматически по мере взросления организма. Внутри биологического организма человека нет культуры. Культура - в общении людей между собой.

Археологи, а также философы и культурологи, часто используют самое широкое понятие культуры, поскольку они причисляют к культуре не только духовные явления, как Тайлор, но и материальные предметы, артефакты, а также все производственные процессы, выполняемые человеком. Археологи, например, все найденные ими свидетельства деятельности человека определенной эпохи (или региона) относят к культуре этой эпохи (или региона). При таком расширительном понимании культуры весь мир, вся действительность состоит из культуры и природы, которая понимается как *всё*, существовавшее до человека и существующее независимо от человеческой деятельности.

В культуре, понимаемой в широком смысле, принято выделять две ее важнейшие части: материальную культуру и духовную культуру. Они отличаются друг от друга не тем, что одна состоит из материальных предметов, а другая - из духовных явлений. Материальная культура - это все, что создается для удовлетворения материальных потребностей человека, т.е. потребностей в еде, жилье, бытовом комфорте и т.д. Духовная культура - это все создаваемое для удовлетворения духовных потребностей - религиозных, эстетических, моральных, познавательных, идеологических. Такой материальный объект, как монументальная скульптура - явление духовной культуры, поскольку она создается, исходя из эстетических, художественных, т.е., духовных потребностей. Не все в нашем мире можно разложить по полочкам, поэтому некоторые явления можно отнести и к материальной, и к духовной культуре: например, книгу. В духовной культуре можно выделить ее основные виды, например, художественную, религиозную, эстетическую, нравственную культуру.

С точки зрения самого широкого понимания культуры, определение Тайлора относится только к духовной культуре. Расширительное понимание культуры связано с историей самого термина "культура". Слово возникло в латинском языке и первоначально означало "возделывание", обработка земли, разведение растений и животных. Однако уже в Древнем Риме понятие имело и другое значение, переносное - воспитанность, просвещенность. Трансформация данного термина в античности свидетельствует о наполненности его *антропологическим* (человеческим) содержанием.

Позднее слово стало пониматься более широко, а еще позже, ближе к нашему времени, под культурой стали понимать прежде всего *явления духовного порядка*.

Авторы большинства определений культуры включают в нее творческую деятельность человека и результаты этой деятельности, различные духовные явления, искусство, религию. Некоторые определения культуры несовместимы друг с другом.

В XX веке получили распространение и такие определения, понимания культуры, в которых культура трактуется как определенный этап развития человека, общества. Например, с точки зрения немецкого мыслителя О.Шпенглера, культура - это стадия развития определенного общества, которая предшествует стадии цивилизации. Подробнее об этом понимании будет сказано в следующем разделе, но сразу же следует заметить, что шпенглеровское понимание допускает возможность длительного существования общества без культуры. Подобный взгляд был бы неприемлем для Тайлора, он не принимается и большинством современных культурологов.

Человек и культура неразрывны. Культура - это то, что отличает человека от животного мира. Поэтому вряд ли уместно говорить об обществе после культуры или об обществе до культуры.

В заключение - два определения культуры:

1. Культура - совокупность способов и приемов человеческой деятельности (как материальной, так и духовной), объективированных в предметных материальных носителях (средствах труда, знаках) и передаваемых последующим поколениям. (Современная западная философия. Словарь, - М., 1990).

2. Культура - феномен, рожденный незавершенностью, открытостью человеческой природы, развертыванием творческой деятельности человека, направленной на поиск сакрального смысла бытия. (Философия культуры.- М.,1994).

Два определения, составлены из совершенно различных терминов и явно не совпадают по смыслу. С чем это связано? Прежде всего с тем, что культурология

активно развивается, меняются и понимания культуры. Вероятно, определенную роль сыграли интересы и традиции разных научных дисциплин, в одном случае - социологии, в другом - философии. Но что же должна выбрать культурология?

А культурология не должна выбирать одни определения культуры и отбрасывать другие. Процесс определения культуры - это и есть процесс функционирования, развития, бытия самой культурологии. И не только культурологии, но и самой культуры. Культура определяет сама себя. Поэтому можно говорить о самоопределении культуры. Точно так же можно говорить и о самоопределении культурологии: определение культурологии - это тоже культурологический процесс. А культурология - часть, феномен культуры.

Культуру нельзя определять или изучать со стороны, откуда-то издалека, наблюдая за культурой. Человек, определяющий культуру, человек, выбирающий определение, - это и есть бытие культуры. Определение культуры - это самосознание культуры. Это рефлексия, то есть исследование самого исследования, мышление о мышлении, духовное переживание самого духовного переживания.

Процесс определения культуры и культурологии - это самообъективация культуры, культурологии. Объективация - процесс, связанный с фиксацией субъективных феноменов (мыслей, чувств, представлений) в каком-либо материале, в камне, в слове, в звуках, в красках. Вначале образ, мысль, представление существует только внутри человека, в мечтах, надеждах, образах, а затем - в разговорах, в беседах, теориях. Но когда они запечатлены в слове (или в камне, в красках), тогда они стали объектом, доступным для всех, они объективированы, тогда их можно видеть, слышать, осмысливать, изучать. Тогда они навечно становятся общезначимыми явлениями культуры, тем самым обогащая культуру, человека.

Культурология - молодая наука. Процесс ее самообъективации и самоопределения начался относительно недавно. Отсюда и некоторые трудности в изложении и понимании культурологии. С молодостью культурологии связано и существование значительного числа определений культуры, иногда противоречащих друг другу. Вероятно, со временем ряд определений будет представлять ценность только с исторической, музейной точки зрения. Но из-за многогранности и полифункциональности культуры существование множества определений будет неизбежно. Можно ограничиться и одним определением Э.Тайлора. Самым кратким его вариантом:

КУЛЬТУРА - ЭТО ДУХОВНЫЕ И МАТЕРИАЛЬНЫЕ ТВОРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА, СОЗДАНИЕ ИМ НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕЙ ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.



Глава 2 . КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ.

Цивилизация и культура - понятия, тесно связанные друг с другом. Термин "цивилизация" произошел от латинского слова, означавшего "*гражданский*". В настоящее время в культурологии и других гуманитарных науках под цивилизацией чаще всего понимают определенный уровень развития общества или общество, достигшее определенного этапа в своем развитии. Подразумевается, что в первобытную эпоху истории человечества все народы, все племена еще не выработали те нормы общения, которые позже получили название цивилизованных норм. Примерно 5 тысяч лет назад в некоторых регионах Земли возникли цивилизации, т.е. объединения людей, общества на качественно новых принципах организации и общения (об этом пойдет речь в главе "Первобытная культура").

В условиях цивилизации достигается высокий уровень развития культуры, создаются величайшие ценности и духовной, и материальной культуры.

Понятие "культура" часто интерпретируется как синоним понятия "цивилизация". При этом под цивилизацией подразумевают или совокупность материальных и духовных достижений общества в его историческом развитии или только материальную культуру.

Существуют и совершенно другие понимания цивилизации.

В I-главе уже упоминались воззрения О.Шпенглера, который в своей книге "Закат Европы" (1918), сформулировал понимание цивилизации как совокупность технико-механических элементов, а культуру как "царство органически жизненного". Для Шпенглера цивилизация - это такой этап развития общества, когда на смену эпохе творчества, воодушевления, развития, духовного обогащения приходит этап заостренности общества, этап оскудения творчества, этап духовного опустошения. Творческий этап - это куль тура, которой на смену приходит цивилизация. В рамках этой концепции получается, во-первых, что цивилизация означает омертвление культуры, умирание культуры, а во-вторых, что цивилизация - переход не к лучшему, а к худшему состоянию общества. Поэтому Шпенглер считал, что цивилизация является заключительным этапом развития любой культуры.

Концепция Шпенглера стала широко известной, правда, с ней больше полемизировали, чем соглашались. Например, великий гуманист А.Швейцер оценил теорию Шпенглера как попытку узаконить право на существование цивилизации, свободной от нравственных норм, цивилизации, свободной от гуманистических духовных принципов. По мнению Швейцера, распространение в обществе идеи о неизбежности бездушной механической цивилизации способно только внести в общество пессимизм и ослабить роль моральных факторов культуры. Н.Бердяев назвал



ошибкой Шпенглера то, что тот придал "чисто хронологический смысл словам цивилизация и культура и увидел в них смену эпох". С точки зрения Бердяева, в эпоху цивилизации существует культура, как и в эпоху культуры существует цивилизация.

Следует заметить, что Швейцер считал различия между культурой и цивилизацией достаточно условными. Оба великих мыслителя указывали, что французские исследователи предпочитают слово "цивилизация", а немецкие - слово "культура" для обозначения примерно одних и тех же процессов. Характерно, что труды представителей знаменитой французской исторической школы "Анналов" в названиях содержат слово "цивилизация", а речь в них идет о явлениях культуры. Кстати, в определении понятия культуры у Тайлора культура также приравнена к цивилизации "слагается в своем целом из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества".

Многие ученые определяют цивилизацию как "*социокультурную общность*", "*целостное конкретно-историческое образование*, отличающееся характером своего отношения к миру природы и внутренними особенностями самобытной культуры. Например, А. Тойнби рассматривал цивилизацию как особый *социокультурный феномен*, ограниченный определенными пространственно-временными рамками, основу которого составляет *религия*.

Кроме того, некоторые исследователи отмечают, что цивилизация представляет собой внешний по отношению к человеку мир, воздействующий на него и противостоящий ему, в то время как культура является внутренним достоянием человека, раскрывая миру его развитие и являясь символом его духовного богатства.

Но большинство исследователей все же не сводят различие между культурой и цивилизацией к противопоставлению. В большинстве научных и справочных изданий цивилизация понимается как определенная стадия развития общества, безусловно, связанная с определенной культурой и имеющая ряд признаков, отличающих цивилизацию от доцивилизованной стадии развития общества. Какие это признаки, что именно позволяет говорить о цивилизованности общества? Чаще всего выделяют следующие признаки цивилизации:

1. Наличие государства как определенной организации, управленческой структуры, координирующей хозяйственную, военную, правовую и некоторые другие сферы жизнедеятельности всего общества.

2. Наличие письменности, без которой затруднены многие виды управленческой и хозяйственной деятельности.

3. Наличие совокупности законов, правовых норм, пришедших на смену родовым обычаям. Система законов исходит из равной ответственности каждого жителя цивилизованного общества независимо от его родоплеменной принадлежности. С течением времени в цивилизациях приходят к письменной фиксации свода законов. Написанное право - отличительный признак цивилизованного общества. Обычай - признак нецивилизованного общества.

4. Определенный уровень гуманизма. Даже в ранних цивилизациях, если там не господствуют представления о праве каждого человека на жизнь и достоинство,

то, как правило, в них не приемлют людоедства и человеческих жертвоприношений. Разумеется, и в современном цивилизованном обществе у каких-то людей с больной психикой или с преступными наклонностями есть побуждения к каннибализму или ритуальным кровавым действиям. Но общество в целом и законы не допускают варварских бесчеловечных действий.

Недаром переход к цивилизованной стадии связан с распространением религий, несущих гуманистические и нравственные ценности - буддизма, христианства, ислама, зороастризма, иудаизма.

Эти признаки цивилизации не возникают обязательно сразу все вместе. Какой-то может сформироваться в конкретных условиях позднее, раньше. Но отсутствие этих признаков ведет к упадку определенного общества. Эти признаки обеспечивают минимум защищенности человека, обеспечивают эффективное использование способностей человека, а значит, обеспечивают эффективность хозяйственной и политической системы, обеспечивают расцвет духовной культуры. Может быть, глубоко символичен тот факт, что государство ацтеков, допускавшее регулярные человеческие жертвоприношения, так быстро было разгромлено Кортесом, а культура ацтеков во многом исчезла вместе с государством. И напротив, культуры народов менее воинственных, чем ацтеки, но более человеческих, сохранились и в XX веке - Тибет, Индокитай.

Кроме того, исследователи отмечают, что цивилизация представляет собой внешний по отношению к человеку мир, воздействующий на него и противостоящий ему, в то время как культура является внутренним достоянием человека, раскрывает меру его развития и является символом его духовного богатства.

Таким образом, к настоящему времени существует несколько точек зрения по проблеме о соотношении понятий культуры и цивилизации. Первое, - отождествление этих понятий. Второе, - противопоставление этих понятий, наделение их специфическими чертами.

Понятие цивилизация интерпретируется в трех смыслах; *унитарном, стадийном и локально-историческом*. В рамках первого, - цивилизация рассматривается в качестве идеала прогрессивного развития человечества в целом. Во-втором, - под цивилизацией понимается особый этап развития человечества. В третьем, - цивилизациями называют уникальные исторические образования, ограниченные определенными пространственно-временными рамками. В изучении цивилизаций как локально-исторических образований наметилось несколько подходов: *культурологический, социологический, этно-психологический, географический*.

Культурологический подход рассматривает цивилизацию как социально-культурное образование, основу которого составляет *уникальная однорядная культура*.

В русле социологического - понимание цивилизации как социума, характеризующегося однородной культурой, наоборот, отвергается. Понятие "цивилизация" в социологическом смысле употребляется в качестве синонима социального образования, имеющего общий временной и пространственный ареал, кристаллизующийся вокруг городских центров, благодаря действию их связей в первую очередь социально-политических.



В гуманитарных науках нет единого устоявшегося мнения о том, сколько цивилизаций возникло на протяжении истории человечества. Различные цивилизации, кроме общих признаков, обладают особенностями, важными для их существования. И духовная, и материальная культура различных цивилизаций могут сильно различаться между собой. Цивилизация не обязательно совпадает с границами одного государства, не обязательно совпадает с существованием одного определенного народа.

Цивилизация - это прежде всего достижения культуры. А культура способна переживать государства и династии. Иногда к одной цивилизации относят разные государства, сменявшие друг друга на протяжении тысячелетий, как это происходило в случае с цивилизациями Передней Азии (подробнее - во втором разделе, 2-ой главы). Цивилизация может распространяться, захватывая (не в насильственном смысле), все новые и новые народы и государства. Цивилизация как определенное общество с определенной системой элементов культуры может исчезнуть, передав свои достижения культуры другим цивилизациям.

Иногда две цивилизации, объединяются в одну единую цивилизацию, например, в греко-римскую цивилизацию. Цивилизации могут существовать параллельно, одновременно, а могут возникать одна за другой. Но в любом случае, история цивилизаций - это история культуры. Изучение цивилизации - это изучение ее культуры. Художественная культура всех цивилизаций тесно связана с другими явлениями культуры.

Поэтому в настоящей книге дается комплексное изложение культурологии, истории мировых цивилизаций и мировой художественной культуры. Исходный принцип такого изложения - целостность культуры определенной цивилизации. Под мировыми цивилизациями понимаются те цивилизации, культура которых оказала влияние на культуру многих народов и эпох и стала культурным достоянием всего человечества.



Глава 3. ГЕНЕАЛОГИЯ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ.

Вначале о терминах, стоящих в названии этой главы. Слова эти имеют древнегреческие корни. Генеалогия (греч. genealogia) - это учение о происхождении, родословная какого-либо явления. Генеалогия культуры - это теории, взгляды на проблему происхождения, возникновения культуры. Иногда вместо слова генеалогия используют слово генезис (греч. genesis), означающее буквально происхождение.

Слово феноменология имеет несколько значений. Буквальный перевод - учение о феноменах. Феноменологией принято называть одно из самых сложных и влиятельных философских учений XX века, создателем которого был немецкий мыслитель Э.Гуссерль. Но в культурологии распространено другое понимание - феноменология - это совокупность феноменов культуры, тех феноменов, из которых состоит культура т.е. верований, морали, искусства, знаний, творческой деятельности, идеалов, материальных объектов, созданных человеком. Феномен - обобщающее название для обозначения элементов, составляющих культуру. Феномен в буквальном смысле означает "*являющееся*", "*явление*". Почему бы тогда просто не говорить о явлениях культуры? Можно использовать и слово явление, но, во-первых, есть определенная традиция культурологии, а во-вторых, слово феномен более точное и, главное, этим термином можно обозначить больший круг элементов культуры.

При использовании слова "явление" подразумевается, что человеку является какое-то событие, какой-то процесс, предмет, объект, существующий независимо от человека, от его мышления, сознания. А как же быть с идеями, с идеалами, с верованиями человека, наконец? А как быть с теми объектами, явлениями, которые одни люди считают реально существующими, а другие считают выдумкой или пережитками? Для миллионов индусов несомненно существование нескольких божественных существ. Многие люди верят в рай. То, что существует только в сознании, можно назвать феноменом. Так же можно назвать и материальные объекты.

Следует заметить, что в обыденной речи распространено другое использование слова феномен, когда им обозначают что-то *таинственное, оригинальное, удивительное*. В культурологии феномен тоже может означать что-то *необыкновенное, редкое*, но может обозначать и знакомое, традиционное явление культуры. Феноменом можно назвать и *мораль* в целом, и какое-то *моральное явление* (долг, совесть), религию в целом и какое-то *религиозное явление* (культ, веру).

Таким образом, в данной главе речь пойдет о происхождении культуры и основных ее элементах.

Как возникла культура? Как возникли ее феномены? Возникли ли важнейшие составляющие культуру элементы одновременно или какие-то феномены культуры возникли раньше, и на их основе формировались и развивались другие? На эти вопросы существует несколько принципиально различных ответов, связанных с определенными учениями и теориями. Впрочем, даже до возникновения теорий уже существовали мифы, в которых можно найти определенные понимания происхождения культуры. Классический пример - мифы Древней Греции. Согласно древнегреческой мифологии, люди получили культуру благодаря богам и героям. Самый известный из подобных мифов - миф о Прометее. Этот миф свидетельствует о том, что люди уже давным-давно осознали, или почувствовали, важность достижений культуры.

Современные религиозные учения тоже проповедают мысль о том, что появление культуры связано с Божественным вмешательством, с благодеяниями Бога. Бог сделал человека разумным существом, Бог подарил человеку гуманистические законы нравственности, Бог дал человеку систему ценностей, согласно которой высшими ценностями в отношениях людей являются сострадание и доброта.

В Библии об этом сказано следующим образом: "Иисус сказал ему: возлюби Господа Бога твоего всем существом твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим; Сия есть первая и наибольшая заповедь; Вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; На сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки" (Матфей, 22:37- 40). В Коране так говорится о происхождении духовности и моральных ценностей: "Не в том благочестие, чтобы вам обращать свои лица в сторону востока и запада, а благочестие - кто уверовал в Аллаха, и в последний день, и в ангелов, и в писание, и в пророков, и давал имущество, несмотря на любовь к нему, близким, и сиротам, и беднякам, и путникам, и просящим, и на рабов, и выстаивал молитву, и давал очищение, - и исполняющие свои заветы, когда заключат, и терпеливые в несчастьи и бедствии и во время беды, это те, которые были правдивы, это они - богобоязненные" (Сура 2, стих 172).

Подобные духовные ценности, распространяемые и почитаемые в обществе, помогли бы создать и все другие феномены культуры.

Сушествуют и учения, не приемлющие религиозные идеи. Классический пример - марксизм, теория, названная в честь своего основателя, немецкого ученого К. Маркса. Согласно марксизму, возникновение как культуры в целом, так и ее основных феноменов связано с производственной деятельностью человека. С точки зрения марксизма, люди, исходя из материальных потребностей в пище, одежде и еде, стали объединяться для охоты, стали производить орудия труда. Охотясь, они вынуждены были общаться, так возник язык (как средство общения), а язык тесно связан с мышлением. Согласно марксизму, на основе производственных отношений, на основе экономики возникли и все остальные общественные отношения, возникли мораль, законы, обычаи, искусство. Таким образом, с точки зрения марксизма, культура возникла как продолжение, развитие биологической природы человека, как следствие биологических потребностей человека.

Особый интерес представляет то объяснение происхождения культуры, которое дал нидерландский мыслитель Й. Хейзинга в своей книге с символическим названием "Человек-играющий" (1938). Хейзинга связал происхождение культуры с таким явлением как игра, разработал, т.н. "теорию игры". Хейзинга указывает на тот факт, что игра старше культуры, ибо игра свойственна и животным. Игра - это свободная деятельность, не связанная напрямую с удовлетворением биологических потребностей. Но игра - не беспорядочная деятельность. У нее есть свои правила, но эти правила устанавливаются и признаются тоже свободно. Для челове-

ческой игры характерны увлеченность, напряжение, радость, характерен ритуал, т.е. определенные действия, которые не связаны с практической пользой, но высоко ценятся человеком.

Потребность в "игре" фундаментальна, она не имеет обоснования, но она немаловажна и очевидна. В процессе "игры" и появляются все основные феномены культуры. Даже религиозный культ возникает в "игре", не говоря уже о судопроизводстве и праве. В игре возникает впервые художественная культура, например, в поэтических состязаниях. В игре рождается наука - из состязания в отгадывании загадок. Из игры возникает философия - в споре. Из игры возникает даже мораль - из соображений честной игры, игры по правилам.

Концепция Хейзинги представляется на первый взгляд необычной и даже несерьезной, как и сама игра. Но Хейзинга - крупнейший мыслитель, специалист в области истории культуры, человек, тщательно продумавший и обосновавший свою концепцию. Теория Хейзинги затронула не только далекое прошлое человечества, но и некоторые реалии XX века, например, такой феномен, как пропаганда. "Подлинная культура требует всегда и в любом аспекте a fair play (честной игры); a fair play есть не что иное, как выраженный в терминах игры эквивалент порядочности. Нарушитель правил игры разрушает саму культуру. Для того чтобы игровое содержание культуры могло быть созидющим или подвигающим культуру, оно должно быть чистым. Оно не должно состоять в ослеплении или отступничестве от норм, предписанных разумом, человечностью или верой. Оно не должно быть ложным сиянием, которым маскируется намерение осуществить определенные цели с помощью специально взращенных игровых форм. Подлинная игра исключает всякую пропаганду. Она содержит свою цель в самой себе. Ее дух и ее атмосфера - радостное воодушевление, а не истерическая взвинченность. Сегодня пропаганда, которая хочет завладеть каждым участником жизни, действует средствами, ведущими к истеричным реакциям масс, и поэтому даже когда она принимает игровые формы, не может рассматриваться как современное выражение духа игры, но только как его фальсификация". (Хейзинга Й. Человек-играющий. - М., 1992, с. 238).

Эти строки писались в момент торжества гитлеровской пропаганды в Германии. Через некоторое время Нидерланды были оккупированы, и 70-летний Хейзинга попал в концентрационный лагерь и его "несерьезные теории" были так *серьезно* восприняты фашистами.

Проблема происхождения, генеалогии культуры и ее основных феноменов тесно связана со следующим вопросом: как культура соотносится с биологической природой человека, с генетической наследственностью. В определении культуры, приведенном из "Археологического словаря" (первая Глава), подчеркивается, что культура не заложена в человеке на генетическом уровне. Правда, не все мыслители с этим согласились бы. Например, древнекитайский философ Мэн-цзы, ученик Конфуция, считал, что основные феномены культуры заложены в человеке с рождения, например, чувство сострадания, умение различать истину и ложь. Но другой китайский мыслитель Сюнь-цзы придерживался противоположной точки зрения, считая, что культура противостоит тем наклонностям человека, которые даны ему природой.

Трудовая концепция происхождения культуры не усматривает принципиально противоречия между биологической природой и культурой. С точки зрения мировых религий - буддизм, христианство, ислам - человек по своей природе, по своему естеству - греховное существо, т.е. существо, которое по своим внутренним и природным наклонностям стремится нарушать религиозные, моральные, духовные, правовые нормы. Таким образом, с религиозных позиций культура противостоит био-

логической природе человека. Не даром многие из знаменитых десяти заповедей Библии сформулированы в форме запретов: не убий, не укради, не прелюбодействуй. Как видим, изначально предполагается, что у человека есть природная склонность к нарушениям важнейших норм культуры. Бог, священные книги призывают человека быть лучше, перебороть в себе природные склонности - жадность, эгоизм, агрессивность. Религии призывают человека вести себя в обществе и в семье, как подобает творению Божьему, как подобает духовному существу. Будучи феноменом культуры, религия призывает к культуре, но признает наличие неустранимого противоречия между культурой и естественными наклонностями человека. Интересно, что примерно такого же взгляда на соотношение культуры и естественной природы человека придерживался и основатель психоанализа З. Фрейд, учение которого долгое время воспринималось как крушение всех традиционных устоев.

Особый взгляд на соотношение природы и культуры характерен для той теории, где культура понимается как мир символов. Создатель этой теории - немецкий философ Э. Кассирер. Культура, считает Кассирер, возникает в результате деятельности человека, творящего символы. По Кассиреру, человек - животное, творящее, создающее символы. «Другие животные» с помощью инстинктов приспособляются к природе, живут в природной реальности. А человек, в силу каких-то причин, не может этого сделать, он просто не выживет как вид из-за несовершенства своих инстинктов. Человек создает новую реальность. Символ - это феномен, главная особенность которого в том, что он создан человеком, а не найден в природе. Человек не может не создавать, не действовать. Труд, все виды деятельности, по Кассиреру, определяют человека. Благодаря этой деятельности человек властвует над природой. Символ - это и религия, и искусство, и миф, и язык. Их содержание произвольно, поскольку оно - результат свободного творчества. Объединяет их общее происхождение - деятельность, но их объединяет и значимость для человека. Человек воспринимает созданные им же символы как главную реальность, как значимую реальность, как ценностный мир. Человек даже поклоняется символам, например, в религии.

Кассирера относят к определенной философской школе, неокантианства, представители которой специальным образом исследовали мир культуры. В частности, уже упоминавшиеся В. Виндельбанд и Г. Риккерт создали учение о ценностях. Мир культуры - мир ценностей, главная особенность которых в том, что они очень важны, значимы для людей. Почему важны? Каково реальное содержание этих ценностей? Являются ли эти ценности реальными объектами или это иллюзии?

По мнению неокантианцев, ответы на эти вопросы не обязательны. Ценности уважаемы и все. А стоит ли за ними реальность - это не имеет значения. Значение имеет только *почитаемость* ценностей. Эта "почитаемость", значимость заставляет поступать людей определенным образом, причем лучшим образом. По мнению атеистов, даже Бог - *иллюзия*. Но Бог - *ценность*, которая облагораживает поступки людей. Точно так же, как Красота, Истина, Совесть. Бесполезно искать точный смысл, *суть истины*. Это ценность, которая руководит поступками людей. Ценности, символы - это духовная реальность, созданная человеком. *Символ* - это знак, искусственный феномен, который, казалось бы, должен выражать что-то естественное, природный объект, внешний по отношению к человеку. Но на самом деле большинство символов выражают не внешнее, а внутреннее, принадлежащее самому человеку - его деятельность, его духовный мир. Символ не отражает мир, окружающий человека, а выражает творческий акт человека.

Ценности значимы для их создателей, для тех, кто сам воспитан под влиянием этих ценностей. Поэтому даже самые великие ценности, какие-то идеалы, теории не

являются ценными, значимыми в глазах миллионов людей, воспитанных в традициях других ценностей. То есть ценности, в силу особенности их происхождения, могут не иметь общемирового значения. Но история приводит людей к признанию значения общечеловеческих ценностей. К общечеловеческим ценностям относятся прежде всего идеалы гуманизма, выражаемые в религиозных и моральных учениях, а также принцип приоритета прав и интересов личности и принцип сохранения всех культурных достижений человечества, всех творений человека.

Проблема соотношения культуры и биологической природы человека подробно и специальным образом была разработана З. Фрейдом. Довольно долгое время господствовали искаженные взгляды на теорию культуры Фрейда. Какое-то время слова фрейдизм и фрейдист воспринимались как названия чего-то неприличного и ненаучного. Затем отношение к Фрейду изменилось, но он стал восприниматься только как психолог, создатель теории и практики психоанализа, а не как создатель теории культуры. И этому восприятию есть объяснение.

Ранние работы Фрейда были хорошо известны, они переводились и издавались - это действительно по преимуществу работы в области психологии, психоанализа. Но Фрейд создает целый ряд произведений, в которых он излагает очень последовательную и оригинальную теорию культуры. Фрейд по праву может считаться одним из крупнейших культурологов XX века. Но именно его работы по теории культуры уже не могли появиться в СССР, поскольку в 20-е годы Фрейд стал восприниматься как мыслитель, неудобный и негодный именно из-за своего учения о культуре, которое было абсолютно не совместимо с марксистским пониманием культуры. *Фрейдовское понимание культуры* изложено в нескольких книгах и статьях, а наиболее последовательно в работе "Неудовлетворенность культурой"(1927). Фрейд назвал культуру не просто явлением, противоположным биологической природе человека, Фрейд утверждал, что культура возникает как подавление естественных склонностей человека, биологических первопопывов, т.е. культура возникает как антипод природы, как явление, враждебное природе.

Культура - духовные нормы, ценности, творчество - не естественна для человека. Культура связана с воспитанием, которое Фрейд называет насилием над естественными склонностями ребенка. Культура прививается человеку в первые годы, месяцы его существования. Человек от рождения склонен к агрессии и к эгоизму - как все животные. Любое животное спокойно до поры до времени. Но чувство голода, холода, инстинкт продолжения рода толкают животное к агрессии и к эгоизму. Сдерживающий фактор в мире животных - сила и страх.

В человеческом обществе тоже играют роль страх и сила, но роль второстепенную. Человек соблюдает нормы морали, права, этикета не только из страха. Точно так же человек идет в церковь, на концерт не только по приказу. Человек создает материальную культуру, занимается духовным творчеством не только из-за выгоды или из-за страха. Человеку просто бывает интересно, у него есть внутренние духовные потребности. Но все эти духовные побуждения привиты ребенку родителями, обществом насильно. Ребенка иногда уговаривают, иногда наказывают, но так или иначе заставляют не бить других, пользоваться ложкой, одеждой, туалетом. Ребенка наказывают за жадность, грубость, ребенка поощряют за успехи в обучении, за вежливое поведение.

Но куда же делись биологические *первопопывы* агрессии и эгоизма, не исчезли же они бесследно, навсегда? С точки зрения Фрейда, они не исчезают, а вытесняются в особую область человеческой психики, в бессознательное. Биологические позывы нельзя бесследно уничтожить, но можно надежно запрятать. Поскольку эти *первопопывы* вытесняются в бессознательное в раннем детстве, зачастую, когда ре-

бенок еще не может говорить и мыслить логически, то это бессознательное не осознается человеком, то есть человек не может сам проанализировать, изучить свое бессознательное.

Кроме того, *бессознательное* формировалось благодаря наказаниям и запретам, поэтому психика человека противится проникновению в свой бессознательный слой, можно сказать, на рефлекторном уровне. А защитные механизмы психики не позволяют вспомнить то, за что родители наказывали человека в детстве. В итоге человек забывает о своих нехороших желаниях, инстинктах. Но эти нехорошие инстинкты, наклонности сидят в самом человеке, они не исчезают. Их сдерживают два фактора: защитный механизм психики и сознание человека, которое связано с нормами культуры. Нормы культуры осознаются человеком, и с точки зрения большинства людей те позы, которые биологически присущи человеку - безнравственны, некультурны, поскольку культура осуждает агрессию, эгоизм, беспорядочное (животное) поведение.

Но иногда эти позывы прорываются наружу. Это происходит или в случае последовательного воспитания, или в случае очень мощного по своей энергии определенного инстинкта у какого-то человека. Это индивидуальные и довольно редкие случаи, когда культурные нормы не могут сдерживать действие нежелательных наклонностей человека.

Возможны и коллективные, массовые случаи прорыва биологических инстинктов, например, инстинктов агрессии и эгоизма. Происходит это в момент ослабления авторитета культуры, в момент упадка доверия к нормам и ценностям культуры. Классический пример - действие фашистской пропаганды. Фрейд создавал свое учение о культуре в тот момент времени, когда возникла угроза фашизма в Германии. Но многие политические деятели и деятели культуры не верили, что в такой цивилизованной стране, как Германия, возможно массовое распространение и победа фашизма. Фрейд предостерегал, что опасность фашизма связана именно с тем, что он обращается не к сознанию, не к культуре каждого человека, а к глубинным инстинктам в каждом человеке. Совокупная энергия этих инстинктов очень значительная по сравнению со сдерживающей силой культурных норм и запретов. Для объяснения рассуждений Фрейда можно использовать следующий образ. Если схематично представить психику человека в виде круга, то центральную и большую часть круга займет бессознательное, состоящее из вытесненных в него биологических импульсов, стремлений. Внешний же слой - это сознание, включающее в себя культурные нормы. Соотношение бессознательного и сознательного уровней не зависит от уровня культуры определенного общества. В любом обществе существуют запреты, искусственное ограничение биологических нежелательных *первопозывов*. У человека нецивилизованного общества вместо моральных, религиозных, эстетических, правовых запретов имеются запреты, выраженные в обычаях, например, табу у некоторых племен, которые люди не осмелятся никогда нарушить.

А вот многие люди, живущие в цивилизованном обществе, не относятся к нормам культуры как к безусловному "табу", поскольку споры и критика некоторых моральных норм, например, подрывали уважение к морали вообще. Фашистская идеология, фашистская пропаганда может быть легко оспорена, опровергнута - на уровне сознания. Но фашизм пробивается в *бессознательное*, он пробивается в глубины психики, он освобождает биологическую энергию агрессии, когда-то очень давно вытесненную в глубины бессознательного. Примерно таков же механизм действия большевистской пропаганды: идея экспроприации экспроприаторов или проще "грабь награбленное" вызывала энергию эгоистических *первопозывов*.

Фашизм и большевизм начинали с разрушения культурных норм, существовавших в сознании отдельных людей, а заканчивали уничтожением памятников культуры, культурных ценностей (например, религиозного культа. Хотя, следует напомнить, что в числе первых декретов Советской власти, подписанных Лениным В. И. был Декрет «Об охране памятников старины и культурных ценностей»). И Фрейд предупреждал, что культура хрупка, она связана с тонким внешним слоем психики человека и нуждается в активной защите.

Фрейдовское понимание культуры сформировалось как результат многолетних исследований Фрейда в области медицины и психологии. Теория культуры Фрейда обоснована так тщательно, как ни одна из культурологических теорий. Именно поэтому многие прогнозы Фрейда оправдались - конечно же, к огорчению Фрейда. К идеям, подобным идеям Фрейда, приходили многие мыслители, в частности, один из крупнейших исследователей культуры XIX века Ф. Ницше. Этот немецкий мыслитель известен, кроме всего прочего, своим умением выражать глубокие идеи в афористичной форме. Ницше как-то назвал культуру "тонкой яблочной кожурой над раскаленным морем хаоса". Еще одно предостережение, напоминание о хрупкости культуры, о необходимости ее активной защиты.

Культурологические идеи Фрейда получили развитие в творчестве многих мыслителей: и психологов, и философов. С точки зрения культурологической проблематики, наиболее интересны и значимы культурологические идеи швейцарского мыслителя К.Г. Юнга, об идеях которого будет рассказано в следующих разделах.

Культура состоит из различных феноменов. Может быть, культура просто складывается из этих феноменов, может быть, она является просто суммой искусства, морали, религии? Какое из этих явлений культуры появляется раньше других, какой из феноменов культуры является главным, ведущим, оказывающим влияние на все остальное? Подобная постановка вопросов является следствием традиции рассматривать различные составляющие культуры как отдельные явления, изначально самостоятельные феномены.

Между тем изначально отдельного существования, самостоятельного функционирования таких феноменов, как *искусство, мораль, право, религия, язык, труд не было*. Важнейшей особенностью первоначальной культуры, культуры первобытного общества считается синкретизм - нерасчлененность первобытной культуры. В той культуре не было, по всей видимости, ни слов, обозначающих отдельно мораль, отдельно искусство и т.д., ни представления и понимания отдельности существования этих феноменов. Такой феномен первобытной культуры, как миф для первобытных людей играл примерно такую же роль, какую для многих современных людей играют *наука, мораль, право, религия вместе взятые*.

С течением времени, в эпоху цивилизаций, культура усложняется, появляется огромное количество новых творений культуры, происходит дифференциация культуры, наступает эпоха выделения в культуре морали, религии, права, искусства. Но все эти феномены теснейшим образом связаны между собой. Они не могут существовать друг без друга. Они - проявление целостности культуры.

Явление культуры может иметь отдельное наименование, может действовать и восприниматься как отдельный феномен, но не может существовать самостоятельно. Все феномены культуры связаны между собой тысячами невидимых нитей.

Целостностью культуры можно объяснить некоторые трудности, возникающие при попытках точной характеристики таких феноменов культуры, как например, запрет на убийство, осуждение воровства, лжесвидетельства. Являются ли эти запреты феноменами морали, права или религии - ведь они же сформулированы в краткой форме в религиозной книге? Ясно, что эти запреты имеют и моральный, и пра-

вой, и религиозный смысл. Ф.Ницше в одной из своих работ, посвященных исследованию морали, сформулировал многозначительный вывод: нет вовсе моральных феноменов, есть только моральное истолкование феноменов...

История культуры демонстрирует множество примеров, показывающих, как один и тот же феномен может считаться и феноменом религии, и феноменом искусства, художественной культуры. Статуя Аполлона, икона Владимирской Богородицы, Песнь Песней, Тадж-Махал - все это и религиозные, и художественные феномены. Ницше сказал бы: художественное или религиозное истолкование феноменов. Получается, феномены культуры могут различными исследователями называться по-разному. Споры, как правило, порождаются желанием возвести свою точку зрения, свой взгляд, свое истолкование в ранг точной существующей характеристики, в ранг определения, понятия.

Признание целостности культуры не означает отрицания ценности этики, религиоведения, искусствоведения. Культура так богата и многогранна, что существование специальных исследований отдельных ее сторон необходимо и полезно. Важно только, чтобы подобные исследования не порождали представления о возможности самостоятельного существования *права без морали и морали без права, религии без искусства и искусства без религии*. Это не значит, что каждое произведение искусства должно иметь религиозный смысл, или каждый религиозный акт должен быть художественным. Речь идет об искусстве, морали, праве, религии, науке в целом, как о феноменах, объединенных в культуру.

Некоторые видные исследователи культуры полагали, что различные феномены, сферы культуры не оказывают благоприятное влияние друг на друга, не способствуют взаимному обогащению и развитию к лучшему. Например, Ж.Ж. Руссо, французский мыслитель XVIII века считал, что расцвет искусства и науки приводит к упадку морали. Руссо даже получил премию за сочинение, в котором обосновал свой взгляд на обратно пропорциональную зависимость между искусством и наукой, с одной стороны, и моральным развитием - с другой. Руссо считал, что более высокий уровень нравственности в Спарте был связан с неразвитостью художественной культуры в этом полисе Древней Греции. И наоборот, успехи искусства и науки привели к падению нравственности в Афинах.

Подобные взгляды встречались и до Руссо, и позже. Чаще всего эти идеи были связаны с довольно сильным искажением исторических сведений. В Спарте процветал культ силы и жестокости. Безжалостность по отношению к илотам - это что, высокая мораль? Не были чужды Спарте и другие пороки. То есть желаемое выдавалось Руссо за действительность. Простые суровые нравы связаны с суровым отношением к человеку. Доброта и гуманизм в равной мере присущи морали, религии, искусству.

Целостность культуры не означает, что все феномены культуры развивались абсолютно синхронно, одинаково и оказывали всегда и всюду равновеликое воздействие на человека, общество и друг на друга. В определенные эпохи значение и влияние определенных феноменов могло усилиться, или наоборот, какой-то феномен культуры (или ряд феноменов) мог уйти на дальний план, замедлить свое развитие. Иногда определяющую роль играла религия, иногда наука, иногда искусство. В культурологии сформировалась даже теория культурного отставания, согласно которой изменения различных элементов культуры не совпадают по времени — основная закономерность истории. Но отставание определенных элементов, феноменов культуры не может длиться вечно: целостность, связанность феноменов приводит к изменению всех остальных. С точки зрения американского исследователя Г.Ф. Осборна, развитие материальной культуры периодически опережает раз-

битие духовной культуры, поскольку в материальной культуре делается больше открытий, создается изобретений. А вот в духовной культуре попытки изменений встречают сопротивление со стороны традиций, поскольку эти изменения затрагивают ценности, идеалы, от которых людям труднее отказаться, чем от устаревших орудий труда или предметов быта.

Большинство исследователей согласны в принципе с признанием неравномерности развития различных феноменов, сфер культуры, но точку зрения того же Огборна разделяют далеко не все. Например, с точки зрения крупнейшего социолога XX века М. Вебера, уровень и формы развития экономики, хозяйственной жизни зависят от тех религиозных учений, которых придерживается большинство населения какого-то региона. Как считал Вебер, мораль такой религии, как протестантизм, создает благоприятные условия для формирования эффективной экономической системы. А такая религия, как буддизм, наоборот, препятствует возникновению эффективной экономики. Причем, препятствует не целенаправленно, не осознанно, а в силу создания определенной системы ценностей, привычек.

Теория культурного отставания и теория Вебера, демонстрируя сложность взаимоотношения различных феноменов культуры, все же исходят из целостности культуры.

В XX веке все большее распространение получает понятие менталитет, которое означает совокупность духовных способностей человека: и мышления, и чувств, и верований, и симпатий, и надежд, и языка, и привычек. Как не может быть только мыслящего человека, лишённого чувств, страстей, так не может быть только чувствующего, но при этом не мыслящего человека. *Менталитет* - это целостность духовного мира человека, менталитет - это основа целостности человеческой культуры.

Примеров, демонстрирующих целостность культуры, множество. Но самый яркий (и самый невидимый) пример - это язык, человеческая речь. *Язык* - один из важнейших феноменов культуры. Более того, некоторые исследователи называют язык феноменом, определяющим всю культуру в целом. Язык при этом понимается как система знаков, предназначенная для передачи и хранения информации. Язык - это и средство общения, и хранилище знаний. Знаки языка - это звуки, слова и предложения, которые связываются между собой по определенным грамматическим правилам.

Вначале человек обозначает звуками, звуковыми сочетаниями отдельные предметы, объекты, затем действия и свойства предметов. Первоначально набор звуков - дело случая. Поэтому слова разных языков так различны. Случайны вначале и правила, порядок связи звуков в словах, а слов в предложениях. Следует помнить, что и правила были созданы достаточно случайно, поэтому они так различаются в языках. Следует помнить также, что языки создавались не специалистами-филологами, не учеными-лингвистами.

С течением времени изобретается такой феномен культуры, как письменность. Теперь можно запечатлеть слова, а значит, информацию в каком-то материале, а не хранить ее в памяти. Письменность вначале представляет собой упрощенные "картинки" событий (пиктография), затем - схематические знаки, обозначающие отдельные понятия (идеография), затем создаются иероглифы, знаки, обозначающие отдельные слова и слоги. И, наконец, примерно 3,5 тыс. лет назад появляется звуковое письмо, алфавитная письменность, где каждая буква означает отдельный звук.

Первые системы письменности появляются примерно 5 тысяч лет назад. А как появляется сам язык в первоначальной, устной, форме? Появляется язык до куль-

туры, или после, или одновременно с ней? Скорее всего - последнее, ибо культура без языка немислима. Более того, само мышление без языка тоже трудно представить, поскольку мышление теснейшим образом связано с языком. Мышление должно происходить в каких-то формах, и эти формы во многом связаны с языковыми формами. Попробуйте помыслить, не используя слова и предложения - и это будет трудно сделать. В голове могут появляться целостные яркие образы, но ведь они сразу же осмысливаются в словесной форме.

Можно предположить, что возможно чисто образное мышление, но если оно и было, то в ту пору, когда не было человека современного типа как носителя культуры. Правда, возможна такая система общения и хранения информации, как язык жестов, но уже мифологическая стадия культуры невозможна без слова, без естественных языков.

Мифы создаются с помощью системы слов естественного языка. С помощью слов создаются произведения художественной литературы, моральные системы, научные теории, религиозные учения. Хозяйственная жизнь, труд, экономика тоже не могут обойтись без слов. Не удивительно, что в XX веке появились теории, авторы которых возвели язык в ранг главного, определяющего феномена культуры, в ранг феномена, определяющего все бытие общества, бытие человека.

Естественно, что подобные идеи высказывались представителями лингвистики, науки о языковых системах. Американские лингвисты Э. Сепир и Б.Л. Уорф в 30-х годах XX века разработали теорию, согласно которой мышление, познание, а, значит, и действия человека определяются особенностями того или иного языка. Познание мира не обязательно приведет к схожим теориям, поскольку, по гипотезе Сепира-Уорфа, сходные картины мира возникают только при сходимости языков, которыми пользуются исследователи, создатели теорий. Два несхожих языка могут способствовать созданию двух несхожих теорий, касающихся одного и того же объекта. Эта теория получила широкое распространение в XX веке, но уже в XIX веке, лет за пятьдесят до Сепира и Уорфа подобная мысль была высказана Ницше, причем, в более широком, не лингвистическом, а культурологическом плане. Впрочем, Ницше сам был специалистом-филологом, и его высказывания о любом феномене культуры базировались на тщательном лингвистическом анализе. Предвосхищая гипотезу Сепира-Уорфа Ницше так оценивал значение определенного языка в процессе создания таких творений культуры, как философские системы: "Удивительное фамильное сходство всего индийского, греческого, германского философствования объясняется довольно просто. Именно там, где наличествует родство языков, общая грамматика (т.е. благодаря бессознательной власти и руководительству одинаковых грамматических функций), все неизбежно и заранее подготовлено для однородного развития и последовательности философских систем; точно так же как для некоторых иных объяснений мира путь является как бы закрытым. Очень вероятно, что философы урало-алтайских наречий (в которых хуже всего развито понятие «субъект») иначе взглянут «в глубь мира» и пойдут иными путями, нежели индогерманцы и мусульмане: ярмо определенных грамматических функций есть в конце концов ярмо физиологических суждений о ценностях и расовых условиях» (Ф.Ницше. "По ту сторону добра и зла").

Может быть, идеи Ницше и лингвистов XX века сформулированы излишне сильно и резко, ведь существует перевод научных теорий с языка, на котором эти теории впервые были созданы, практически на любой из существующих языков. Но остается открытым вопрос: А могли эти теории быть созданы в том виде, в котором они существуют, на языке, совершенно непохожем на язык оригинала?

В художественной литературе значение определенной языковой системы, не-

сомненно, недаром перевод стихов сам по себе считается поэтическим творчеством, а не просто механическим процессом. А с другой стороны, утверждать, что сонеты Шекспира на немецком языке воспринимаются не так, как в оригинале, или что стихи Хайяма не воспринимаются на другом языке с такой же художественной силой, как на персидском, безоговорочно нельзя. Восприятие - вещь спорная, поскольку это субъективный процесс. Во второй половине XX века в гуманитарных науках появляется течение, поставившее перед собой задачу выявления общей объективной основы во всех феноменах культуры, во всех общественных явлениях и в обществе в целом. Это течение - структурализм. Первоначально структурализм был связан с лингвистикой, но постепенно приобрел *общегуманитарное значение*. Характерно, что одним из основателей структурализма считается К.Леви-Стросс, французский антрополог, исследователь первобытной культуры. Следует заметить, что структурализм был по преимуществу французским явлением.

Структуралисты, стремясь найти что-то общее, объективное в феноменах культуры, сочли таким не субъективным феноменом структуру любого сложного феномена. Структура понималась как система связей, отношений между элементами какого-то феномена (морали, языка, общества, культуры). Главное - не отдельные элементы системы, а сложное переплетение их взаимоотношений.

При анализе общественных процессов можно предположить, что общество в целом или его экономическая, правовая системы продолжают функционировать независимо от замены или изменения отдельных элементов системы. Устойчивые общественные связи важнее тех элементов, между которыми эти связи существуют. Впрочем, то, что в обществе система связей важнее отдельного элемента, многие люди хорошо знали и независимо от структуралистов.

Но структуралисты пошли гораздо дальше этих обыденных наблюдений. Они посчитали, что структуры различных систем и подсистем могут быть схожими, т.е. система связей, внутренняя суть самых различных объектов может быть сведена к нескольким универсальным закономерностям. Если бы это было так, то можно было бы, познав общие структурные законы, добиваться успехов в предсказании и регулировании общественных и иных процессов.

И здесь структурализм пришел в некоторое противоречие со спецификой гуманитарных наук, наук о культуре, наук о человеке. Леви-Стросс много сделал для изучения культур различных малоизвестных народов, он прививал уважение к любой культуре. Но успехи в исследовании мифов и уважение к культуре народа в целом не связаны автоматически с признанием ценности, прав и достоинства отдельной личности.

Структуралисты, подчеркивая главенствующую роль структуры, связей между элементами, принижали роль свободных проявлений личности, коль речь шла о структуре человеческого общества.

Структурализм иногда связывают с семиотикой, наукой о знаковых системах. Семиотика имеет много общего с учением о символах. Знак, знаковая система не отражает структуру того реального объекта, который знак обозначает (или символ символизирует). Знаковые системы (язык, обряды, общение животных) существуют по своим законам. Знаковая система позволяет ориентироваться, действовать, дышать - она не соответствует структуре той реальности, которую вроде бы означает. Язык, понимаемый как знаковая система, или совокупность мифов, обрядов как знаковые системы в своей основе имеют какие-то глубинные, бессознательные исходные основания, таящиеся в непознаваемой части человеческой психики. Эта зависимость не может быть точно установлена даже исследователем, не говоря уже о человеке, погруженном в свои мифы и свой язык. То есть язык, который опре-

деляет все феномены культуры, является производным от первоосновы человеческого существа. Связь между *бессознательным* и такими феноменами культуры как *миф, религия, искусство, наука осуществляет, с точки зрения структурализма, язык.*

Вероятно, самую высокую степень зависимости всей культуры от языка усматривал французский мыслитель, представитель постструктурализма, Р. Барт, сказавший в 1978 году следующие слова о языке: "Мы не замечаем власти, таящейся в языке, потому что забываем, что язык - это средство классификации, и что всякая классификация есть средство подавления. То есть взгляд на мир связан со стремлением расположить явления мира в определенном порядке, а порядок определяется языком. Но язык-то существует давно, он сложился гораздо раньше рождения определенного человека. Получается, что человек получает свой взгляд на мир еще до рождения, поскольку, появляясь на свет, он попадает в определенную языковую среду".

Барт даже называет язык - *диктатором*, поскольку язык диктует нам взгляд на мир, а значит, и поступки. По мнению Барта, не человек пользуется языком, а язык человеком. Можно привести много примеров, показывающих, как определенная фразеология вызывает предсказуемое поведение.

Язык, по Барту, не только диктатор, повелевающий человеком. Язык - это орудие подавления одного человека другим. С точки зрения Барта, в разговоре, в беседе, главное - не информация, не коммуникация, а подчинение своего собеседника. Язык - это форма принуждения. Одна социальная группа может принуждать другую с помощью социолекта, т.е. лексики определенной группы. Кроме социолектов возможны идиолекты - индивидуальные лексиксы, спорящие друг с другом за господство.

Символично, что эти *социолекты*, подавляющие человека, подавляли также и феномены культуры. *Социолект*, если он навязывается правящим режимом, подчиняет себе литературу, кинематограф, мораль, гуманитарные науки, которые постепенно начинают деградировать, окостеневать. Поиск новых форм выражения не только в языке, но и в знаковых системах изобразительного искусства, оценивался отрицательно: формализм.

Наступает единообразие, а затем и *стагнация* (от лат. *stagnare* - *делаю неподвижным*) культуры. Культура целостна, но не однородна. Различные феномены культуры имеют смысл именно благодаря своему разнообразию и взаимовлиянию. И такой феномен, как язык, при всей своей важности не является феноменом, перевешивающим все остальные. Такие феномены, как религиозное и нравственное чувство, как эстетическое восприятие природы, как необъяснимые симпатии и антипатии, как абстрактная картина и любимая мелодия, не нуждаются в языковой форме выражения. В отличие от научной и учебной литературы, знакомство с которой невозможно без того самого языка, который, по Барту, является диктатором. Успокаивает только то, что люди, говорящие на одном языке, ведут себя очень по-разному, даже самым противоположным образом. И наоборот, говорящие на разных языках зачастую ведут себя похожим образом.



Глава 4. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ КУЛЬТУРЫ

Культура представляет собой *целостное явление*. Но культура находится в постоянном развитии, она не стоит на месте, она меняется. Изменяются и все составляющие культуру феномены. За тысячелетия культура может измениться до такой степени, что можно будет говорить о качественном различии определенных составяний культуры. Можно говорить даже о различных видах, типах культуры, сменяющихся друг друга. Есть достаточно оснований говорить и о различных видах, типах культуры, существующих одновременно. Различия между культурой Древней Греции V века до н. э. и культурами, распространенными в это же время в большинстве регионов планеты, очевидны.

Каковы же основные типы культуры? Сколько их, по каким признакам один тип культуры отличается от другого? Эти вопросы и ответы на них составляют основное содержание типологии, которая обычно понимается как процесс определения и выявления различных типов каких-то явлений, формирований. Типология любого сложного явления связана с большими проблемами и затруднениями, но типология культуры вызывает особые сложности.

Во-первых, культура постоянно находится в развитии, и выделение в этом развивающемся объекте четких временных этапов связано с определенным субъективизмом в выборе временных границ этого этапа. Например, в исторической науке распространено выделение таких исторических этапов, как Древний мир и Средние века. В соответствии с этим делением говорили и писали о культуре Древнего мира и средневековой культуре. Временная граница - конец IV века н. э. Но если этот рубеж имеет какой-то смысл для Южной и Западной Европы, а также для Северной Африки, то в большинстве других регионов такое выделение IV века неоправданно. А почему не третий или седьмой?

Во-вторых, культуры различных народов, регионов, этапов могут отличаться друг от друга, но иметь вместе с тем много общих феноменов культуры: или языковых, или религиозных, или материальных, или художественных. Возникает вопрос: какое количество схожих или одинаковых феноменов не позволяет говорить о двух культурах как о различных типах, а какое позволяет? Таким образом, и в подобном выделении типов культуры выбор границы между двумя типами достаточно условен. Например, в научной и учебной литературе можно встретить упоминание о древнегреческой культуре и древнеримской культуре, а иногда - о греко-римской культуре. Причем, оба подхода достаточно обоснованы.

В-третьих, это представление о единстве мировой культуры, о мировом культурном наследии, которое включает в себя все достижения человеческой культуры в целом. Если существует мировая единая культура, то зачем выявлять отдельные типы культуры?

Проблема типологии связана с такими проблемами, как взаимоотношения между народами, нациями, социальными слоями, а это проблемы реальной истории, даже проблемы реальной политики. От решения этих проблем зависит судьба культуры, а значит, и судьба человека.

Определенный субъективизм в выделении тех или иных типов культуры неизбежен, поэтому исследователи говорят о разном количестве культур. Чаще всего специалисты по культурологии выделяют некоторое число цивилизаций, а затем исследуют *особенности культуры этих цивилизаций*. Особый случай - теория О.Шпенглера, который понимал культуру и цивилизацию как последовательные и различные этапы развития определенного общества. Шпенглер говорил о 8-9 цивилизациях. Русский исследователь культуры Н.Я.Данилевский (XIX в.) - о 10-ти цивилизациях, английский ученый XX века А.Тойнби выделял более 20-ти цивилизаций с различными типами культуры.

Типы культуры можно различать не только на основе цивилизованного подхода. Например, в марксизме основным критерием типологии культуры был формационный подход, связанный с выделением в человеческой истории пяти основных этапов развития общества, пяти общественно-экономических формаций, начиная от *первобытнообщинной* и заканчивая *коммунистической*. Формационный подход практически изжил себя и не только от затянувшегося ожидания коммунизма, но из-за характерного для него привязывания культуры к экономическим и политическим проблемам. Например, понятие "культура" феодальной формации связано с таким количеством культурных феноменов, часто трудно совместимых, что вряд ли может сыграть положительную роль в научном исследовании или учебном процессе. Как вообще возможно свести к феодализму тысячелетнюю историю всех народов, племен и государств нашей планеты?

Распространенный прием в типологии культуры - выделение национальных культур или культур различных регионов. И в этом случае, и в случае цивилизованного подхода подразумевается, что для определенной нации или для народов определенного географического региона, или для определенного этапа развития общества характерно определенное единство или схожесть основных феноменов культуры: *языка, религии, традиций, обычаев, экономики, ценностей, уровня жизни*.

Выделение национальных культур связано, как правило, с признанием особой роли языка и обычаев в жизни большинства людей. При цивилизованном подходе языковым различиям придается меньшее значение; определяющую роль в этом случае играют общность религиозных, моральных, художественных феноменов, общность материальной культуры и географическая общность людей.

При явной субъективности выбора тех или иных типов культуры все же существуют если не общепринятые, то, во всяком случае, достаточно распространенные представления об основных типах культуры. Например, культура древнегреческой цивилизации рассматривается как особый и значительный феномен практически всеми исследователями. Древнеегипетская цивилизация признается *мировой цивилизацией*, т.е. цивилизацией, культура которой оказала огромное влияние на самые различные культуры, существовавшие одновременно с ней и много позднее.

Сравнение культур, существовавших в одно историческое время, иногда называют синхронным исследованием, а сравнение культур, существовавших в разное

время, но связанных развитием каких-то одних феноменов - диахронным исследованием.

Утверждения о единстве мировой культуры и признание различных типов культур не являются несовместимыми, взаимоисключающими положениями. На определенном, историческом этапе развития человечества, различные типы культуры существовали достаточно обособленно; у них были разные религиозные и нравственные системы, различная материальная культура. Применительно к тому времени можно говорить о мировой культуре - скорее всего как о сумме различных культур.

С течением времени человечество начинает осознавать возможность и необходимость общечеловеческих ценностей и общей культуры. В XX веке эти ценности уже достаточно распространились, но впервые складываться они начали очень давно, скорее всего во время зарождения и распространения мировых религий, с которыми были связаны определенные нравственные ценности. По мнению немецкого мыслителя XX века К.Ясперса, эти общие религиозные и моральные ценности закладываются в период между VIII-II вв. до н.э. объективные основы для создания общемировой культуры. Это историческое время Ясперс назвал началом осевого времени всемирной истории человечества. Поскольку религия в любом обществе пользуется особым уважением (за исключением отдельных исторических периодов), то объективная основа общечеловеческой культуры достаточно надежно укоренена в культурах народов. Но становление общечеловеческой культуры затруднено многими серьезными факторами: экономическими, политическими, национальными, расовыми и языковыми предубеждениями.

Свою роль играют и справедливые опасения за судьбы национальной культуры, прежде всего, родного языка, обычаев, традиций. Стремление к мировой культуре воспринимается иногда как согласие на уничтожение ценностей национальной культуры. Эти опасения можно понять. Но в этих опасениях как раз и не учитывается принцип приоритетного и бережного отношения к любым и ко всем культурным ценностям. Каждое явление культуры - это элемент всемирно культурного наследия, то есть стремление к общечеловеческой культуре связано со стремлением к сохранению достижений всех национальных культур.

Национальная культура иногда сама рассматривается как состоящая из различных типов культуры. Например, для марксистов было характерно стремление в каждой национальной культуре выделить две культуры, которые различались по классовому признаку: в национальной культуре одновременно существуют, по мнению Ленина, культура пролетарская и буржуазная культура. Если принимать классовый критерий, можно выделить помещичью, крестьянскую культуры. Действительно, между культурными ценностями различных социальных слоев существовали и существуют значительные различия. Прежде всего это выражается в материальной культуре, в уровне жизни, в уровне образования и в выборе художественных ценностей. Но язык, религия, мораль - это факторы, обеспечивавшие единство и целостность национальной культуры. А в XX веке технический прогресс привел к стиранию граней между уровнем образования, уровнем жизни и художественной культурой различных социальных слоев. XX век поставил проблему соотношения массовой и элитарной культуры, различия между которыми очевидны, но объясняются они уже не политическими факторами и не социальным неравенством.

В XX веке возникло и другое деление культуры на несхожие виды. Английский ученый Ч.П. Сноу выдвинул идею деления культуры в современной культуре двух культур. Одна из них связана с ориентацией на гуманитарные науки, на такие феномены культуры, как мораль, личность, искусство. Другая культура ориентирова-

на на успехи естественных наук, связана с достижениями в промышленности, технологии. Эта ситуация подрывает целостность культуры, ослабляет традиции классического гуманитарного наследия. Может быть, опасения Сноу и основательны. Две культуры по Сноу являются, скорее всего, двумя феноменами культуры одного типа. К феноменам культуры одного типа можно было бы отнести массовую и элитарную культуру одного общества. Но некоторые исследователи массовой и элитарной культуры считают, что их несхожесть, различия позволяют говорить об их постоянном противостоянии, которое угрожает самому существованию многих феноменов культуры. Поэтому соотношение массовой и элитарной культуры будет рассмотрено в этой главе как соотношение культур различных типов. Особое внимание будет уделено соотношению культур различных цивилизаций, т.е. типов культуры, которые выделяются большинством культурологов.

Этот раздел лучше всего начать с изложения культурологических идей Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера. Теории культуры, разработанные Данилевским и Шпенглером, заслуживают особого рассмотрения как в силу их оригинального характера и обоснованности, так и в силу их известности, даже популярности. Последнее, правда, относится главным образом к Шпенглеру, идеи которого получили достаточно широкую известность после публикации в 1918 году его книги "Закат Европы". Данилевскому в смысле известности повезло меньше, хотя Данилевский сформулировал примерно те же идеи, что и Шпенглер, и при этом на 50 лет раньше немецкого мыслителя. Скорее всего, идеи Шпенглера соответствовали умонастроению многих образованных людей Европы того времени.

Но и теория Данилевского, увидевшая свет в книге "Россия и Европа" (1869), не осталась без должного внимания. Идеи Данилевского оказали значительное влияние на одних мыслителей и вызвали критические отклики других.

Исходный принцип теории Данилевского - *постулирование* обособленных, независимых культурно-исторических типов, которые описываются по аналогии с биологическими организмами: подобно живому организму, культурно-исторические типы находятся в непрерывной борьбе друг с другом и окружающей средой; как и биологические виды, они проходят естественно predetermined стадии возмужания, дряхления и неизбежной гибели. Ход истории, по мнению Данилевского, выражается в смене вытесняющих друг друга культурно-исторических типов. Данилевский выделяет следующие культурно-исторические типы или самобытные цивилизации: 1) египетский, 2) китайский, 3) ассирийско-вавилонский, или древнесемитический, 4) индийский, 5) иранский, 6) еврейский, 7) греческий, 8) римский, 9) ново-семитический, или арабийский, 10) германо-романский, или европейский. К этим основным типам Данилевский добавляет два американских типа: мексиканский и перуанский, развитие которых было насильственно прекращено в XVI веке после открытия Америки в ходе испанских завоеваний.

Данилевский сформулировал 5 законов исторического развития особых культурных типов, или цивилизаций:

1. Всякий народ или группа народов, имеющие отдельный язык или группу родственных языков, - составляет самобытный культурно-исторический тип, если этот народ по своим духовным задаткам способен к историческому развитию.

2. Чтобы цивилизация, свойственная самобытному культурно-историческому типу, могла зародиться и развиваться, необходимо, чтобы народы, к нему принадлежащие, пользовались политической независимостью.

3. Начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа. Каждый тип вырабатывает ее для себя при большем или меньшем влиянии чуждых, ему предшествовавших или современных цивилизаций.

4. Цивилизация, свойственная каждому культурно-историческому типу, достигает полноты, разнообразия и расцвета, когда народы внутри этого типа не поглощаются единым политическим центром, а составляют Федерацию.

5. Ход развития культурно-исторических типов подобен жизни многолетних однолетних растений: период роста бывает довольно продолжительным, а короткий период цветения и плодоношения раз навсегда истощает силы этой цивилизации, и она погибает.

Такие понятия, как человечество, общечеловеческие ценности, Данилевский считает пустой абстракцией, он видит в культурно-историческом типе высшее и окончательное выражение социального единства. Интересы народов, входящих в культурно-исторический тип, могут подчиняться интересам процветания данного типа как низшие интересы высшим. Но группа народов, которую Данилевский называет культурно-историческим типом, составляет высший предел, до которого может простирается подчинение низших интересов высшим.

Теория Шпенглера во многом перекликается с идеями Данилевского, но Шпенглер не использует понятие культурно-исторического типа, а цивилизацию понимает как стадию развития, возникающую вслед за культурой. Шпенглер выделяет 8 цивилизаций, уже отживших свое, или заставших в развитии, окостеневших. Западная Европа, по версии Шпенглера, как раз завершает творческий этап своего духовного развития, поэтому начало XX века - это начало заката Европы.

Из теорий Данилевского и Шпенглера вытекает следующий принципиальный вывод: различные культуры не могут обогащать друг друга. Использование одной культурой каких-то культурных феноменов другой культуры только повредит этим культурам. Это использование культурного опыта вряд ли возможно в принципе, поскольку чужеродные феномены, возникающие на другой почве, будут отторгаться.

Существование мировых религий - самый серьезный аргумент против идей Шпенглера и Данилевского. Религия зарождается в одном месте, а распространяется впоследствии в самых различных регионах - вот пример усвоения важнейших феноменов одного типа культуры представителями другого типа культуры. Точно так же многими народами используются чьи-то изобретения, научные открытия, письменность, художественные произведения, даже нормы этикета.

И все же аргументация Данилевского и Шпенглера заслуживает внимания. История и современность дают множество примеров конфликтов между носителями культур разных типов, между феноменами культур разных типов. Самые характерные примеры - межрелигиозные трения, столкновения и войны. Не менее характерные - межэтнические столкновения и даже массовые убийства по национальному признаку.

Но для объяснения причин различных конфликтов совсем не обязательно руководствоваться принципами Данилевского и Шпенглера. Религиозные деятели, исследователи этических систем утверждают, что ислам и христианство утверждают гуманистические ценности, учат человека добру, прививают духовность. А как же быть с конфликтами на религиозной почве даже между представителями различных христианских конфессий или между представителями различных конфессий ислама, не говоря уже о столкновениях между христианами и мусульманами, мусульманами и индусами?

Войны и конфликты происходят не благодаря религиозным учениям, а вопреки им. Так, агрессия и эгоизм в разной степени присущи всем людям от рождения. Эту потенциальную агрессию в своих интересах могут использовать в эгоистических целях фанатики, демагоги, политики, просто люди с преступными наклонностям.

Иногда люди, инициирующие конфликты, сами не осознают своих побуждений, точно так же как и рядовые участники. Религиозные войны во Франции XVI века противоречили всем принципам христианства. В Евангелиях говорится о милосердии, но не говорится о различиях между гугенотами и католиками, которые воевали в течение 30 лет друг с другом вроде бы из-за религиозных разногласий. Таким образом, дело не в принципиальной несовместимости различных феноменов и типов культуры, а скорее всего в изначальном стремлении к агрессии. В конце XVII века во Франции практически не осталось католиков, но Франция была вовлечена в длительные войны XVIII века за испанское, а затем за австрийское наследство. К концу XVIII века наступило прочное примирение и с Испанией, и с Австрией. И что же? Произошла революция, а затем жесточайший террор, гражданские войны, частичное уничтожение религии. Получается, что агрессивность раздувалась и использовалась постоянно, но по разным поводам. Франция, конечно, не исключительный пример.

Культурные феномены, религия и мораль, составляющие основы любого типа культуры, противятся действию инстинктов. А разве наука, искусство, язык, труд сами по себе подталкивают к войне, разве они сами по себе являются феноменами, мешающими совместимости различных культур? В содержании самих феноменов культуры нет причин для конфликтов между культурами и народами. Поводом они, конечно, стать могут. Следовательно, ничто в самих культурах не мешает их взаимообогащению. Мешает именно пренебрежение культурой.

В конце XIX века французский психолог Г. Лебон в своей книге "Психология толпы" дал объяснение тем агрессивным действиям в истории человечества, которые сказываются в войнах, революциях, массовом терроре, погромах. Лебон создавал свое учение до и независимо от Фрейда, но он тоже указал на бессознательное как на источник многих разрушительных действий людей. Лебон, в частности, указал на то, что люди, будучи в состоянии исступления, действуя вроде бы во имя феномена культуры, могут на самом деле отрицать смысл этого феномена. «Из чего в действительности состоит история, по крайней мере, с какой мы знакомимся по книгам, как не из длинного повествования о той борьбе, какую приходилось вынести человеку для того, чтобы создать идеал, поклоняться ему, а затем его уничтожить?». Говоря о побудительных мотивах религиозных войн и террора, Лебон утверждал: "Не короли создали Варфоломеевскую ночь, религиозные войны, и не Робеспьер, Дантон или Сен-Жюст создали террор. Во всех этих событиях действовала душа толпы, а не мощество королей.» По мнению Лебона, короли могут только ускорить или замедлить появление подобных ужасов. Человек совершает агрессивные действия, во-первых, избавившись на какое-то время от влияния норм культуры, а во-вторых, попав на время под действие общих инстинктов: «Итак, исчезновение сознательной личности, преобладание личности бессознательной, одинаковое направление чувств и идей, определяемое внушением, и стремление превратить немедленно в действие внушенные идеи - вот главные черты, характеризующие индивида в толпе. Он уже перестает быть самим собой и становится автоматом, у которого своей воли не существует. Таким образом, становясь частицей организованной толпы, человек спускается на несколько ступеней ниже по лестнице цивилизации. В изолированном положении он, может быть, был бы культурным человеком; в толпе - это варвар, т.е. существо инстинктивное. У него обнаруживается склонность к произволу, буйству, свирепости, но также и к энтузиазму и героизму, свойственным первобытному человеку, сходство с которым еще более усиливается тем, что человек в толпе чрезвычайно легко подчиняется словам и представлениям, не оказавшим бы на него в изолированном положении ни-

какого влияния, и совершает поступки, явно противоречащие и его интересам, и его привычкам.»

Правда, существует особый род феноменов, которые, будучи на первый взгляд феноменами духовной культуры, действительно способны сами по себе создавать конфликтную ситуацию и тем самым затруднять движение различных типов культуры к солидарности. Эти феномены - пропаганда и идеология. Идеология - тот самый случай, когда феномен культуры является выражением (скрытым, завуалированным) биологических или бессознательных факторов. Идеологии - это теоретические системы идей, отстаивающие интересы какой-то общественной группы: класса, нации, общины. Идеологии целенаправленно вносят раскол, конфликт в общество.

В культуре преобладают другие феномены, иные ценности, подавляющее большинство которых не противодействуют культурному обмену и обогащению различных типов культуры.

В конце 60-х годов XX века социологи для объяснения процессов, происходящих в обществе и культуре, стали использовать понятия контркультура и субкультура. Под *контркультурой* понимаются чаще всего теории, ценности, представления и идеалы, которые противопоставляются господствующей культуре. Как правило, речь идет о неприятии частью молодежи и интеллигенции той культуры, которая связана с современной западной цивилизацией. К *контркультуре* в этом случае относят и увлечение восточными религиозными учениями, принципиальное игнорирование нормами поведения, этикета, увлечение движениями хиппи, панков и т.п. *Контркультура* возникает как протест и включает в себя и философские системы, и художественные произведения, разоблачающие бездуховность, эгоизм и репрессивность западного общества.

Субкультура иногда понимается как проявление *контркультуры* или как культура различных социальных слоев, представители которых не в состоянии воспринимать наиболее сложные, наиболее высокие феномены культуры в целом. При желании можно, конечно, рассматривать *субкультуру* и *контркультуру* как определенные типы культуры - все же выбор той или иной типологии условен. В случае с *субкультурой* и *контркультурой* эта условность приобретает слишком субъективный характер.

Массовая культура, если исходить из буквального понимания слова "массовая", - это культура, которой могут пользоваться все люди, культура, доступная для всех, для масс. Но в XX веке в философии, социологии и культурологии большое распространение получают иные понимания массовой культуры. Целым рядом мыслителей массовая культура понимается, во-первых, как явление, характерное для определенной стадии развития общества; во-вторых, как явление, связанное с возрастающей ролью средств массовой коммуникации (газет, радио, кино, телевидения); и в-третьих, как явление негативное.

Почему негативное? Казалось бы, культура, доступная всем людям, - это тот идеал, к которому следует стремиться всем создателям феноменов культуры. Но сторонники негативного отношения к массовой культуре считают, что массовая культура связана с деградацией духовной культуры, с ориентацией на незрелый художественный вкус, на примитивный уровень понимания религиозных и моральных ценностей. Массовая культура понимается как результат стремлений навязать примитивную бездуховную систему потребностей с помощью средств массовой коммуникации с целью максимального извлечения прибыли, а также с целью манипулирования массами.

Элитарная культура - это культура меньшинства, причем меньшинства обще-

ства (как правило, лучшего с точки зрения самого этого меньшинства). Это культура высокообразованных, специально подготовленных людей или же людей, от рождения обладающих преимуществами социального положения или интеллектуального превосходства. У различных мыслителей отношение к элитарной культуре достаточно сложное. Некоторые мыслители и многие образованные люди, сами воспитанные на элитарной культуре, воспринимают ее как лучшее в культуре какой-то эпохи, в культуре какого-то народа. Некоторые исследователи относятся к элитарной культуре просто как к одному из феноменов культуры, кто-то воспринимает элитарную культуру как негативное явление. Негативное отношение может объясняться, например, представлениями о том, что существование культуры, в принципе недоступной для большинства людей, может внести раскол и конфликт в общество, а конфликт может закончиться уничтожением ценностей культуры. Негативное отношение может быть связано и с традицией, согласно которой культура должна быть доступной для всех.

Понятие *массовая культура* тесно связано с такими понятиями, как *народная культура*, *популярная культура*. *Народная культура* признается безусловно положительным явлением. Правда, в гуманитарных науках эти понятия используются не очень часто. Народным может считаться явление, созданное для народа, или явление, созданное представителями народа, или явление, выражающее дух народа, его интересы. К сожалению, само понятие народ трудно определить кратко и однозначно. Все вроде бы понимают и используют это понятие, но вот с уточнениями... Лучше всего в данном случае воспользоваться советом Паскаля: *не надо определять - очевидное*.

Но различные произведения искусства вовсе не обязательно должны быть интересны всем и каждому. У людей определенного общества, определенной эпохи просто нет возможности воспринимать даже все те феномены культуры, которые созданы в последнее время в одной стране.

Чем же объясняется тревога некоторых культурологов и исследователей? Как они аргументируют свое негативное отношение к массовой или элитарной культуре? *Массовая культура* стала вызывать особое беспокойство некоторых мыслителей уже в XIX веке. Название книги Лебона "Психология толпы", - говорит о многом. По мнению Лебона, особая опасность заключается в том, что большие массы начинают определять развитие общества. Культура, политика, ориентированные на вкусы и потребности больших масс, приводят к деградации общества. Парламентская система, избирательное право сделали массы значительной политической силой. Этой ситуацией пользуются политические демагоги, которые стараются стать *популярными* во что бы то ни стало. Для этого политикам приходится ориентироваться на низменные запросы, даже на низменные инстинкты людей. Лебон доказывал, что люди в толпе ведут себя хуже, чем по отдельности: "Чувство антипатии и неодобрения, едва зарождающееся в отдельном индивидуе, в толпе тотчас же превращается у него в самую свирепую ненависть. Сила чувств толпы еще более увеличивается отсутствием ответственности, особенно в толпе разнокалиберной. Уверенность в безнаказанности, тем более сильная, чем многочисленнее толпа, и сознание значительного, хотя и временного, могущества, доставляемого численностью, дает возможность скопицам людей проявлять такие чувства и совершать такие действия, которые невозможны для отдельного человека. В толпе дурак, невежда и завистник освобождается от сознания своего ничтожества и бессилия, заменяющегося у них сознанием грубой силы, преходящей, но безмерной. К несчастью, преувеличение чаще обнаруживается в дурных чувствах толпы, атавистическом остатке инстинктов первобытного человека, ко-

торые подавляются у изолированного и ответственного индивида боязнью наказания”.

Лебон считал, что одного факта участия в толпе достаточно для немедленного и значительного понижения интеллектуального уровня. Индивид, по Лебону, может перенести противоречия и оспаривания, толпа же никогда их не переносит. Если Лебон прав, то можно предствать, что будет происходить с культурой в обществе, которое перестанет переносить противоречия, чужие мнения, дискуссии. Развитие культуры будет сильно затруднено, а многие достижения культуры будут просто уничтожены. Через 20-30 лет после издания книги Лебона политики стали специально ориентироваться на инстинкты масс вначале в России, потом - в Германии. И для культуры в этих странах наступили мрачные времена.

Не следует думать, что опасения Лебона были связаны с его презрительным отношением к простым людям, к представителям социальных низов, получивших лишь зачатки образования. Лебон показывал, что ориентация на массовые потребности и инстинкты и эффект толпы негативно влияют даже на парламентариев в ходе парламентских прений: «Разумеется парламент является идеалом правительства, по крайней мере, для философов, мыслителей, писателей, артистов и ученых, словом, для тех, кто образует вершину цивилизации. В сущности же парламентские собрания представляют серьезную опасность лишь в двух направлениях: в отношении насильственной растраты финансов и в отношении прогрессивного ограничения индивидуальной свободы.

Первая опасность является неизбежным последствием требований и непредсказательности избирательной толпы. Пусть какой-нибудь член собрания предложит какую-нибудь меру, удовлетворяющую якобы демократическим идеям, например: обеспечение пенсии рабочим, увеличение жалования железнодорожным сторожам, учителям и т.д. Другие члены, чувствуя страх перед избирателями, не посмеют отвергнуть предложенные меры, так как побоятся показать пренебрежение интересами вышеназванных лиц, хотя и будут сознавать, что эти меры должны тяжело отозваться на бюджете и потребуют новых налогов. Колебания, таким образом, не возможны. Последствия увеличения расходов отдалены и не касаются непосредственно членов собраний, зато последствия отрицательного вотума могут дать себя знать в тот день, когда понадобится предствать перед избирателем.»

Сам Лебон считал наступление эпохи господства толпы неизбежным завершением всякой культуры и не предлагал в своей книге никаких рецептов. Но незадолго до Лебона свой рецепт предложил Ф.Ницше, также обеспокоенный возрастающей ролью масс в развитии общества. Ницше исходил из того, что культура создается в процессе творчества, а творчество индивидуально, т.е. культура создается личностями. Поэтому Ницше обрушился с резкой критикой на коллективистскую мораль и на современные религии, прежде всего на христианство. Ницше в конце своего творческого пути пришел к убеждению, что мораль мировых религий, защищая всех людей, защищает прежде всего усредненного человека, человека толпы. Поэтому, по мнению Ницше, религиозная мораль враждебна талантливым людям, возвышающимся над массой, а следовательно, религии и традиционные моральные системы враждебны творчеству и культуре, прежде всего художественной. Отсюда рецепты Ницше: создание новой морали, ориентированной на творческую индивидуальность, и создание нового высшего типа человека - сверхчеловека, который жил бы по нормам новой, без религиозной морали. XX век показал, что отказ от традиционной морали, основанной на мировых религиях, всякая попытка встать по ту сторону добра и зла неизбежно приводит к массовому уничтожению людей и памятников культуры.

Религиозные учения проповедуют ценность и значимость каждого человека - и художника, и тех людей, для которых художник творит. Распространенность традиционных религиозных и моральных учений - это пример позитивного характера массовой культуры, культуры, которая препятствует действию тех разрушительных для цивилизации инстинктов масс, об опасности которых предупреждал Лебон. Из этого не следует, что нравственное, гуманное поведение характерно только для верующих. Пример Б. Рассела, принципиальнейшего атеиста, и миллионов других людей, не считающих себя верующими, свидетельствует о возможности нравственного поведения людей, не исповедующих ни одну из религий. Но ведь эти люди придерживаются моральных норм, когда-то утвердившихся в обществе именно благодаря религиям.

Одна из самых известных теорий, связанных с негативным отношением к массовой культуре - это теория Х. Ортеги-и-Гассета, изложенная в книге с красноречивым названием «Восстание масс» (1930). По мнению испанского философа, XX век характеризуется совершенно новой ситуацией: большие массы людей теперь решительным образом вмешиваются в политику, определяют ход истории и даже развитие культуры. Массы, с точки зрения Ортеги-и-Гассета, это не только количество, но и качество массы, это ориентация на примитив, на что-то среднее, безликое. Массы с раздражением относятся к культуре, недоступной для них, поэтому велика опасность конфликта между культурой элиты и массовой культурой. Ортега выражал свои идеи в яркой, образной форме, напоминая тем самым Ницше не только по содержанию идей, но и по стилю произведений: «Тип европейца, который начинает преобладать на нашем континенте, - это тип первобытного человека, в особенности по отношению к сложнейшей цивилизации, которая его породила. «Новые люди» - это варвары истории, выскочившие на сцену истории... Человек-масса полагает, что цивилизация, которая его взрастила и дарами которой он пользуется, такого же естественного и «допотопного» происхождения, как сама природа, поэтому и он сам превратился в доисторического человека. Цивилизация для него - все равно, что непреходимая чаща... Принципы, лежащие в основе современного цивилизованного мира, существование которого требует постоянной поддержки, перестали иметь какое-либо значение для среднего человека. Его не интересуют основные ценности, созданные культурой, он не согласен с ними, он не хочет служить им»

Испанский философ не согласен с призывом к созданию новой морали, как бы она ни называлась - мораль сверхчеловека или коммунистическая мораль.

Для Ортеги-и-Гассета коммунистическое движение является сплочением массы, толпы в организованную силу - в компартию. Другие формы организации человека массы - это фашизм и даже профсоюзное движение. Такое жесткое привязывание массовой культуры к политическим и общественным движениям не было характерно для других критиков массовой культуры. Например, Г. Маркузе главную особенность массовой культуры видел в том, что она формируется специальным образом по желанию тех общественных сил, которые заинтересованы в стабильности и сохранении общества потребления, позднекапиталистического общества. В своей книге «Одномерный человек» (1964) Маркузе показывает, как с помощью средств массовой коммуникации (телевидение, реклама, кино) общество навязывает каждому человеку одну и ту же систему потребностей, систему влечений.

Человек, попав под власть средств массовой коммуникации, под влияние рекламы, начинает работать для того, чтобы удовлетворить эти потребности, и тем самым укрепляет общественную систему. При этом человек превращается в подобие машины, когда он лишен возможности творить, возможности выразить свою индивидуальность. Усредняются и потребности в культуре, прежде всего в художественной. В

итоге - деградация личности и культуры. Маркузе призывал активное и творческое меньшинство противиться этой одномерной культуре, отказываться от навязываемых потребностей и влечений, отказываться от системы ценностей, которую господствующая элита навязывает с помощью средств массовой коммуникации.

Массовая культура и средства массовой информации вызывают негативную реакцию не у всех мыслителей XX века. Американский социолог Э. Шилз сформулировал идеи, практически противоположные идеям Маркузе и других критиков массовой культуры. Шилз указал на то, что средства массовой информации способны сыграть и положительную роль в отношении судеб культуры. Средства массовой коммуникации способствуют быстрому и массовому распространению тех культурных ценностей, которые создаются творческим меньшинством. Средства массовой коммуникации (СМК) способствуют интеграции общества, причем, интеграции на основе общей культуры. В культуре определенной страны, региона есть несколько срезов, уровней: есть общий срез, уровень, но есть и региональные, профессиональные, этнические срезы. Культура же в целом - это единство общего среза и других локально значимых уровней культуры. Люди придерживаются примерно одной и той же системы моральных ценностей, и эта система утверждается, а не дискредитируется средствами массовой коммуникации.

Идеи Шилза и многочисленные примеры показывают, что массовая культура и средства массовой коммуникации вовсе не являются монстрами, смысл и предназначение которых заключаются в подавлении личности, в нивелировке и деградации культуры, в уничтожении ценностей элитарной культуры.

Конфликтная ситуация между различными типами культуры может возникнуть в условиях резкого и длительного разрыва между культурой образованного меньшинства, культурой социальных верхов, с одной стороны, и культурой большинства, культурой, доступной массам, с другой стороны. На опасность, абсурдность и нетерпимость подобной ситуации неоднократно указывал Л.Н. Толстой во многих своих произведениях, но ярче и последовательнее всего в своем знаменитом трактате «Что такое искусство».

Великого русского писателя интересует прежде всего место и судьба искусства в современную ему эпоху. Толстой не считал искусство самостоятельным, автономным феноменом культуры. Искусство, как и наука, обязано исходить из нравственных и религиозных принципов. Только культура в целом - при определенном понимании миссии культуры, при определенном понимании предназначения всех ее составляющих - может сыграть эффективную роль в гуманизации общества. Общественная значимость вот критерий для оценки культурных феноменов: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство.

Задача искусства огромна: искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, - судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т.п., - достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие. И только искусство может сделать это... Назначение искусства в наше время - в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то

царство Божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества”.

Может быть, эти идеи могут показаться утопическими, трудно реализуемыми. Недаром же, говоря об учении Толстого, употребляли для его характеристики выражение «тирания морали». Но эти идеи не так уж абстрактны и неосуществимы, как может показаться. Например, художественное творчество самого Толстого служит этим целям.

По мнению Толстого, такая облагораживающая миссия искусства встречает препятствие, которым является распространенное в образованных кругах европейского общества пренебрежительное отношение к искусству, доступному для восприятия и понимания широкими массами. Толстой считал, что на протяжении XIX-XX веков в Европе у представителей высших социальных слоев и образованного меньшинства сформировалось и утвердилось ложное представление о том, что лучшее искусство - искусство именно образованного и привилегированного меньшинства. Это пренебрежительное отношение к культуре низших классов привело фактически к созданию двух типов культуры, искусства и, самое главное, к потере морального содержания искусства.

Взгляды Толстого на соотношение массового, доступного для всех искусства, и искусства образованного меньшинства, возможно, и выглядят излишне категоричными. Но его тревога вполне объяснима. Два искусства как выражение двух культур (ведь для Толстого искусство связано с другими феноменами культуры), между которыми существуют отношения пренебрежения и недоверия, способны породить конфликт между культурами, способны породить общественный конфликт. Недаром в ходе революции и гражданской войны в России было уничтожено так много памятников культуры. Ценности культуры привилегированного меньшинства воспринимались массами как символы непонятной и враждебной культуры.

По мнению Толстого, искусство в принципе не должно и не может быть труднодоступным для человека: «Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей подготовки и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития. Так что непонятно может быть хорошее, большое, всемирное, религиозное искусство только маленькому кружку извращенных людей, а никак не наоборот. Не может быть непонятно большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени.

Элитарная культура, культура меньшинства имеет право на существование. Но элитарная культура, воспринимающая себя как явление более ценное, значимое, чем общедоступная культура, всегда рискует вызвать конфликт, а потом стать жертвой этого конфликта. Острота взаимоотношений между элитарной и массовой культурой может быть искусственно создана. Между массовой культурой и элитарной имеются различия, но эти различия не могут быть выражены в понятиях лучшее, худшее, достойное, низменное, примитивное, высокое, истинное”

Современные средства массовой коммуникации и современная техника способны не только нивелировать потребности людей и культуру. Техника позволяет увековечить культурные ценности и способствует их массовому распространению для желающих к ним приобщиться. Но восприятие культуры должно быть свободным. А предварительное массовое знакомство с элитарной культурой возможно в юности, в процессе обучения, в то время, когда человек получает основную информацию, и когда у человека формируется система ценностей.

Глава 5. КУЛЬТУРА И ПРОГРЕСС

Почему различные культуры так отличаются друг от друга? Почему в одних регионах, у одних народов возникли еще в глубокой древности грандиозные цивилизации, давшие человечеству величайшие ценности мирового значения. В других регионах народы и в XX веке живут на том уровне развития культуры, который был пройден римлянами 3000 лет назад, а египтянами еще раньше? Можно ли назвать культуру родоплеменного общества отсталой, а культуру современной технической цивилизации - передовой? Можно ли говорить о прогрессе и развитии культуры, а если можно, то каковы причины и вектор этого развития?

Проблема развития культуры была в центре внимания уже в исследованиях культурологов XIX века. Большое внимание этой проблеме уделял Э.Тайлор, который считается создателем и сторонником теории эволюционного развития культуры. Тайлор склонялся к тому, что культура каждого народа движется от простого к сложному, каждая культура постепенно накапливает все новые и новые изобретения, учреждения, идеи, открытия. Развитие культуры не является прямолинейным движением, Тайлор допускал и временную остановку в развитии, и временный упадок культуры, но в целом каждая культура способна к самоусовершенствованию: "Вся обширная область истории человеческой мысли и нравов показывает, что, хотя цивилизации приходится вести борьбу не только с остатками низших ступеней развития, но и с проявлениями вырождения в своей собственной сфере, она оказывается, однако, в силах преодолевать и то и другое и продолжать свой путь. История в своей области и этнография на своем более обширном поприще показывают, что учреждения, которые могут считаться наиболее удачными, постепенно вытесняют менее удобные и что эта непрерывная борьба определяет общую равнодействующую хода культуры. Я попытаюсь показать в мифическом образе, как прогресс, отклонение и движение назад в общем ходе культуры противопоставляются в моем собственном уме. Вообразим себе, что мы видим цивилизацию, как она в олицетворенном виде шествует по миру. Вот она иногда задерживается и останавливается на своем пути, нередко отклоняется на такие боковые дороги, которые приводят ее, утомленную, назад, в такие места, где она проходила уже весьма давно. Однако прямо или отклоняясь, она движется вперед. И если время от времени она пытается сделать несколько шагов назад, она скоро начинает беспомощно спотыкаться. Попятный путь противен ее природе, ее ноги устроены не так, чтобы делать неверные шаги назад. И взгляд ее и движение, устремленные вперед, являются выражением подлинно типических свойств человечества."

Таким образом, классик культурологии считал, что культура, цивилизация - как мы заметили в предыдущих Главах для Тайлора, это одно и то же - всегда устремлена вперед. Таково внутренне свойство культуры. Различия в уровне культуры разных народов объясняются прежде всего условиями их существования. Суровый климат, скудость полезных ископаемых могут задержать развитие некоторых культур. И наоборот, благоприятные условия могут ускорить это развитие. Например, развитие культуры может быть ускорено заимствованием из другой культуры, т.е. влиянием одной культуры на другую. Великие достижения культуры не появляются, как правило, в разных культурах многократно. Все великое создается трудно и редко. Поэтому великие достижения одной культуры очень часто становятся достоянием и используются другими культурами (в следующей главе подробнее остановимся на этом).

На основе идеи о большой роли заимствований для развития культуры отдельных народов возникло даже особое направление в культурологии и других гуманитарных науках - диффузионизм (от латинского слова, означающего *просачивание, проникновение*). Представители диффузионизма, например, немецкие ученые Ф.Гребнер и Л.Фробениус, считали, что основным фактором развития культуры является именно использование и усовершенствование феноменов одной культуры представителями другой культуры. Интересно, что диффузионизм сформировался как альтернатива эволюционизму, у истоков которого - идеи Тайлора. Для Тайлора все-таки главный фактор развития культуры - это саморазвитие, внутреннее стремление каждой культуры. А с точки зрения диффузионизма, главное - это *заимствование*. В любом случае, изолированные культуры, т.е. культуры народов, живущих в труднодоступных местах, находятся в худших условиях, поскольку заимствование и использование достижений другой культуры для них физически затруднено.

Нельзя сказать, что идеи диффузионизма были абсолютно неприемлемы для Тайлора по принципиальным соображениям. Но Тайлор не принимал другие воззрения на проблему культурного развития разных народов, те воззрения, которые были распространены в XIX веке и с которыми Тайлор повел принципиальный спор в своей книге "Первобытная культура". Неприемлемые для Тайлора идеи были связаны с теориями, отрицающими прогрессивное, эволюционное развитие всех народов, всех культур от дикого состояния к цивилизованному. "Эта теория прогресса цивилизации, - пишет Тайлор, - может быть противопоставлена враждебной ей теории вырождения... Мы всегда отправляемся, - говорит он, - от пошлой гипотезы, будто человек постепенно поднялся от варварства до науки и цивилизации. Это - любимая химера, родоначальница заблуждений, первая ложь нашего века." Теория вырождения практически свелась к двум предложениям: во-первых, история культуры начинается с появления на земле полуцивилизованной расы людей, во-вторых, с этой стадии культура пошла двумя путями: назад, чтобы создать дикий, и вперед, чтобы создать людей цивилизованных.

Сторонники теории вырождения могли исходить или из различных истолкований сведений исторической науки, или из определенного толкования религиозных текстов. Современные религии говорят о древних людях, наших предках, как о носителях довольно высокого уровня культуры, знавших и земледелие, и ремесла, и определенный уровень морали, но многие племена, народности даже в XIX веке вели гораздо более примитивный образ жизни, связанный с охотой, собирательством.

Такой образ жизни, по мнению представителей эволюционизма, характерен для ранней ступени развития каждой культуры. С позиции теории вырождения, это - свидетельство движения некоторых людей, народностей от высшего состояния куль-

туры к низшему, свидетельство регресса, деградации, упадка культуры.

Теория вырождения могла опираться и на исторические свидетельства, например, на археологические находки, свидетельствующие о существовании развитой культуры там, где позднее люди вели более примитивный образ жизни. Правда, эти изменения могли объясняться природными процессами, катастрофами или же разрушительными войнами. Тайлор считал, что отсталость культурного развития объясняется именно внешними (по отношению к культуре и к умственным способностям и возможностям народов) причинами.

Теория вырождения была несовместима и с теорией культурного релятивизма. Согласно релятивистскому подходу, культуры нельзя было сравнивать по абсолютной шкале - какая лучше, какая более развитая, более прогрессивная. Сравнение между культурами может быть только относительным (релятивистским). Культуры должны считаться одинаково ценными. У каждой культуры - свои достоинства и своя система оценок. Классический пример такого подхода - теория Шпенглера, который уважительно относился ко всем самостоятельным культурам. Правда, и Тайлор относился к различным культурам с не меньшим уважением, но он все-таки допускал абсолютную систему оценок, поскольку исходил из идеи восхождения культур к общим вершинам. С позиций же теории вырождения, о равном и уважительном отношении к культуре отсталых народов не может быть и речи, т.к. народы эти отстали из-за особенностей своего мышления, из-за своих внутренних качеств. Причем, не просто отстали, замедлив прогрессивное движение, а даже повернули назад.

Особый взгляд на соотношение культур цивилизованных и нецивилизованных народов принадлежит К.Леви-Стросу, французскому антропологу и культурологу. С точки зрения Леви-Строса, культуры делятся на "горячие" и "холодные". "Горячие" культуры в силу определенных причин (обычаи, природа) динамичны, активны, они не довольствуются мифологическими объяснениями природы, они не приспособляются к природе, а создают новые идеи и изменяют природу и себя. "Холодные" культуры создаются народами, которые удовлетворяются мифологическими объяснениями и приспособляются к природе. В этом случае культура остается мифологической, нерасчлененной, т.е. имеет место другой тип культуры, не нуждающийся в динамичном изменении, не нуждающийся в политической и экономической истории.

С точки зрения английского ученого А.Тойнби, разница в развитии народов заключается в том, как они реагируют на постоянно возникающие трудности, нестандартные ситуации. Все цивилизации, согласно Тойнби, развивались по схеме "вызов-ответ". "Вызов" - это природный катаклизм или чужеземное нашествие, или просто столкновение с другой культурой, или какой-то внутренний процесс. Те народы, которые способны эффективно отреагировать на новую ситуацию, способны дать достойный ответ, выживают, развиваются и создают при этом новые феномены культуры.

Широкую известность и распространение получила теория пассионарности Л.Н.Гумилева. С точки зрения Гумилева, все значительные изменения и события в истории объясняются тем, что в каком-то народе вдруг появляется много людей, склонных к активным действиям. Эти люди обладают огромной внутренней энергией, страстью. Люди-пассионарии (от слова "страсть" - греческого происхождения) побуждают свой народ к великим поступкам, к переселению, к освоению новых земель и новых сфер деятельности. Эти эпохальные изменения влияют в конечном счете на всю культуру. Причиной появления большого числа пассионариев может быть какой-то природный процесс, например, космическое излучение.

Концепция Леви-Строса объясняет прежде всего различие между культурами цивилизованных и нецивилизованных народов; Концепции Тойнби и Гумилева касаются, главным образом, народов, находящихся на цивилизованной стадии развития. При этом Гумилев и Тойнби большое внимание уделяют географическим, биологическим, даже космическим факторам, а внутреннее развитие культуры, роль таких факторов, как религия, право, мораль, наука практически не учитывается. Бесспорно, географический фактор сыграл огромную роль в развитии культуры. Человек разумный вряд ли вообще мог появиться в некоторых районах Земли с суровым климатом. Все цивилизации древности возникли в долинах рек и на побережье теплых морей, возникли в благоприятном климате и там, где был возможен регулярный обмен культурными достижениями - обстоятельство, говорящее в пользу диффузионизма.

Но с течением времени географические факторы, долгое время определявшие развитие культуры, отступают на второй план. Главную роль начинает играть сама культура, уровень общественных отношений, определяемый религией, моралью и правом. Возрастает роль интеллекта, творчества, системы воспитания и образования. Технические изобретения, ускоряющие развитие культуры, возможны только благодаря индивидуальному творчеству своих создателей. Но само творчество возможно только в определенной общественной атмосфере. Только в определенной атмосфере возможен интерес к открытиям, к их использованию в жизни общества. А сама общественная атмосфера создается культурой, более того, духовная атмосфера - это один из феноменов культуры.

С определенного момента культура становится определяющей причиной развития самой себя. Если воспользоваться выражением Леви-Строса, то можно сказать, что "горячие" культуры начинают осознанно развивать свои определяющие качества - сотворенность и динамизм, они начинают осознанно стремиться к развитию, к созданию новых культурных ценностей. Не во всех культурах это стремление к развитию приобретает преобладающее значение. В Китае к концу XIX века прочно утверждаются идеи культурного изоляционизма, который означал принципиальный отказ от использования культурных достижений других цивилизаций и от эволюционного развития собственной культуры. Примерно в то же время Япония, страна с культурой, родственной китайской, отказывается от культурного изоляционизма. И если быстрый прогресс культуры используется в Японии для достижения военных целей, то после второй мировой войны отказ от культурной изоляции приводит и к улучшению уровня материальной культуры, уровня жизни в Японии, и к значительным достижениям в сфере духовной культуры, о чем свидетельствуют нобелевские премии по литературе, присужденные японским писателям, премии японским кинематографистам на престижных фестивалях и многое, многое другое. Япония выбрала культуру в качестве определяющей ценности своего развития и существования. При этом японцы пожертвовали старыми ценностями, связанными с возвышением войны и имперских надежд на военное господство в Азии.

Изменение роли культуры в человеческой истории и осознание этой новой роли привело с неизбежностью к постановке проблемы направления и смысла человеческой истории: зачем вообще живет человек и к чему должно стремиться общество?

Вопрос вопросов: есть ли вообще смысл в человеческой жизни и в реальной человеческой истории? Совпадает ли этот смысл истории с интересами культуры? Говоря о смысле истории, прежде всего имеют в виду такие понятия, как *цель и содержание всемирно-исторического процесса*. Но смысл и цель могут пониматься по-разному. Кто вообще устанавливает цель самой истории, всемирно-историчес-

кого процессом, или эта цель устанавливается Богом, или её выбирает сам человек, само человечество? К концу XX века сформировалось столько концепций всемирно-исторического процесса, что возникает мысль о полном субъективизме в выборе цели и в определении смысла истории.

Мыслители по-разному видят цель истории, на основе своего видения создают теории, в которых свою точку зрения объявляют единственно верной. Можно ли в принципе обнаружить эту цель или она - иллюзия, химера?

Некоторые крупные мыслители, в том числе культурологи, вообще отрицали наличие единой цели истории. Например, тот же Шпенглер со своим отрицанием единой, линейной, человеческой истории. Нет единой культуры - нет всемирно-исторического процесса. Каждая культура, подобно организму, рождается, проходит различные стадии развития, а затем застывает в развитии. Какая же здесь цель? Есть определенное содержание в этом процессе развития, но нет цели, к которой осознанно стремится каждая культура, нет и цели, которую ставила бы перед культурой история. Концепция Шпенглера одновременно возвеличивает культуру и отказывает ей в способности облагораживающим образом воздействовать на ход истории, на развитие общества.

Пессимизм и отрицание линейности, направленности человеческой истории были присущи не только теории Шпенглера или теориям круговорота культуры и истории. За 100 лет до Шпенглера другой немецкий мыслитель А.Шопенгауэр создал теорию, согласно которой человеческая история бессмысленна, поскольку все поступки людей определяются иррациональными биологическими факторами, прежде всего - волей к жизни. Человек - биологическое существо, стремление жить любой ценой заложено в нем с рождения и определяет поведение человека до самой смерти. Человеческая история - это столкновение различных мнений, инстинктов. Человечество обманывает само себя, если пытается усмотреть в истории целенаправленное развитие. По Шопенгауэру, политика, право, мораль - это формы, в которых проявляется бессмысленная воля к жизни. Получается, что культура - это прикрытие биологических стремлений.

Концепция Шопенгауэра была во многом навеяна традициями древнеиндийской культуры. Пессимизм Шопенгауэра аналогичен воззрению первоначального буддизма на сущность и смысл человеческой жизни. Жизнь каждого человека - это цепь страданий. Страдания связаны с жадной жизнью. Человек индивидуально может придать смысл своей личной жизни, если он будет следовать заветам Будды, вести праведную жизнь с целью избавления от жажды жизни и обретения безразличного к жизни спокойного состояния духа - нирваны.

Проблема цели всемирной истории сводится в буддизме к убеждению всех людей в необходимости добиться личного освобождения от жажды жизни. Буддизм вносит в общество, в человеческую историю принципы гуманизма, поэтому сам буддизм - *великое культурное явление*. Но вот дальнейшее развитие культуры в целом уже слабо стимулируется буддизмом. Культура все же не сводится к морали и религии, к проповеди воздержания от насилия и личного просветления. Культура связана с творчеством, а, следовательно, с активностью. Буддизм зачастую порождает в обществе атмосферу духовной пассивности, апатии. Вероятно, не случайно в местах распространения буддизма и материальная культура, и многие сферы духовной культуры, искусство, наука заметно замедлили свое развитие. Буддизм *гуманизировал* общество, а затем культура застывала. С течением времени моральное учение буддизма в значительной мере уступило место возникающим ритуалам, обычаям, церемониям, мистическим учениям, в которых как-то компенсировался дефицит науки и художественной культуры.

Мифы, определенным образом объяснявшие происхождение и развитие человека, возникали у многих народов. Но формирование представлений о единой истории человечества было связано с появлением монотеистических религий. Представление о едином Боге порождает представление о *едином человечестве*. Вопрос о смысле жизни отдельного человека теперь приближается по содержанию к вопросу о смысле существования человечества в целом. Человек создан Богом и должен исполнять наставления Бога. Важнейшими из этих наставлений являются моральные предписания. Окружающий человека мир - творение Бога, поэтому наука и искусство могут и обязаны воспевать творения Божьи.

Символично, что первая последовательная концепция смысла единой человеческой истории была разработана еще 1,5 тысячи лет назад видным религиозным мыслителем Августином Аврелием. С точки зрения Августина, человеческая история едина, и у нее есть смысл, определенный Богом. Историк, мыслитель может постигнуть этот Божественный смысл. Августин разработал свою концепцию в начале V века, выстраивая объяснения такого ошеломляющего для его современников события, как взятие и разграбление Рима готами в 410 году. Тысячелетний город, *Великий город* - и вдруг пал под ударами варваров. Современников, вероятно, охватило отчаяние - рухнула основа основ. Противники христианства объясняли падение Рима именно отступничеством от старых богов.

В ответ на эти обвинения Августин и создал свою концепцию всемирно-исторического процесса, имеющую глубокий культурологический смысл. Концепция изложена в многотомной книге Августина с символическим названием "О граде Божием". Град Божий - это символ духовного мира и духовной жизни. Граду Божьему Августин противопоставляет Град земной, под которым подразумевается Рим, светское государство. Римское государство пало, и такова судьба всех государств, ведь сколько государств пало до Рима и падет еще. Рим воевал и одерживал победы, завоевывал и управлял. Римляне и те, кого они покорили, привыкли к такому ходу вещей, привыкли, что история - это судьба государства.

Но смысл мировой истории, по Августину, не сводится к истории государства. Смысл дан человечеству единым Богом. Смысл - в распространении и укреплении духовной культуры. Разумеется, для Августина духовность связана прежде всего с религией, но важен сам принцип - главное в истории - не войны, династии и политика, а *духовная культура*. Через 13 столетий после Августина примерно на основе этого же принципа будет выстраивать свое понимание всемирно-исторического процесса основатель (или один из основателей) философии культуры Гердер. Для Гердера центральная роль в мировой истории принадлежит культуре в целом.

Младший современник Гердера немецкий философ Гегель в начале XIX века выстроил такую концепцию всемирно-исторического процесса, в которой назвал *государство* ("Град земной" по Августину) высшей ценностью исторического процесса. Правда, с точки зрения Гегеля, вся человеческая история должна рассматриваться как этап в самопознании Абсолютной идеи - высшей духовной силы. Но в человеческой истории роль культуры была занижена по сравнению с ролью государства. Современник Гегеля и его антагонист, уже упоминавшийся Шопенгауэр, вообще отказал истории в какой-то разумной цели или в наличии смысла. Еще при жизни Шопенгауэра возникло марксистское понимание истории, согласно которому цель и смысл истории - ликвидация эксплуатации, частной собственности, классового расслоения общества и построение коммунизма. Основное содержание исторического процесса - классовая борьба на основе противоположных материальных, экономических интересов человека, которые зависят от потребностей в еде, жилище, одежде т.е. потребностей биологических по преимуществу.

В марксистской концепции всемирно-исторического процесса развитию культуры уделялось определенное внимание, но второстепенное. В марксизме выдвинут весьма характерный критерий общественного прогресса - уровень развития производительных сил общества. Применительно к современным условиям, где уровень производства определяется техникой, обществу, стремящемуся к прогрессу, достаточно заботиться о техническом развитии. Важнейшие области духовной культуры, в том числе нравственные ценности, при таком понимании всемирно-исторического процесса попросту необязательны.

Одновременно с марксистским формируется представление о всемирно-историческом как о процессе прежде всего интеллектуальном. Сторонником такого понимания человеческой истории был О.Конт, основатель социологии как особой отрасли человеческого знания. С точки зрения Конта, главные этапы человеческой эволюции - это стадии интеллектуального развития человечества. Человек вначале объяснял мир, исходя из религиозных представлений, потом исходя из философских теорий, а затем наступает высшая стадия интеллектуальной эволюции - позитивная, когда общество пользуется плодами науки и перестраивается на основе научного познания. Концепция Конта основана на принципе главенства духовной культуры, но при этом считается, что ведущую роль в духовной культуре играет такой ее феномен, как наука, хотя сам Конт признавал значимость и морали, и религии.

XX век породил самые разнообразные концепции всемирно-исторического процесса, порой совершенно непримиримые, антагонистические. Но в XX веке появились и противоположные, гуманистические концепции всемирно-исторического процесса. К ним следует отнести прежде всего концепции двух великих гуманистов - К.Ясперса и А.Швейцера.

Немецкий философ Карл Ясперс, переживший трагическую попытку реализации нацистской исторической концепции, создал концепцию всемирной истории и изложил ее в книге с программным названием "Истоки истории и ее цель" (1948). Ясперс писал просто и ясно: "При создании этой схемы я исходил из уверенности, что человечество имеет единые истоки и общую цель. Все мы, люди, происходим от Адама, все мы связаны родством, созданы Богом по образу и подобию Его. Вначале, у истоков, откровение бытия было непосредственной данностью. Грехопадение открыло перед нами путь, на котором познание и имеющая конечный характер практика, направленная на временные цели, позволили нам достигнуть ясности. На завершающей стадии мы вступаем в сферу гармонического созвучия душ, в царство вечных духов, где мы созерцаем друг друга в любви и в безграничном понимании. И тогда перед нашим взором разворачивается такая картина исторического развития, в которой к истории относится все то, что, во-первых, будучи неповторимым, прочно занимает свое место в едином, единственном, процессе человеческой истории и, во-вторых, является реальным и необходимым во взаимосвязи и последовательности человеческого бытия"

Нетрудно заметить, что главным содержанием истории в этом понимании будут гуманизм и культура. Но Ясперс не просто формулирует исходный принцип концепции, он не ограничивается общетеоретическим философским уровнем построения своего учения об истории. Ясперс историчен и конкретен, он учитывает множество исторических свидетельств и фактов, он обращается к эмпирическому уровню исследования и не боится давать рекомендации практического характера. Одна из самых известных идей Ясперса - идея осевого времени, т.е. времени, когда зародилась основа, *ось мировой истории*.

"Видеть фактические данные осевого времени, обрести в них основу для нашей

картины мировой истории означает: найти то, что, невзирая на все различия в вере, свойственно всему человечеству. Одно дело видеть единство истории и верить в него, руководствуясь только своими внутренним убеждением, и совсем иное - мыслить единство истории в коммуникации со всеми другими людьми, соотнося свою веру с сокровенной глубиной всех людей, объединяя собственное сознание с другим. В этом смысле о веках между 800 и 200 гг. до н.э. можно сказать: они составляют эмпирически очевидную для всех людей ось мировой истории."

Далее Ясперс говорит о 4-х основных этапах мировой истории, каждый из которых был связан с крупными достижениями в сфере культуры: 1) достижения первобытной культуры; 2) возникновение великих древних культур в Египте, Месопотамии около 5000 лет назад; 3) осевое время, общая духовная, религиозная основа; 4) начало научно-технической эпохи в XVIII-XIX вв. Нетрудно заметить, что все эти этапы мировой истории - этапы развития культуры. Цель истории, по Ясперсу, - реализация объединяющих возможностей культуры, коммуникация, т.е. гармоничное единство человечества.

Ясперс говорил, что он убежден в этой концепции истории. Ясперс не боится настаивать на своем прогнозе, он не боится ошибиться, поскольку теория - это не безразличное и отстраненное отражение реальности, не влияющее на историю. Теория, которая прогнозирует исторические процессы, оказывает свое воздействие на ход истории: "Прогноз никогда не бывает нейтральным. Правилен он или неправилен, прогнозирующий анализ неизбежно вызывает побуждение к действию. То, что человек считает возможным, определяет его внутренне отношение к происходящему и его поведение".

Другой великий гуманист XX века А.Швейцер сформулировал свою концепцию цели и смысла человеческой истории, в которой, также как и Ясперс, подчеркивал активный характер тех идей и учений, которыми описывается и раскрывается настоящее и будущее человечества: "...культура есть результат взаимодействия оптимистического мировоззрения и этики. По отдельности ни оптимистическое мировоззрение, ни этика не способны породить ее. Оптимизм дает уверенность, что течение событий в мире так или иначе имеет разумную цель, улучшение условий существования в мире вообще и в обществе в частности содействует духовно-нравственному совершенствованию индивида. Из этического вытекает возможность сформулировать необходимые для воздействия на мир и общество целесообразные принципы и сосредоточить все достижения на духовном и нравственном совершенствовании индивида, являющемся последней целью культуры. Проанализировав процесс зарождения идей культуры и зиждующихся на них убеждений, мы обнаружим, что сущность его в том, что оптимистическое или этическое начало в мировоззрении или то и другое вместе каким-то образом обретали большую силу убеждения и стимулировали прогресс культуротворческих идей. Итак, будущее культуры зависит от того, под силу ли окажется мышлению прийти к мировоззрению, способному обосновать оптимизм, то есть миро- и жизнеутверждение и этику более надежно и в более элементарной форме, чем мировоззрения будущих эпох".

Оптимизм для Швейцера - это воля и готовность действовать ради определенной цели. Просто рассуждения о том, есть смысл или нет, ничего не дают. Оптимизм - это действия во имя будущего. Швейцер в работах, написанных после первой мировой войны, констатировал, что современное общество находится в глубочайшем кризисе. Причина кризиса или в невнимании к культуре, или в пессимизме, нежелании действовать. Чтобы выйти из кризиса, человечество должно осознать, что главная цель истории - сохранение культуры и гуманизация общества. Швейцер подчеркивал, что необходимость сохранения человечности и культуры вроде

бы признается многими людьми. Необходимы волевые усилия даже для того, чтобы утвердить идею приоритетности культуры в человеческой истории. Ответственность за пренебрежение к культуре лежит и на государственных учреждениях, но главная опасность - это настроения и действия, а вернее, бездействие, самих людей: "Все институты и организации имеют лишь относительное значение. Располагаемая самыми различными общественными и политическими учреждениями, различные культурные народы пришли, все без исключения, к одинаковому состоянию бескультурия. Все, что мы пережили и еще сейчас переживаем, должно дать нам убеждение, что дух - это все, а институты общества значат немногое. Наши институты обнаруживают несостоятельность, так как в них действует дух бескультурия. Самые целесообразные организационные усовершенствования нашего общества, к которым мы должны стремиться, могут оказаться нам в чем-то полезными лишь в том случае, если мы способны также вдохнуть в наше время новый дух".

Швейцер утверждал, что в XX веке сформировалась общность человеческой культуры, и кризис культуры в XX веке - кризис человечества, а не кризис Европы, не кризис Америки или Азии. "Те, кто воспринимает нынешний упадок как нечто естественное, утешают себя мыслью, что на распад обречена какая-то одна культура, а не культура вообще и что взамен на новом историческом этапе расцветет новая культура новой расы. Такая точка зрения ошибочна. На земном шаре уже не осталось в резерве девственных и потенциально одаренных народов, которые когда-нибудь в будущем смогли бы прийти нам на смену в качестве лидеров духовной жизни. Нам известны все народы, живущие на земле. Среди них нет ни одного, который уже не был бы причастен к нашей культуре в том смысле, что его судьба не определялась бы нашей. Все они - способные и неспособные, далекие и близкие - испытывают на себе влияние действующих в нашей культуре сил бескультурия. Все они больны нашей болезнью и только вместе с нами могут выздороветь. Не культура одной расы, а культура всего человечества, нынешнего и будущего, будет обречена на гибель, если иссякнет вера в возрождение наших творческих сил."

Швейцер имел моральное право бросать такие упреки и достаточно категорично сводить воедино различные культуры. Швейцер имел право говорить о судьбах культуры в целом и требовать от других людей этических поступков, связанных с преодолением инерции, стереотипов, тяги к покою. Швейцер имел право звать к чувству ответственности всего человечества. Это право Швейцер заслужил личной судьбой. Дипломированный философ, известный теолог, писатель, к слову которого прислушивались, музыковед, органист, выступавший с концертами, - это Швейцер к 30-ти годам своей жизни. И после всего этого он неожиданно становится студентом-медиком, чтобы в течение почти 50-ти лет лечить африканских бедняков в далеком Габоне.

Интересно, что при всем своем идеализме Швейцер очень трезво смотрел на жизнь. Он не идеализировал африканцев, он просто поступал так, как считал необходимым для сохранения культуры.

Швейцер воспринимал культуру как целостное явление, которое может быть сохранено в XX веке только при условии переноса акцента на этические, моральные проблемы. Эту идею он выразил так: "История этической мысли - наиболее глубокий слой всемирной истории. Среди сил, формирующих действительность, нравственность является первой. Она - решающее знание, которое мы должны отвоювать у мышления. Все остальное более или менее второстепенно".

Человечеством создано много великих произведений и в материальной, и в духовной культуре, уже имеющиеся творения культуры способны обогащать че-

ловечество в духовном плане на сотни лет вперед. Конечно, человечество и культура не могут застыть в своем творческом развитии.

Швейцер, развивая идеи о защите культуры как цели человечества, сформулировал принцип благоговения перед жизнью. Этот принцип связан с отношением к человеку как к высшей ценности, с гуманизмом: "Благоговение перед жизнью и обусловленное им стремление всесторонне поднимать человека и человечество до уровня высшей ценности ориентируют человека на совершенные, чистые идеалы культуры, сознательно полемизирующие с действительностью. Отдаваясь целиком тяжелой борьбе за существование, многие из нас уже не в силах думать об идеалах, связанных с культурой. Они больше не проявляют объективности в этом вопросе. Все их помыслы направлены только на улучшение их собственного бытия. Идеалы, которые они при этом выдвигают, выдаются ими за культурные идеалы и вносят тем самым полную неразбериху в понятие культуры. Выдвигая в качестве цели культуры подлинную человечность, которой каждый может достигнуть, ведя жизнь, наиболее достойную человека, мы должны отказаться от не критической переоценки внешней стороны культуры, какую мы наблюдаем начиная с конца XIX века. Мы все больше и больше понимаем, что необходимо четко различать в культуре существенное и несущественное. Призрак культуры, лишенной духовности, теряет свою власть над нами. Мы решаемся смотреть правде в глаза и утверждать, что с прогрессом познания и практики достигнуть культуры стало не легче, а тяжелее. Перед нами встает проблема взаимодействия духовного и материального. Мы знаем, что все мы должны бороться с обстоятельствами за свою человечность и заботиться о том, чтобы вновь превратить эту борьбу из бесперспективной в перспективную".



Глава 6. КУЛЬТУРА И ВСЕМИРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

История мировой цивилизации сложилась так парадоксально, что примерно с эпохи Возрождения только культура Европы стала определять её «лицо» и тенденции развития. Многовековая изоляция восточных народов закрепила исторически сложившиеся различия, а система колониального рабства обосновала иерархию культур. В результате возникла устойчивая и длительная традиция европоцентристской концепции прогресса человеческой цивилизации.

Противопоставление Запада и Востока основывалось на абсолютизации исторических особенностей их социального пути развития и духовной культуры тех или иных народов.

В сфере художественной культуры это имело свои кардинальные последствия, обусловленные соответствующими специфике образного строя искусства и его языка, которые на протяжении многих столетий считались закономерностями, сложившимися именно в западноевропейском искусстве, объявленные своего рода эпицентром мирового культурного развития и эталоном для оценки всех историко-художественных процессов. Но уже к XIX веку европоцентристская концепция перестаёт соответствовать фактам, накопленным историками культуры. Наиболее прогрессивные деятели культуры начинают все резче протестовать против принижения истории и искусства народов Востока.

Впервые представление о единстве мирового исторического процесса появляется у европейских мыслителей: отметим инициативную роль Вольтера в создании «первого опыта подлинно всемирной исторической концепции», Гердера – в постановке темы «всеобщая история мировой культуры», в восприятии «голосов» всех народов, как «гармонического многоголосия», уловить в их множестве *единый, универсальный голос человечества, прославить равный дар под равным небом всех народов*, Гёте – в выдвигании мысли о необходимости создания целостной научной истории всеобщей литературы, «радостно связать Запад и Восток ... понять одного с помощью другого». Новаторство европейских просветителей сочетается с дальнейшим расширением их кругозора – привлечением художественных произведений восточных художников, а также материалов ориенталистики (как, например, «Магомета» Вольтера, «Персидских письмах» Монтескье, переводов сказок «Тысячи и одной ночи», живописного полотна Гро «Наполеон в Яффе», «Одалиски» Энгра, «Хиосской резни» Делакруа), возникли в неразрывной связи с одной из характерных тенденций художественного творчества «романтической эпохи» – тенденции к рас-

ширению географических границ художественного восприятия. Так, просвещение и романтизм открыли для Запада культуру Востока, что и положило начало увлечению, ознакомлению, изучению культур неевропейских народов, так что постепенно понятие "*Мировое искусство*" перестаёт отождествляться всецело с искусством Европы. В эпоху Просвещения возник и укрепился взгляд на внеевропейские отсталые народы как на живых представителей аналогичного типа, который когда-то переживали и народы Востока. Этот взгляд, шедший от философии Просвещения, проникает и в этнографию, которая внесла значительный вклад в укрепление исторического подхода к обществу, рассматривающая человечество в его развитии. Л.Г. Морган, Э. Тайлор и другие исследователи, широко использовавшие материал из жизни бесписьменных народов, ввели в науку исторический метод, стремясь выявить общее в человеческой культуре – результат "психического единства" человечества; поиски сходных явлений в культурах народов мира. Так, Э. Тайлор ещё в 1871 г. отверг европоцентристски ориентированный подход к феномену культуры, рассматривая последнюю как совокупность ценностей всего человеческого общества, подчёркивая правомерность существования многообразных форм и способов культурной жизни.

Исследования культуры этнографией (этнологией) нанесло ощутимый удар европоцентризму с его противопоставлением европейской цивилизации нецивилизованным народам.

Таким образом, европоцентристская точка зрения культурологии - построить ценностную шкалу культурно-исторического процесса так, чтобы расположив на ней все существующие культуры в иерархическом порядке "приближения" всех неевропейских культур к "вершинной" европейской культуре - исторически и культурологически оказалась несостоятельной.

Не менее враждебным объективному историческому изучению мировой культуры является *востокоцентризм* – отстаивание не менее порочного тезиса о "превосходстве" Востока. Запад, согласно этой концепции, только усваивал и разрабатывал то, что издавна бытовало в культуре Востока. Содержащаяся в них абсолютизация специфически "восточных" черт, неподвластных якобы действию общих закономерностей исторического развития и являющихся выражением мистического "восточного духа", "восточного склада ума" и т.п.

Типичным примером такой абсолютизации является точка зрения индийских, а также некоторых западноевропейских и американских философов, согласно которой самобытность и сущность духовной культуры Индии, так называемого "индийского духа", определяется будто бы религиозно-мистической, идеалистической идеологией индусов. Эту же идею развивал, в частности, известный японский философ и историк культуры Нисида Китаро, он писал: "В основании западной культуры имеется идея бытия, тогда как в основании восточной культуры идея небытия". Вслед за этим признаётся решительное превосходство одной из этих субстанций, её якобы знаменательной роли в истории мировой культуры. Будущая мировая культура мыслится Нисидой в виде *синтеза восточной и западной культур*, но фундаментом её должна стать, по его мнению всё-таки восточная культура и восточный образ мышления. Показательно, что в заключение он указывает на ведущую роль ... Японии в создании новой мировой культуры. Именно поскольку в Японии – де можно найти единение восточной и западной культур.

Попытки возвести культуру Запада или Востока на какой-то особый пьедестал с одной или с другой стороны, резко разграничить их как принципиально различные сферы – не имеют под собой достаточных научных оснований и прямо противоречат всему ходу исторического развития. Набрасывая контуры будущей общей ис-

тории культуры, академик Н.И. Конрад прозорливо считал, что народы искони передовых и искони отсталых нет, Восток и Запад имели в своей истории полосы и стремительного движения вперед, и движения замедленного. И ни у кого нет права считать себя народом особым, превосходящим всех других в каком-либо, в том числе и в духовно-культурном отношении, "каждая нация должна обладать чувством собственного достоинства, но мания величия у нации столь же ложна, вредна и просто смешна, как и мания величия у отдельного человека".

Итак, противопоставление "Запада" и "Востока" в культурном процессе лишено принципиальных исторических оснований. Конечно, в силу конкретных исторических условий развития культур на Востоке и на Западе – в эпоху древности и средневековья – им были свойственны различия, которые сводятся главным образом к различиям регионального типа (ближневосточный, дальневосточный, греко-римский и др. регионы), а не к абстрактному, универсальному отличию всего якобы "восточного" от всего якобы "западного".

В Новое время эти различия переходили, перерастали в прямую противоположность, вызванную конкретными историческими условиями, а вовсе не некоей общей, восточной либо западной исключительностью: культура Запада выражала новые буржуазные отношения, тогда как культура Востока – отношения застоявшегося средневековья.

Примерно со второй половины XIX века возникает первая брешь в этой стене всеобщего предубеждения. Восток начинает постепенно, но все более активно входить в орбиту внимания европейской культуры – сначала в виде некоего элемента экзотики, но чем дальше, тем больше как самобытная и оригинальная ветвь человеческой цивилизации. Открытие богатства духовной жизни прошлых эпох явилось одним из величайших завоеваний именно всей мировой культуры (в этом огромная заслуга принадлежит, в частности Гердеру и, отчасти, Гегелю). Постепенно стало вытесняться представление о превосходстве культуры Европы над всеми другими культурами. XIX и XX столетия в области культуры явились временем великих открытий, значительно расширивших знания и представления о развитии мировой художественной культуры. Так, например, этому времени принадлежит открытие целых цивилизаций: Крито-Микенской, Бенина, Шумеров, Майи, ацтеков, многих народов Африки, Океании. Открытие археологами эллинистических культурных образований Центральной Азии утвердило в современной науке представление о тех погибших "культурах-посредниках", через которые проходило "общение" Запада и Востока. Исследования по истории кочевых народов Евразийской степи в древности и в средние века позволили увидеть множество тонких опосредованных связей между культурно-историческими мирами Ближнего Востока, Китая, античного Средиземноморья, Закавказья, Славянства.

Таким образом, история далекого прошлого сегодня предстала менее отрывочной, а жизнь отдельных цивилизаций – куда менее замкнутой и самодовлеющей.

Установление общности развития всего человечества, равноправия культур прошлого – все это следствие развития культурологического сознания лишь последних веков, пришедших к концепции историзма.

К тому же ускорение всемирно-исторического развития, вызванное революционными процессами, интенсивностью контактов между нациями, регионами, ареалами, сделали в прошедшем XX столетии представление о развитии культуры человечества действительно "мировым".

История человечества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного развития или полного отсутствия *взаимодействия* между отдельными народами.

В результате взаимного воздействия культур, создаваемых различными народами, происходит их *обогащение, ускоряется развитие*.

Несомненно, что этот процесс играет прогрессивную роль в развитии мировой культуры, которая дает нам бесконечное количество примеров, свидетельствующих о полезности “взаимоузнавания” различных народов, их культурных контактов и взаимовлияний.

Разумеется, так понятая подлинно “мировая” культура в соответствии с культурологической наукой должна преодолеть традиционный “европоцентризм”, став *историей культуры мировой*, а не только общеевропейской. Для этого необходимо прежде всего преодолеть традиционное отношение к культурам народов, которые мало нам известны вследствие своей географической отдаленности от европейского мира или отставших в своем культурном развитии, ставших колониями или источником “экзотики” столь характерной для “китайщины” в европейском искусстве XVIII в., увлечения негритянской скульптурой и музыкой в западноевропейском модернизме XX в.

Категорически отвергая абсолютизацию восточной специфики, якобы обособление исторического пути, пройденного народами Востока от всемирно-исторического движения, ученые показали, *во-первых*, что нет никаких объективных оснований смотреть на восточную культуру “скверно вниз” как это свойственно европоцентризму, и, *во-вторых*, несостоятельность колониальных и националистических взглядов, которые неверно трактуют культуру Востока, то сводя на нет её значение в мировом художественном процессе, то приписывая ведущую роль одному народу в ущерб другим (панирианизм, пантюризм, панвавилонизм и др.).

Европоцентристское и восточно-центристское мировоззрение обусловлены были также и тем, что наука XIX-начала XX веков ещё не располагала достаточными объективными данными о культурах, находящихся за пределами стран Западной Европы. Сегодня невнимание к этому материалу имеет уже вполне определенную политическую и идеологическую тенденции, являясь в научном плане архаизмом.

Автор одного из замечательных сопоставлений Востока и Запада Т. Григорьева отмечает, что научные открытия XX века привели к *переосмыслению картины мира*, что не могло не повлиять на образ мышления людей. *Принцип дополнительности* – вслед за точными науками проникает в гуманитарные, а это говорит о том, что метафизический, альтернативный тип мышления (или то, или это) уступает место диалектическому, ядро которого, как известно, – закон единства противоположностей (и то, и это), что в свою очередь делает реальным исследование сложнейших связей, как внутренних (психологических), так и внешних (межнациональных). Если *двуединство есть всеобщее свойство вещей*, оно должно быть присуще и миру как целому – значит структурная противоположность не исключает, а предполагает *единство разного, взаимодействие сторон*, необходимое для нормального функционирования целого.

Познание и освоение одной культурой других входит в структуру каждой национальной культуры, и, более того, становится существенной частью этого процесса. Культуры обогащаются, входя в соприкосновение друг с другом, познавая и понимая друг друга. И чем выше национальная культура, тем она больше полнится благодаря культурам других стран и народов, тем интенсивнее и шире её познавательная деятельность, тем она лояльнее к ним, тем более она способна к творческому освоению других культур, не прибегая к механическим заимствованиям и внешним подражаниям.

Наше понимание других культур зависит от объёма накапливаемых знаний об этих культурах. В настоящее время этот материал настолько богат и разнообразен,

что даёт возможность изучать проблему межкультурных связей во всех их проявлениях.

Наиболее распространенным типом взаимодействия культур являются *контактные связи*, которые представляют категорию историческую и в различных исторических условиях имеют разную степень интенсивности и принимают разные формы.

Всякое идеологическое (в том числе культурное) влияние закономерно и социально обусловлено. Эта обусловленность определяется внутренней закономерностью предшествующего национального развития, общественного и культурного. Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в данном идеологическом "импорте". Влияние может проявляться лишь в том случае, когда для него подготовлена почва, когда оно соответствует "чаяниям и запросам" новой среды и переменам, уже происшедшим в данном обществе, благодаря историческим, экономическим, социальным и культурным связям, так как среда, воспринимающая влияние, усваивает только то, что ей жизненно необходимо, смешивая в той или иной степени чужое и своё, накладывая свою специфическую печать на заимствованные идеи и художественные образы.

Простейший результат межкультурных связей – влияние одного искусства на другое. Американский искусствовед Б. Роулэнд различал, например, чужое влияние, проявляющееся в процессе развития какой-либо линии искусства у данного народа и способствующее этому развитию, и влияние, проявляющееся в творчестве отдельных художников на почве особенностей творческого пути их.

Примером может служить хорошо известный факт воздействия японской гравюры на западноевропейскую живопись середины XIX-начала XX века. Импрессионисты нашли в японском искусстве ответы на важнейшие вопросы, волновавшие художников того времени, и притворили принципы восточного искусства в свои собственные. Причём в их картинах даже при специальном вглядывании не часто встретишь восточные мотивы, потому что, это – влияние в самом творческом методе этих мастеров. Воздействие заметно лишь опосредованное, например, в идее "сериала", подобно сериям гравюр Хокусая видов Фудзи, а у К. Моне в "сериалах" стога сена или Руанского собора. Но в данном случае перед нами не "подражание", а именно воздействие художественной идеи, инациональной, инорегиональной – настолько вроде бы отдаленной, а вместе с тем, как оказывается, способствующей творческой стимуляции.

Характер своего отношения с японским искусством Ван Гог определил с присущей ему тенденцией к самоуничижению: "Вся моя работа в значительной мере строится на японцах". "Кто любит японское искусство, кто ощутил на себе его влияние, - это общее явление для всех импрессионистов, - тому есть смысл отправиться в Японию. Я считаю, в конечном счете, будущее нового искусства – на юге". Про свои рисунки, сделанные на холмах Монмартра, он говорит, что *"это не похоже на японцев, и в то же время это самая японская вещь из сделанных мною"*.

Приведенная цитата ещё раз подчеркивает, что "душа" взаимодействия культур не в одностороннем воздействии, а в таком усвоении "инационального" (инорегионального), когда оно становится лишь стимулом, своего рода катализатором собственных художественных открытий.

Конечно, вопрос о влиянии японского искусства на французских художников стоял гораздо глубже; японцы стали не только "предметом моды", но одним из источников нового стиля; их культура входила как существенный компонент в художественный климат Парижа.

На наш взгляд, это определялось социальными потребностями, а именно утра-



Соборная мечеть в Кордове (Испания)

той западноевропейским искусством эстетического идеала (отсюда школы “проклятых поэтов”, “диких” художников-фовистов). Когда идеала нет в своем отечестве, его ищут “на стороне”, так поступали все романтики. Одни, как, например, в России начала XIX века, где социально-историческая действительность была сложнее, попросту уходили в другие инациональные миры – Кавказ, Молдавию, Среднюю Азию, или же к патриархальности. Термин “*взаимодействие*” в данном случае точен и отражает реальную суть глубокого исторического процесса.

Но бывают условия, когда сбалансированность национального культурного развития нарушается. Это происходит под

воздействием разнородных причин – общеисторических и внутрикультурных, национальных и внешних.

В отдельных случаях это связано с вторжением внешнего фактора. Так изменила свой облик к концу X века культура Испании, в которой произошло *слияние* исконно испанских и совершенно им чужеродных арабских элементов, что образовало совершенно новое художественное целое – *испано-мавританское искусство*, казалось бы странный, генетически не органичный феномен, занявший, однако, в истории мировой культуры заметное место.

Арабское вторжение на Иберийский полуостров в VIII в. положило начало длительной эпохе широких и плодотворных контактов христианского и мусульманского миров в самых разнообразных областях. До XV в. Испания представляла собой прекрасный образец подобного тесного контакта, где происходило *столкновение* и *взаимопроникновение противоположных культур*, их *слияние*, породившее совершенно неожиданные и неповторимые *феномены*, ставшие своеобразным синтезом культуры аборигенов (местного населения) и пришельцев. Возникает так называемое “*мавританское искусство*”, соединившее в себе черты испанских вестготов и арабской культуры.

Именно культура арабов стала *матрицей* для новой мусульманской цивилизации, ассимилировав всё, что было лучшего в более древних и более высоких культурах. К этому времени арабы покорили Ирак, Сирию, Египет и часть огромного культурного и религиозного ареала, простиравшегося от Северной Африки до Самарканда, от Пенджаба до Индонезии. Народы, которые они покорили, веками поддерживали высокий уровень материальной и духовной культуры.

Мавританское искусство представляется слиянием “западного” с “восточным”, хотя в нем и трудно выявить отдельные элементы.

Церковные чаши, кресты и королевские короны из Кастилии, пышные церковные облачения, до недавнего времени хранившиеся во многих испанских ризницах, часто имеют орнаменты, родственные испано-мавританскому искусству, а иногда даже *арабески*, при тщательном рассмотрении которых можно обнаружить цитаты из Корана. Длительное взаимовлияние и взаимопроникновение культур приводили иногда к таким историческим и культурологическим казусам, как стихи Корана в католических церковных облачениях и коронах христианских королей.

Вместе с тем это искусство породило *устойчивые черты* мавританского стиля,

особенно ярко проявившегося в архитектуре: Большая мечеть в Кордове, дворцы Альгамбра в Гранаде, Хиральда и Алькасар в Севилье; в музыке: гранадская музыка; в декоративно-прикладном искусстве: мавританский арабеск, мудехарский стиль; в поэзии: заждадь; в философской мысли: Аверроэс, Ибн Сабин.

Ранее уже отмечалось, что в основе развития культуры каждого народа лежат не чужеземные влияния, а внутренние причины конкретно-исторического и национального порядка. Но вместе с тем очевидно, что взаимодействие культур различных народов стимулирует развитие национальной культуры, способствует её прогрессивному поступательному движению.

Так, значительную роль в развитии средневековой индийской культуры играет так называемый *“индуско-мусульманский культурный синтез”*, который нашел выражение в литературе, архитектуре, скульптуре, музыке, живописи, танцах, в быту, обычаях и т.п. До того, как возникли условия для такого влияния в Северной Индии упадок культуры был очевиден. Застывшие религиозные верования и окаменелый общественный уклад сковывали общественную жизнь и задерживали прогресс. Но с приходом Бабура, основателя “империи Великих Моголов”, в Индии произошли большие сдвиги, “и новые стимулы вдохнули свежесть и жизнь в искусство, архитектуру и другие области культуры”, - так писал Дж. Неру в книге “Открытие Индии”.

Время правления Бабуридов было одним из замечательных периодов в культуре Индии – возникает особый архитектурный стиль, отличающийся легкостью и изяществом формы, создаётся раджпутская школа живописи, поэзия бхагги, отличающиеся органическим слиянием древнеиндийского классического наследия и лучшими традициями мусульманского искусства. История культур знает немало таких примеров: древнее японское искусство во многом обязано китайской культуре, а искусство Киевской Руси – византийской, но в том и другом случае итог знаменует становление глубоко *национальных форм художественной культуры*, построенных в ином ключе, нежели заимствованный извне компонент.

Взаимодействие и “пересечение” культур – процесс сложный и многообразный, который включает в себя не только прямое влияние одной культуры на другую, но и более *опосредованные и косвенные формы связи*.

Приведём ещё один типологически интересный пример. Появление нового искусства, выросшего из элементов, созданных различными народами – культура Кушанского царства, своеобразный “перекрёсток” в то время крупнейшей цивилизации: индийской, иранской, среднеазиатской, эллинской и отчасти китайской. На этой почве создавалось замечательное искусство Гандхары, которое часто называют греко-буддийским по главным образующим его элементам, поскольку оно сложилось из греческого искусства эпохи эллинизма, занесенной сюда в результате походов Александра Македонского, и буддийского, выросшего в северо-западной Индии. В этом взаимодействии двух культур, сложившихся у совершенно разных народов, взаимодействии, осуществленном на собственной среднеазиатской почве с присоединением сюда еще элементов культуры Ирана и Китая, образовалось совершенно неповторимое по своему облику искусство Гандхары.

И так, в одних исторических условиях процесс творческого обогащения сразу становится двусторонним, то есть процессом взаимообогащения, в других – художественные взаимодействия могут быть устремлены сначала в одном направлении, обратное воздействие может прийти позже. Но и тогда влияние может быть простым толчком, не более. И воспринявшая чье-либо влияние художественная культура не всегда может быть ниже той, которая на неё повлияла. У последней может присутствовать лишь *эмбрион*, а у первой – *целый организм*. Материал истории искусства дает возможность с особой остротой почувствовать, что дело не все-



Мавзолей Тадж Махал

гда во *влиянии*, а в *связях*, которые предполагают внутреннее единство культур. Иначе будет не возникновение нового, структурно сложного, но всё равно органичного явления, а эклектическое соединение разнородных элементов, то есть нечто безликое.

Исторические судьбы культур Запада и Востока, как свидетельствует материал истории искусства, переплетены всем многовековым ходом развития общечеловеческой цивилизации, и это взаимопроникновение культур является одним из могучих факторов развития и прогресса общечеловеческой художественной культуры.

Всякая же культура, оставившая заметный след в истории человечества, всегда имеет своё "уникальное лицо". Значит, процесс взаимодействия в случае благоприятных условий приведёт не к эклектике, а к *культурному синтезу*.

Метод сравнительно-типологического анализа был разработан академиком Н.И. Конрадом и его школой, которая дала свои методы и типологию анализа, ориентируя исследователей на поиски "синтеза философии, науки и искусства" (Н.И. Конрад). Эта школа, занимаясь преимущественно классическими литературами (и шире – культурами) Дальнего Востока – Китая и Японии – обнаружила явления, в частности аналогичные тем, что известны на Западе под названием *ренессансных и просветительских*. Это навело на мысль об общности и единстве развития разных литературных процессов в мировой истории, а затем, когда эта идея стала завоевывать всё большее число сторонников, обнаружилось, что черты единства и общности при всех отличиях и своеобразии культур характерны всему художественно-культурному процессу.

Поэтому наблюдения, сделанные литературоведами по культурам Востока – перестали иметь узкоспециальное значение и стали приобретать *универсальное*. Подытожим здесь кратко те из них, что имеют такой универсальный смысл. Итак, школа Н.И. Конрада обратила внимание на необходимость изучения следующих основных типов культуры:

1. Сравнительное изучение (двух или более) культур, которые в прошлом обладали *исторической общностью*.
2. Сопоставление разных культур, которые в прошлом общностью не обладали, но *существовали в один и тот же исторический период*.
3. Сравнительное изучение *неожиданных черт сходства* у культурных феноменов, которые существовали *вне какой-либо исторической общности* и совершен-

но независимо друг от друга.

4. Открытие типологической общности явлений, возникших независимо друг от друга.

5. *Изучение связей и влияний одной культуры на другую* для обнаружения их исторических причин и раскрытия последствий этих связей.

Ярким примером типологического исследования в широкой области истории культуры служит анализ ренессансных и просветительских явлений на Востоке.

В период расцвета культур Востока можно обнаружить единую сущность: "возврат к древности" у арабов, "возвращение к древности" у китайцев, "бахги" у индийцев, классический период у иранцев, "Мурамати" у японцев. Оказывается, Ренессанс был решительно везде, в разные эпохи, с разным содержанием, хотя далеко не всегда превосходил культуры Средневековья и Возрождения в Италии.

Из этого следует вывод: в той или иной форме, пусть хотя бы и очень кратко, но возрожденческие явления в других культурах, кроме западной, во всяком случае, должны быть нами учтены. Правда, во всех ренессансных древневосточных культурах была своя специфика, сформулировать которую ученые тоже ещё не могут с полной точностью.

На Востоке, как и на западе, Возрождение проявилось с большим расстоянием во времени, разнообразием в формах и масштабах. В одних странах оно было ранним, как итальянское, в других – средним, как французское, в-третьих, напоминало Реформацию.

На вопрос о том, была ли в истории восточных культур эпоха, типологически сходная с эпохой Возрождения в Европе, различные исследователи отвечают по-разному, при этом не всегда строго и точно соблюдая принцип историзма. Прав был Н.И. Конрад, говоря, что понятие "Ренессанс" нередко готовы приложить ко всякой полосе особого подъёма культуры, чаще всего – искусства и литературы, особенно если этот подъём в какой-то мере связан с обращением к древности.

Развернутая концепция "восточного Ренессанса" носит дискуссионный характер, она вызвала живой отклик со стороны представителей различных наук: - историков, философов, литературоведов и искусствоведов.

Для нас эта концепция привлекательна не столько своим утверждением о наличии эпох Возрождения у многих народов мира, сколько самой методологией, подходом к достаточно разнородному по историко-художественной специфике национальному материалу, благодаря чему он организуется в довольно строгую закономерность развития мирового искусства.

Приводимые исследования нас интересуют в том плане, что показывают определённый тип, единую тенденцию развития художественных традиций в процессе сложения национальных культур. Большое различие между полученными аналогиями как территориальное, так и временное отвергает, как уже указывалось выше, предположение о возможности какого-либо непосредственного влияния. И, думается, ещё убедительнее подчёркивает существование определенной закономерности историко-культурного развития и является принадлежностью не только истории Италии, но и истории всякого народа, обладающего длительной, непрерывно развивающейся, богатой культурным содержанием исторической жизнью, следовательно, это не частный случай, а общая историческая закономерность.

Ренессанс, как "величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством" (заметим, что Энгельс говорит *о человечестве вообще, не об одной только Европе*), как явление мировой истории во всем своем историческом значении раскрывается только при сопоставлении явлений Ренессанса как на Западе, так и на Востоке.



Хиросигэ. На реке Мягава

Согласно исследованиям ученых по данной проблеме, наиболее существенным для эпохи “мирового Возрождения” были следующие обстоятельства: переход *от деревенской культуры к городской*, широкое, везде одинаково ровное и свободное чувство *гуманизма*, освобождение человеческого разума от непреклонных и незыблемых догм, а также попытка создать новую, *светскую культуру*, которая могла бы противопоставить себя феодально-церковной.

Теперь становится понятным, почему именно на “модели” Ренессанса и возникла концепция сравнительного изучения культур, а далее, развиваясь, она привела уже к пяти вышеизложенным типам сравнительно-типологического исследования явлений западных и восточных культур.

В образительном искусстве такой общечеловеческой “моделью” может служить пейзаж, как одна из форм художественного видения природы, как адекватный способ ее эстетического познания и освоения. Возьмем к примеру пейзажные жанры в таких разнонациональных (региональных) вариантах, как дальневосточный (китайско-японский), ближне – и – средневосточный и русский. Попробуем дать сопоставление черт различия и сходства в трактовке одного и того же объекта художественного видения, черт, продиктованных своеобразием национальных или региональных культур. При этом довольно ясно выступают особенности, порожденные самим характером исторических условий, в которых развивался пейзажный жанр.

Пейзаж “шань-шуй”, то есть “горы-воды”, особый традиционный тип картины, являющийся классическим образцом китайского пейзажного жанра, равно как и все другие изображения природы, сложился и достиг расцвета в Китае ранее, чем в других странах. Восприятие природы шло как бы по двум отдельным линиям познания мира: объективной фиксации увиденной действительности и образно-мифологического толкования. В то же время восприятие природы в Средневе-

ковом Китае связано с противопоставлением ей бренности человека, с одухотворением и обожествлением ее сил, с осмыслением ее как носителя великих и вечных законов, только через постижение которых человек может достичь мудрости.

Дальневосточный художник воспринимает пейзаж как образ необъятно просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность растворена в содержании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства. И это космическое "видение" действительности передано в простых маленьких пейзажных сценках. В скромных изображениях художник обнаруживает подчас такую глубину и цельность чувства, что самый простой мотив превращается в значительное произведение искусства. Показательно, японские художники нередко прибегают к сравнению сосны, которая живет тысячу лет, и вьюнка, который, утром распустившись, к вечеру погибает, но оба растения, каждое по-своему, переживает полную бытия.

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.

Под этими строками английского поэта XIX в. Блейка мог бы подписаться Ли Бо, Бо Цзю-И или любой великий поэт китайского средневековья. В качестве предположения мы могли бы высказать разве только то, что мистическое чувство всегда и везде сходно в своем внешнем выражении, может быть, поэтому поэт-мистик Блейк так и сходится с дальневосточным – всегда мистическим восприятием природы.

"Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время - на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки. Но эта травинка дает ему возможность рисовать любые растения, времена года, ландшафты, животных и, наконец, человеческие фигуры. Так проходит жизнь и она слишком коротка, чтобы успеть сделать все.

Разве то, чему учат нас японцы, простые, как цветы, растущие на лоне природы, не является религией почти в полном смысле слова? Мне думается, изучение японского искусства неизбежно делает нас более веселыми и радостными, помогает нам вернуться к природе, несмотря на наше воспитание, несмотря на то, что мы работаем в мире условностей", - так выразил своё отношение к японской культуре Ван Гог.

Чувство восхищения красотой природы, весьма разнообразно выразившееся в искусстве различных стран, в дальневосточной живописи, как и в поэзии, всегда определялось *философской глубиной обобщений*, доведенных подчас до монументальных образов, продиктованных спецификой мироотношения. Изменчивостью и динамичностью переданного пространства отличается дальневосточный пейзаж от утонченного и по-своему *совершенного показа природы в иранской миниатюре*.

Миниатюрист осознаёт природу как замкнутый в своих пределах прекрасный цветущий сад. Он выделяет особо каждый цветок, который сияет в его произведениях, как отшлифованный драгоценный камень, он заботится о предельной четкости и завершенности каждой детали, заполняя весь лист, наподобие ковра. Взгляд на пробуждающуюся природу заставляет искать исход радости, рождаемой подобной картиной. Этот исход поэты видели в наслаждении вином, даря-



Драхма Антиоха I

щем веселье, любовью, поднимающей человека над другими "созданиями мира". Вот почему весна (лужайка, берег ручья, цветущие деревья), вино и любовь стали той триадой, которая чаще всего встречается в поэзии и миниатюре. Это выражено, например, в стихотворении Омара Хайяма:

О мой шах, без певцов и пиров,
И без чаши вина
Для меня нестерпима цветущая
В розах весна,
Лучше рая, бессмертья,
И гурий, и влаги Кавсара.
Сад, и чаша вина,
И красавица, песнь и струна.

Для истории культуры отдельные "сравнительные этюды" являются важными, поскольку они есть часть общего сравнения культур и ведут непосредственно к созданию соответствующих *частей истории культуры мировой*.

Так, в исследованиях ученых есть множество примеров сходства явлений, удаленных друг от друга в *пространстве* или *времени*, находящихся *вне исторической общности*, но передающих *сходные комплексы идей*, например, в исторических концепциях Полибия и Сыма Цяня (Н.И. Конрад), в поэзии Горация и Лу Цзи (В.М. Алексеев), Петрарки и Хафиза (И.С. Брагинский), Басе и О. Мандельштама (Г.С. Померанца), Кретьена де Труа и Низами (В.М. Жирмунский).

Следует отметить, что речь идет именно о *точках соприкосновения*, а не о *параллельных линиях развития*. В большинстве случаев это примеры *неосознанного совпадения*, но в некоторых – оно может быть как раз *поставлено в качестве сознательной цели*, и в то время носит несколько *временный характер*, как скажем, в творчестве Матисса, Пикассо, Маллера, Ле Корбюзье и многих других.

Так, историк искусства постоянно сталкивается с фактами "переклички" далеко отстоящих друг от друга эпох. Между тем иногда прямых соприкосновений не существовало, тем более нас поражают совпадения между тем, что было в далеком прошлом, и тем что происходит в Новое время, а также между творчеством мастеров, живших на разных континентах.

Взаимодействие культур является, как мы уже отметили ранее, важнейшим аспектом исторического единства культур. В ходе человеческой истории неуклонно возрастают культурные контакты между народами, которые на определенном этапе этого процесса приводят к *синтезу художественных культур*.

Культурный синтез можно определить как итог взаимодействия различных культур, как процесс, ведущий от *ознакомления к усвоению* и отсюда к *присвоению*. Между культурами Запада и Востока возникали, как было отмечено выше, постоянные контакты.

Эллинизм – первый в истории и наиболее крупный опыт *западно-восточного синтеза*, возникший на рубеже древности и нашей эры – сближение культур Древнего Востока и античного (западного) мира.

Великий "зодчий" эллинизма Александр Македонский повелел считать своим "родным городом" – весь мир, его "акрополем – лагерь", родственниками – всех

доблестных людей, а чужестранцами – “дурных людей”.

Историческая миссия Александра Македонского заключалась не столько в захвате колоссальных территорий, приведения к покорности большинства народов ближне- и средневосточного мира и создании грандиозной, но по существу эфемерной империи, а в последовавшей затем *эллинизации* и преодолении всякого рода преград на пути общения древнего мира: политических – благодаря возникновению могущественных монархий; религиозных – признанием права народов на любое вероисповедание, воссоединением ли в едином пантеоне разнообразнейших божеств эллинских и восточных, а то и слиянием их в образах синкретических богов, вобравших черты тех и других.

Таков был смысл деяний Александра, его борьбы за объединение стран и народов во вселенском масштабе.

Примером более органичного и масштабного опыта художественного синтеза являлась Византия, которая “несла в себе смысл, который был больше неё самой, ибо он был “общечеловеческим”. Самобытная культура Византии явилась связующим звеном между культурами. Константинополь служил “золотым мостом” между Востоком и Западом, он был “именно миром”, целой культурой, постепенно сжавшейся и уместившейся в стенах одного города.

Византийская культура – есть сложный исторический процесс той культуры, которая образовалась в силу постоянного общения, взаимодействия и взаимного влияния, взаимопроникновения различных *этнокультур*. Разумеется, она не была простым механическим “смешением” Востока и Запада, Византия явилась качественно новой культурой, самобытной по стилю и по своим мировоззренческим основам.

Так, в XIX веке развитие мирового художественного процесса привело к “*западно-восточному*” синтезу в творчестве отдельных великих писателей. Таков, например, культурный синтез в “Западно-восточном Диване” Гете, который “следует понимать лишь как обычный синоним понятия “общечеловеческая книга”, то есть попросту, и западная и восточная. И тут обретает смысл заимствованное из Корана выражение: “Богу принадлежит и Восток, Богу принадлежит и Запад”, выражение, столь излюбленное Гете и передающее общечеловеческое содержание культуры, будь то культура Запада или Востока.

Синтез как определенное качество всемирного художественного процесса, как реальность, не есть творение одной лишь “западной” культуры с вплетением “восточных мотивов”, орнаментированное восточной экзотикой (как это часто было у романтиков). Культурный синтез не является *ассимиляцией*, он сохраняет основное позитивное содержание каждого из компонентов, добавляя к нему типологически иное, при этом осуществляя скачок в новое качество, которое ведет от *этнической, региональной замкнутости* – к *общечеловеческой разомкнутости, общечеловеческой универсальности*. Это знаменует становление подлинно единой мировой культуры.



РАЗДЕЛ II

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Глава 7. ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА.

Истоки культуры уходят в глубокую древность. Многочисленные памятники материальной и духовной культуры - наскальные росписи, статуэтки из камня и кости, орнаментальные узоры на кусках оленьих рогов и каменных плитах - появились намного раньше сознательного представления о художественном творчестве.

Зарождение культуры и первые шаги художественного развития восходят к первобытной культуре, когда закладывались основы материальной и духовной жизни общества, которое развивается по законам истории, т.е. неравномерности развития культуры в синхронное время и убыстрение темпов развития со временем.

Одна из основных проблем культурологии - проблема специфики первобытной культуры. Любая культура, в конечном счете, является развитием первобытной культуры. Изучение первобытной культуры - это изучение своих истоков. Каковы же принципиальные особенности первобытной культуры, отличающие ее от всех других типов культуры, от культуры цивилизованного общества?

Чаще всего в качестве таких особенностей выделяют синкретизм, мифологичность, анимизм и особое мышление, присущее человеку первобытной культуры. Синкретизм - это нерасчлененность, целостность первобытной культуры. Но это не просто целостность, или взаимосвязь, различных феноменов культуры. Синкретизм - это целостность до возникновения различия между феноменами культуры. В первобытной культуре еще не существовало таких феноменов, как мораль, искусство, религия, право. Но люди во что-то верили, создавали объекты, производившие художественное впечатление, подчинялись каким-то условностям, нормам в общении друг с другом. На чем же основывалось это поведение, этот образ жизни, отличавший человека от животных? На мифах, на мифологии, которая в данном случае понимается как совокупность мифов (в отличие от другого понимания мифологии как науки о мифах).

Миф (от греческого "мифос"- рассказ, предание) - это прежде всего повествование о богах и героях. Студентам широко известны мифы и легенды греков и римлян о своих богах и героях: Зевсе (Юпитере) и Гере (Юноне), Афродите (Венере) и Аресе (Марсе), Геракле и Прометее и т.д. Однако современные этнографические исследования значительно расширили и углубили наши представления о древнем мифе, вынесли их за рамки античного мифа. Мифы многих народов насчитывают сотни и тысячи сказаний, в которых передается описание возникновения мира, животных и человека, сражений и подвигов и т.д.

В мифах более всего и выражался первобытный синкретизм. Причем мифы не

только по форме и по своей роли в жизни общества были целостным феноменом духовной культуры, заменявшим и искусство, и мораль, и религию, и даже науку. И в содержании мифов выражалось особое целостное мировосприятие первобытного человека, воспринимавшего и самого себя и окружающую природу как единое целое. Человек не отделял себя от остального мира, от животных, растений и даже предметов неживой природы. Человек не считал себя особым созданием, венцом этого мира. Но как же быть с такими явно уникальными особенностями человека, как мышление, духовность? Может быть, человек первобытного общества не понимал особенность и важность духовных явлений, души, не замечал своего мышления? Судя по зсему, понимал и замечал, но при этом считал, что все остальные объекты тоже обладают духовной жизнью, душой. Отсюда и часто встречающееся в мифах одухотворение природы, приписывание духовной жизни природным объектам, животным, растениям, предметам, что связывается с явлением фетишизма и анимизма.

Благодаря одухотворению природы первобытный человек относился к природе с большим вниманием и заботой, чем современные люди. Но такой взгляд на себя и природу вряд ли можно назвать примером гуманного отношения к природе, ведь гуманизм - это признание особой ценности человеческой жизни и человеческого достоинства. Одухотворение природы зачастую сопровождалось человеческими жертвоприношениями, что вообще-то выглядит вполне логично: если человек и природа равноправны, почему тогда к человеку стоит относиться как-то особенно? То есть синкретизм и целостность мировоззрения - это особенности, которые можно констатировать, но совсем не обязательно идеализировать.

Одухотворяя природу, человек населял ее в своем воображении множеством духов, которые определенным образом вмешивались в жизнь человека: некоторые духи вредили человеку, приносили ему только зло, другие духи помогали человеку. Подобные представления принято называть анимизмом (от латинского слова, означавшего "душа"). Э.Тайлор считал, что именно из анимизма впоследствии возникли религиозные представления и учения, а также некоторые философские идеи. С точки зрения Тайлора, основополагающие принципы многих философских учений уже были заложены в анимистических представлениях, например, идея о переселении души из одного тела в другое или учение о самостоятельном существовании идей. Тайлор указывал на многие идеи, которыми обязана философия цивилизованных народов первобытному анимизму.

На основе подобных взглядов можно сделать вывод о том, что нет принципиальной разницы между первобытным мышлением и мышлением современного человека. Правда, далеко не все исследователи первобытной культуры соглашались с подобными выводами и идеями Тайлора. Например, французский культуролог Л.Леви-Брюль (1857-1930) считал первобытное мышление принципиально иным типом мышления по сравнению с мышлением цивилизованного человека. Леви-Брюль назвал первобытное мышление дологическим мышлением, т.е. мышлением, не подчиняющимся логике, не дошедшим до логики. Собственно, это даже не мышление в чистом виде, в современном значении этого слова, а особая менталь-



Изображение бизона в пещере Альтамиры. Северная Испания. Эпоха железа.



ность - духовный процесс, феномен, в котором чистого, последовательного, незамутненного мышления не существует. С точки зрения Леви-Брюля, первобытный человек мыслил только целостными образами, да еще увязывал эти образы с какими-то сопутствующими объектами, ситуациями. Для обозначения этой особенности первобытного мышления Леви-Брюль сформулировал принцип сопричастия. То есть у первобытного человека в голове не могла появиться четкая мысль об одном объекте и его свойствах, а возникало сложное нерасчлененное сочетание объекта, человека, животного и всех тех действий, ситуаций, в которых этот объект встречался человеку. При таком мышлении невозможен анализ, невозможно выделение существенных свойств, невозможна последовательная цепочка рассуждений. Первобытное мышление не различает, а смешивает, оно неотрывно от мистики и эмоций. Леви-Брюль считал, что первобытное мышление не было логическим еще и потому, что в нем не было даже представлений о противоречиях, которых должно избегать логическое мышление. А как можно избежать того, о чем нет ни малейшего понятия, нет даже смутного представления? Такое мышление не может ставить осознанные цели, не может предварительно планировать какое-то нестандартное действие, такое мышление неконструктивно.



Это мышление препятствует творчеству и эффективной практической деятельности. Поэтому первобытное общество ориентировано на мифы, обряды, традиции тысячелетней давности.

Концепция Леви-Брюля фактически объясняла отсталость народов, находившихся в XIX-XX веках на родоплеменной стадии развития, не условиями их существования, а особенностями устройства мышления этих народов. Конечно, между условиями жизни, традициями и мышлением существует определенная взаимозависимость. Но все же существует несомненное, принципиальное различие между теориями, видящими специфику культуры в условиях существования прежде всего, и теориями, усматривающими эту специфику прежде всего в устройстве мышления.

Идеи Леви-Брюля подверг последова-



Стоунхендж близ Олсбери. Эпоха бронзы.

тельной критике другой известный французский исследователь первобытной культуры К. Леви-Строс. С точки зрения Леви-Строса, первобытное мышление так же способно к различию, классификации, последовательности, к постановке цели, как и мышление современного человека. Если это было не так, то люди первобытной культуры не смогли бы создать многие феномены культуры, без которых было бы невозможно возникновение древних цивилизаций и существование современной цивилизации. Леви-Строс признавал специфику первобытного мышления, но считал его логическим и достаточно рациональным, конструктивным. Первобытный человек мог классифицировать и удерживать в сознании десятки и сотни элементов какого-то класса явлений. В качестве примера Леви-Строс приводил умение людей первобытного общества различать сотни видов растений, тех растений, среди которых проходит жизнь этих людей. Сведения о множестве видов растений удерживались в памяти людей и передавались от поколения к поколению, что помогало практической жизнедеятельности.

Мышление первобытного человека связано с образностью, эмоционально окрашено, связано и с традициями, и с симпатиями, и полно ложных предрассудков и представлений. Но многие философы давно уже доказали, что эти же черты присущи мышлению и современного цивилизованного человека. Духовный мир современного человека - тоже сложная целостность, в которой зачастую глубинные импульсы значат больше, чем последовательная аналитическая цепочка рассуждений. У первобытного человека не было слов для обозначения общих понятий, не было таких слов, как "сущность", "необходимость", "правило", "закон", "цель", "смысл", "план". Но ведь слово "логика" и наука логики возникают довольно поздно, в Древней Греции примерно в IY веке до н.э. А великие цивилизации древности были созданы на 3 тысячи лет раньше. Как же тогда были сконструированы великие пирамиды, храмы, ирригационные системы?

Свою концепцию первобытного мышления Леви-Строс наиболее последовательно изложил в книге "Не прирученная мысль" (1961). Название у книги "говорящее", именно не прирученным назвал мышление первобытного человека французский ученый. Не прирученное, непривычное, нетрадиционное, зависящее от жизненных условий. Но это мышление может быть целенаправленным и эффективным, даже если мыслящий человек не знает слов "целенаправленность" и "эффективность".

Показательно в этом отношении высказывание О. Бальзака, которое Леви-Строс выбрал в качестве эпиграфа к своей книге: "Только дикари, крестьяне и жители провинции способны так хитро и всесторонне обдумать свои дела?"; поэтому, когда они от мысли переходят к делу, они действуют наверняка". Концепция Леви-Строса не была следствием лишь чисто исследовательского, отвлеченного интереса. Леви-Строс выдвинул идею о новом виде гуманизма, современном универсальном гуманизме, который не ограничивается признанием равной ценности культур разных цивилизаций. Универсальный гуманизм требует уважительного отношения и к доцивилизованному типу культуры - к культуре первобытного общества.

Спор о первобытном мышлении - это спор о первобытной культуре, об истоках современной культуры. Вместе с тем, это спор о способности современных народов, находящихся на стадии первобытной культуры, интегрироваться в культуру современной цивилизации. Если налицо два принципиально различных типа мышления, то трудно вести речь даже о постепенном восприятии современной культуры представителями первобытных народов.

Продуктивность первобытного мышления выразилась в создании многих величайших феноменов культуры. В исторической науке используется понятие неолитической революции. Революция эта началась примерно в VI - IV тысячелетии до н. э., в эпоху неолита (неолит - новокаменный век). Неолитическая революция - это процесс, растянувшийся на тысячелетия. Почему же - революция? Потому что в этот период человечество перешло от охоты и собирательства как основных источников существования и основного образа жизни к производящей форме хозяйства - земледелию, животноводству и ремеслу. Впрочем, что значит "перешло"? Человек изобрел, создал и земледелие, и домашнее животноводство, но для этого пришлось приручить животных в эпоху мезолита, вырастить новые сорта растений. Одомашнивание животных, селекция растений - это процессы, потребовавшие и размышлений, и постановки цели, и плана, и терпения, и накопления и передачи информации. Неолитическая революция - это и отбор растений, и классификация, и изобретение орудий и приемов земледелия и скотоводства. Причины неолитической революции большинство исследователей видят не в изменении мышления, а в изменении условий обитания и следствием стал первый демографический взрыв, - резкое увеличение численности населения земли.

Неолитическая революция - это революция, производящая продукты, но не только продукты. Это и изобретение гончарного дела, и ткачества, и технологии переработки зерна, новой техники обработки камня (шлифовки, полировки, сверления) и многого другого, что связано с материальной культурой. Но и в сфере духовной у первобытной культуры было много великих достижений. Примерно 15 тысяч лет назад, еще в эпоху позднего палеолита, первобытным человеком были созданы наскальные росписи с изображениями животных в пещере Альтамира (современная Испания). Вероятно, эти изображения создавались не из чисто эстетических соображений, а были связаны с каким-либо ритуалом, магией. Но эти изображения способны произвести художественное впечатление и на современного человека благодаря тому художественному мастерству, с которым они были созданы около 15 тысяч лет назад. Подобное мастерство не могло появиться вдруг, в одночасье, его вырабатывают, к нему приходят. Какой-то секрет мастерства может быть утерян, но художественность уже достигнута, и потребность в художественном уже остается навсегда в человеческом обществе. Потребность эта выражается даже в эстетическом оформлении орудий труда, одежды, жилища, т.е. в первобытной культуре возникает прообраз современного дизайна.

Этот интерес современного искусства к мифологическим сюжетам не случаен,

как и интерес к изучению мифов со стороны гуманитарных наук. В этом отношении особого внимания заслуживает учение о мифах швейцарского исследователя К.Г.Юнга (1875-1961).

Центральное понятие концепции Юнга - коллективное бессознательное. У каждого человека, помимо личного бессознательного, есть еще более глубокий слой психики - коллективное бессознательное, т.е. побуждения, стремления, присущие всему человеческому роду. Личностное бессознательное есть у всех людей, но оно может быть различным, поскольку зависит от индивидуальных особенностей человека, от воспитания, от среды и обстоятельств. А коллективное бессознательное - это то общее, что есть у всех людей и у всех народов. В этой общности и заключается причина того, что мифы самых различных народов так часто похожи друг на друга, вернее, похожи сюжеты этих мифов, ситуации и поступки героев.

Миф, с точки зрения Юнга, - это специфическое проявление коллективного бессознательного. Миф - это связанное, сюжетное, словесное оформление архетипов коллективного бессознательного. Архетип - исходный образ - это символическое выражение импульсов, влечений коллективного бессознательного. Архетип - это прообраз, отдельное образование самого древнего, архаического, происхождения. Юнг считал, что мифы были созданы первобытным человеком в результате интегративного преобразования в словесную форму глубинных формирований человеческой психики, архетипов. Именно в этом, с точки зрения Юнга, заключается объяснение таких явлений, как поэтическое вдохновение, одержимость художника, который творит, подчиняясь таинственной непознаваемой силе. Схожесть мифов различных народов объясняется общими архетипами человечества, а различия тех же мифов - различными условиями обитания.

В мифах было уже сказано почти все, но меняются условия, возникают новые возможности - и вот уже архетип, давно воплощенный первобытной культурой в мифе, через тысячелетия воплощается в опере, балете, кинематографе, компьютерной графике.

При всей важности таких достижений первобытной культуры, как мифология и анимизм, при всем значении достижений неолитической революции, не эти феномены могут считаться самым значительным вкладом первобытной культуры в современную цивилизацию.

Исследования историков, археологов и искусствоведов дают основание утверждать, что самым значительным результатом достижений первобытной культуры является художественная культура.

Древнейший этап развития первобытной культуры - эпоха палеолита (древнекаменный век) - время, когда появились все основные виды художественного творчества.

Своим возникновением художественная культура обязана не только биологической природе человека или мифам, но и развитию общественной жизни и ее основе - труду.

Труд - творческий процесс, он преображает самого человека, его мозг и чувства, изменяет его природу. Чтобы могло появиться искусство, человек должен был научиться видеть, слышать и чувствовать. Без тренировки руки при работе в камне человек не мог бы научиться рисовать. Должно было развиваться музыкальное ухо, глаз, умеющий видеть красоту формы и цвета, чтобы родилась песня или произведение живописи.

Воздействуя на природу, первобытный человек познавал ее. У него возникали образы, которые находили выражение в слове, в музыкальных звуках, в рисунках. Они не были бездумным копированием окружающего мира, а закрепляли резуль-

таты трудового жизненного опыта, расширяя и углубляя представление о действительности, а закрепляли результаты трудового жизненного опыта, расширяя и углубляя представление о действительности. Работая над орудиями труда из камня, дерева, люди знакомились с разными видами и свойствами материалов, приучались воспринимать особенности объема и поверхности. Охота давала возможность наблюдать животных, их повадки и т.д.

Процесс труда воспитывал в человеке понятие о целесообразности и соответствию формы предмета его назначению.

В общепризнанной классификации первобытная культура включает; палеолит, мезолит (средний каменный век), неолит (новый каменный век), энеолит (ранний металл), бронза, раннее железо. Указанное разделение первобытной культуры было создано еще в XIX веке археологами и отражало отчасти идею о роли технологии в развитии человека, отчасти специфику археологического материала до письменной эпохи.

Самый значительный вклад, сформировавшийся в первобытной культуре - это язык.

По мнению Тайлора, язык - это тот феномен, который современная цивилизация взяла у первобытной культуры в почти неизменном виде. Люди уже десятки тысяч лет назад предпринимали попытки найти в звуке и образной метафоре средства для выражения своих мыслей, порой чрезвычайно сложных и запутанных. Если иметь в виду, что развитие знания зависит от полноты и точности выражения мысли, то не покажется подозрительным тот факт, что язык цивилизованных людей есть тот же язык дикарей, но только более или менее усовершенствованный в своем строении, более богатый словами и доведенный до большей точности в лексическом определении понятий (которое вытекает из теории моноциклизма, т. е. формирования человека в одной точке, откуда начинается миграция по Земле) .

Некоторые лингвисты придерживаются теории моногенеза, согласно которой все современные языки восходят к одному общему праязыку, существовавшему много тысячелетий назад. Во всяком случае, уже 20 тысяч лет назад существовали различные языки, у которых были и различные, несовпадающие слова, и различные системы связей между словами, и различные способы словообразования. Постепенно языки все более и более отдалялись друг от друга. Отдаление языков было следствием отделения различных племен, народов и их расселения по земному шару.

Родственные языки оказываются иногда разделенными большими расстояниями и, наоборот, соседние народы могут говорить на языках, относящихся к различным макросемьям. Это связано с переселением народов, с историей отдельных народов. Возникновение многих явлений культуры, их развитие, взаимодействие различных типов культуры легче понять, если есть представление о происхождении, сходстве и различии языков. История цивилизации и история культуры не сводятся к языковым различиям, но история культуры была теснейшим образом связана с распространением различных языков и взаимодействием народов, говорящих на разных языках. Начиная с XIX века предпринимаются попытки создания единого для всего человечества языка, например, эсперанто, разработанного Л.Д.Заменгофом в 1887 году. Эсперанто значит *"надеющийся"*, т.е. общий искусственный язык - это надежда на мирное будущее человечества, разговаривающего на одном языке. Пока эти усилия не увенчались успехом. Подробнее об этом - в следующих Главах, где будут рассмотрены основные феномены культуры мировых цивилизаций. Особое внимание при этом будет уделяться истории мировой художественной культуры, понимаемой не как сумма всех художественных феноменов, а как история художественных феноменов, имеющих мировое значение.

Глава 8. КУЛЬТУРА ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Первые времена своего создания цивилизации возникли более 5 тысяч лет назад в Египте и на Ближнем Востоке. Возникновению цивилизаций в этих районах благоприятствовали природные условия, теплый климат, плодородные земли. Особую роль сыграли крупные реки, которые были и транспортными артериями первых цивилизаций, и источниками воды, обеспечивающими высокие урожаи. Но сам по себе благоприятный климат не мог гарантировать ни высоких урожаев, ни цивилизованного уровня жизни. Нужен был труд, причем труд творческий, с постоянным изобретением и созданием все новых и новых феноменов материальной и духовной культуры.

Крупнейшие достижения цивилизации были достигнуты в Месопотамии (буквально Междуречье). Довольно часто используется название — Двуречье, имея ввиду область, занимавшую долину рек Тигр и Евфрат. Сейчас это территория современного государства Ирак, возникшего примерно через 4 тысячи лет после упадка и исчезновения первых государств, существовавших в Месопотамии. Собственно, такой феномен, как государство — это тоже достижение культуры древнейшей цивилизации Двуречья — культуры ШУМЕРА.

Шумер — историко-культурная область на юге Двуречья. Своим названием эта область обязана самому знаменитому народу древности — шумерам, создавшим в южном Двуречье, вероятно, первые в истории государственные объединения — города-государства Урук, Ур, Киш, Лагаш, Эриду и другие. Город-государство — тоже "изобретение" шумеров, как и просто город. Историки иногда говорят даже "о городской революции", имея в виду не революции в городах, а возникновение и увеличение как количества самих городов, так и количества их жителей.

Возникновение государственной системы объединения людей чаще всего связывают с созданием сложной системы ирригации, искусственного орошения земли, осушения болот, распределения воды, со строительством плотин. Материальные выгоды этих действий очевидны, но их организация требует общего плана, управления, контроля, учета, а значит письменности, писцов, чиновников, учителей, правителей. Нужны ремесленники, которые создают орудия труда, механизмы. Необходимо позаботиться о защите всей этой сложной системы, и создаются отряды вооруженных людей — прообразы современных армий и полиции. Так и возникают два новых явления: город и государство.

Государство контролирует строго определенную территорию, так возникает и понятие границы. Государства имеют склонность к увеличению территории и рас-

ширению границ, что приводит к войнам между государствами. Но войны - контроль за территорией, где можно обеспечить своему племени жизнеспособность - это не изобретение цивилизации, войны начались между племенами в эпоху первобытного общества.

Следует сказать, что термин государство имеет два основных значения. Чаще всего под государством понимают объединение людей, живущих на общей территории, подчиняющихся общим законам, общему управлению. Государство в этом смысле может быть объединением различных народов с разными типами культуры. В этом смысле государство - это страна, имеющая преемственность в системе управления. Другой смысл термина связан с его использованием в философии и социологии, где государство понимается как особый аппарат управления обществом, как особая система управления, включающая в себя правительство, армию, суды, полицию, чиновников.

Государство и в том и в другом значении появилось в Шумере. Но культура Шумера надолго пережила государства Шумера. Шумерские государства просуществовали около одной тысячи лет и в конце концов потеряли самостоятельность. В Месопотамии образовались другие государства, и прежде всего Аккадское государство, которое возникло на севере Двуречья в середине третьего тысячелетия до н.э. вокруг небольшого вначале города Аккад. В это время здесь жили семиты, т.е. представители народа, говорящего на одном из семитских языков. Примерно в XXIV веке до н.э. правитель Аккада Саргон завоевал весь север Двуречья, а затем и Шумер. Но культура шумеров сохранилась практически без разрушений и изменений, хотя шумеры не были родственным аккадцам народом. Существование единого государства шумеров и аккадцев - это подтверждение одного важного принципа такой формы объединения людей, как государство. Принцип заключается в следующем: кровно-родственные связи для государства не играют существенной роли или вообще не важны с точки зрения законов государства. В государстве важной представляется деятельность человека, тем или иным образом работающего на общество и поддерживающего государство. За это государство защищает жизнь, имущество и достоинство своих подданных и граждан независимо от их этнической или языковой принадлежности.

Недостаток географического расположения Месопотамии заключался в ее легко доступности, из-за которой государства, возникшие в Двуречье, подвергались нападениям с самых разных сторон. Примерно в XXII веке до н.э. Аккадское государство пало в результате одного из внешних нашествий. Затем на какое-то время шумеры вновь создали свое государство, но примерно в 2000 г. до н.э. и это государство прекратило свое существование. В Двуречье образовались небольшие государства, руководящая роль в которых принадлежала амореям, представителям кочевого народа, говорившего на одном из семитских языков и проникшего в Двуречье с запада.

Одно из таких аморейских государств сложилось вокруг Вавилона, ставшего с течением времени одним из самых знаменитых городов мира. Вавилон дважды становился столицей крупного царства: вначале в эпоху Древне вавилонского царства (XIX-XVI вв. до н.э.), а затем в эпоху Ново вавилонского царства (VII-VI вв. до н.э.). Царь Старо вавилонского царства Хаммурапи (XVIII в.) на какое-то время объединил Двуречье в единое государство, но затем вновь последовали вторжения, и в Двуречьи возникло государство касситов, пришедших с севера. В XIII веке до н.э. Двуречье было захвачено Ассирией, державой, расположенной к северу от Двуречья. При царе Ново вавилонского царства Навуходоносоре (VI в. до н.э.) Вавилонское царство настолько усилилось, что Навуходоносор завоевал не только всю Ме-

сопотоамию, но и другие исторические области и государства Передней Азии - Палестину с существовавшим там государством евреев Иудеей, Сирию и Финикию. Но эти завоевания оказались эфемерными, в том же VI веке до н.э. возникшее на севере Персидское государство завоевало Вавилон и установило свое господство в Месопотамии.

Одно государство сменяло другое, но ни одно из них не уничтожило культуру, восходящую к шумерам. Иригационная система, технические изобретения, объединение людей в города и государства - все это сохранилось и развивалось тысячелетиями. Даже язык и письменность шумеров использовались в тех государствах, которые основывались пришельцами из-за пределов Двуречья. На шумерском языке составлялись законы в аморейском государстве. Аккадская и ассирийско-вавилонская письменность создавались на основе письменности шумеров. Даже законодательства поздних государств восходят к системе законов, придуманных шумерами на тысячу лет раньше.

Подтверждением преемственности культуры Месопотамии может служить и понятие шумеро-вавилонская культура, которое используется многими исследователями. Шумеро-вавилонская культура - это явление, существовавшее около трех тысяч лет, если исходить из времени возникновения первых государств Шумера - около 3100 г. до н.э., и времени падения последнего Вавилонского государства - 638 г. до н.э.

Впрочем, достижениями шумеро-вавилонской культуры продолжаем пользоваться и сейчас - в качестве доказательства можно назвать такие хорошо знакомые каждому современному человеку явления, как кирпич и колесо. Кирпич - это не просто предмет, это строительный принцип, значение которого так же трудно преувеличить, как и значение колеса в истории человечества. Не следует думать, что потребности производства и соображения удобства рано или поздно привели бы каждый народ к изобретению любого феномена культуры. Колеса не знали многие племена и даже некоторые цивилизации, например, цивилизации майя и инков. Майя, создавшие письменность и точный календарь, достигшие значительных успехов в математических исследованиях, не смогли изобрести колесо. В результате вся доколумбовая Америка обходилась без колес, пользовались только носилками. Империи, пирамиды, чиновники, жрецы, жертвоприношения были, а колеса не было, как не было гончарного круга, который вместе с колесом распространился из Шумера по Азии, Африке, Европе. Аналогов такого предмета, как круглый диск с отверстием посередине для оси, не было в природе, и нужны были значительные умственные усилия, работа абстрактного мышления, чтобы придумать колесо и внедрить его в практику. Так что, колесо - феномен материальной культуры, но это продукт мышления, продукт творчества. Потребности производства без творческой активности культуры значат очень мало.

Из этих примеров видно, что человечество обязано шумерам очень многим. Но кто такие были шумеры, остается загадкой. Неизвестно, были ли шумеры коренным населением Месопотамии или откуда-то появились в Двуречье в IV-м тысячелетии до н.э. Большинство исследователей считает все же, что шумеры прибыли откуда-то издалека. Но вот откуда? Высказываются самые различные предположения. По одной версии, шумеры жили ранее где-то в горах; эта версия основана на том, что шумеры строили храмы на возвышенностях, а позднее стали возводить башни, на вершинах которых строили храмы. По другой версии, шумеры прибыли откуда-то из-за моря, а море и горы расположены по разные стороны Шумера.

Трудности в установлении исторической родины шумеров объясняются особым языком шумеров. Еще в середине XIX века была расшифрована письменность шу-

меров и прочитаны тексты на шумерском языке, после чего исследователями был сделан вывод о том, что язык шумеров не похож ни на один из языков уже известных языковых семей.

Проблема происхождения шумеров, как оказалось, не является абстрактно-теоретической; она может возбуждать общественные страсти и идеологические кампании. В 1975 году О.Сулейменов, поэт и общественный деятель Казахстана, филолог по образованию, издал книгу "Аз и Я". Книга была посвящена связям, существовавшим между культурами разных народов много веков назад. В книге была затронута и проблема шумеров, причем Сулейменов дал свое объяснение проблемы происхождения шумеров. Казахский мыслитель подчеркивал наличие давних и глубоких связей между различными культурами, выдвигая при этом различные лингвистические гипотезы. Казалось бы, каждый имеет на это право, книга получилась очень интересной, она помогла совершенно по-новому взглянуть на важные, казалось бы, давно и хорошо известные явления. Но таинственная судьба шумеров сказалась и на книге "Аз и я". Книгу публично осудили, затем книгу изъяли из библиотек. С книги был снят официальный запрет только через 15 лет.

В случае с книгой "Аз и Я" сработало какое-то невидимое право, поскольку книга не нарушила никаких официальных законов советского государства. Но книга нарушила какие-то неписанные законы. Следует подчеркнуть, что признаком перехода от родоплеменного типа культуры к цивилизованному типу культуры является кроме всего прочего и создание кодекса законов, законов гласных, написанных и доступных всем и каждому. Человек должен быть знаком с теми законами, которые ему предписывает государство. Этот принцип тоже был изобретен шумерами, оставившими после себя множество глиняных таблиц, на которых были записаны различные законы. Во многом на основе этих законов примерно в 1750 г. до н.э. был составлен знаменитый кодекс законов царя Древне вавилонского царства Хаммурапи. Эти законы были вырезаны все вместе на одном сооружении, на каменной плите. Кодекс царя Хаммурапи включал в себя около 300 статей и начинался с введения, преамбулы, как это принято в современных кодексах и конституциях. В преамбуле своего кодекса Хаммурапи уведомляет, что законы устанавливаются

Шумер IV тыс. до н.э.	Шумер III тыс. до н.э.	Вавилония курсив III тыс. до н.э.	Ассирия курсив I тыс. до н.э.	Шумерское значение	Вавилонско-ассирийское значение
				"вода; семья, потомство; родитель"	"вода; наследник"
				"голова; глава; верх"	"голова; глава"
				"рыба"	"рыба"
				"ходить; стоять; приносить"	"ходить; стоять и т.д."

Таблица письменности

для достижения всеобщей справедливости и благополучия всех подданных.

Вероятно, можно говорить о мировом значении системы законодательства, восходящей к шумерам. Недаром многие народы, жившие значительно позже шумеров, стали придавать такое большое значение письменному своду законов (достаточно вспомнить составление законов 12 таблиц в Древнем Риме, законы Ману в Индии, "Уложения" Амира Тимура).

Шумерам принадлежит и изобретение такого предмета как печать. Не в смысле газет и журналов, а в смысле, близком понятию штамп. Печать - это предмет, с помощью которого можно удостоверить деловой, юридический или государственный документ, можно опечатать помещение, отметить свое или государственное имущество. Печать возникла раньше подписи, письменность шумеров подписи и не предполагала, поскольку шумеры писали на глиняных табличках путем выдавливания углублений с помощью специальных инструментов. Поэтому шумеры придумали цилиндрические печати, т.е. предмет цилиндрической формы из камня, на поверхности которого вырезались особые знаки. Затем этот цилиндр прокатывали по влажной глине - и пожалуйста, текст удостоверяется. Такие печати использовались уже в IV-м тысячелетии до н.э. Именно по этим печатям можно судить о степени влияния культуры шумеров на культуру соседних народов и цивилизаций. Эти печати были обнаружены и в долине Инда, там, где примерно 4,5 тысячи лет назад существовала древнейшая цивилизация Индии. От Шумера до Индии около 1,5 тыс. километров на восток, от Шумера до Египта около 1 тыс. километров на запад - это по прямой. А возможности транспортных сообщений были в ту эпоху ограничены. Тем не менее культура шумеров проникла так далеко и, несомненно, оказывала огромное влияние, причем не только на Египет и Индию.

Прошли века, и шумеры были забыты. Сказались разные обстоятельства: и природные катаклизмы, и войны, и распространение новых религий, новых языков. Уже две тысячи лет назад о шумерах не знал никто. Ни один человек. И только 100 лет назад в конце XIX века вновь вспомнили о шумерах. Вернее, они позаботились о том, чтобы о них вспомнили. Каким образом? Своим самым значительным изобретением - письменностью. И даже особенностью этой письменности, тем, что шумеры писали на глиняных табличках, которые сохранились на протяжении 4 тысяч лет. Именно через столько лет цивилизация, восходящая к шумерам, создала высокоразвитую археологию и лингвистику. Археологи обнаружили письмена шумеров, а затем они были расшифрованы и прочитаны. Правда, вначале были расшифрованы и прочитаны письмена более позднего времени, вавилонского, но поскольку письменность Вавилона восходила к шумерам, то прочтение вавилонских текстов помогло прочтению шумерских. Наиболее значительный вклад в расшифровку древней письменности внесли немецкий исследователь Г. Ф. Гротенфенд (1773-1853) и английский исследователь Г. К. Паулисон (1810-1845).

Письменность - знаковая система, служащая для передачи и хранения информации. Но информация при этом передается и хранится в речевой форме. Поэтому способ передачи информации с помощью рисунков - пиктографию - называют протописьменностью. Сообщение о каком-то событии можно составить в виде цепочки рисунков. Пиктографические знаки использовались вначале и шумерами (так же, как и многими другими народами). Но рисунками трудно передавать действия и свойства предметов. Поэтому на основе пиктографии возникают такие знаковые системы, которые в состоянии передать речь, в состоянии использовать как можно больше возможности языка.

В истории человечества известны 4 основные системы письменности: идеографическая, словесно-слоговая, слоговая и алфавитная (или звуковая, фонетическая).

Древне-шумерские	Древне-египетские	Китайские
 Глаз	 Видеть	 Глаз
 Лес	 Вода	 Вода
 Горы	 Города	 Гора
 Фехал	 Огонь	 Огонь
 Человек	 Мужчины	 Человек
	 Женщины	 Женщина

Иероглифическое письмо

Особую роль в истории культуры сыграли звуковое и словесно-слоговое письмо. Последнее более известно по названиям своих двух основных вариантов: клинопись и иероглифическое письмо. Отличаются они главным образом формой отдельных знаков и порядком их написания. Иероглифическим называют письмо Древнего Египта; письмо, возникшее в третьем тысячелетии до н.э. в долине Инда; китайское письмо; письмо, возникшее во втором тысячелетии до н.э. на острове Крит; письмо майя, возникшее в первом тысячелетии нашей эры. Клинопись - письмо, изобретенное шумерами и использованное затем в Аккаде, Ассирии, Вавилоне, Иране. Клинообразная форма знаков шумерского письма была

связана с материалом и техникой, используемых при письме. Бумаги не было, но была глина и хороший климат. На ровной поверхности глины выдавливалось уголко палочки углубление - получался клинышек. Каждый знак состоял из различных комбинаций клинышков. Потом глиняную плитку высушивали (или обжигали для прочности), и получался определеннный текст. В клинописи шумеров около 600 знаков, в ассирийско-вавилонском письме - около 300 знаков. Клинописью писали не только на глине, например, кодекс Хаммурапи записан клинописью на камне. На глиняных табличках вначале записывали тексты делового характера: учет, торговля, делопроизводство, расписки, т.е. письмо создавалось вначале, видимо, из потребностей экономического характера. Но затем на глиняных табличках стали писать художественные тексты, даже поэмы. Были и хранилища таких текстов, древние библиотеки.

Клинопись и иероглифическое письмо не стояли на месте. Они видоизменялись, приближались к слоговому письму, а с течением времени на основе словесно-слогового письма возникло звуковое письмо. В этом письме каждый знак обозначает отдельный звук и называется буква. Казалось бы, все просто: речь состоит из слов, а слова - из звуков.

Изобретение звукового письма - великое изобретение, и сделано оно было около 1500 г. до н.э. в Финикии, исторической области на западном побережье Средиземного моря, на территории современной Сирии. Финикияне были хорошими мореплавателями, занимались торговлей, а поэтому нуждались в рациональной системе письма, с тем чтобы можно было хранить необходимую информацию и записывать языки разных народов. От финикийского письма берут свое начало и древнееврейское письмо, которым была написана Библия, и арабское письмо, которым был записан Коран. Финикийское письмо состояло из 22 знаков, обозначавших только согласные звуки. Примерно в начале VIII в. до н.э. на основе финикийского письма было создано древнегреческое письмо, но греки ввели и знаки для обозначения гласных звуков. Немного позднее на основе греческого письма возникло латинское письмо, которое легло в основу многих современных языков. Иногда звуковое письмо называют алфавитным, от первых букв греческого алфавита альфа и бета. Но греки названия эти взяли у финикийцев, а греческий и латинский алфавиты - это лишь завершение развития той системы пись-

менности, которая возникла в шумеро-вавилонской культуре и была практически завершена финикийцами.

В эпоху древних цивилизаций на смену первобытнообщинному синкретизму приходит более сложная культура, в которой наряду с традиционными мифами возникают такие феномены, как религия, искусство, наука, право. Мифы не остаются неизменными, они меняются, развиваются и становятся основой возникновения первых религиозных учений. Эти первые религии были, как правило, племенными религиями или религиями какого-то народа, поскольку были связаны с определенной мифологией, распространенной на ограниченной территории. Божества, сверхъестественные существа, о которых говорилось в мифах, были чаще всего покровителями определенного племени, народа или даже города, местности. Возникновение государственных объединений приводило иногда к изменению содержания мифов, поскольку появлялась потребность в более единой системе ценностей, верований. Два схожих божества в мифах разных народов и регионов иногда сливались в единый образ с двумя именами, т.е. происходил своеобразный синтез мифов. Но даже последовательная трансформация мифологии и религии не могла изменить суть этой мифологии, в которой выражалось достаточно ограниченное мировосприятие.

На смену племенным и национальным верованиям пришли мировые религии, в которых утверждалось представление о едином человечестве, которому покровительствует единый Бог. В настоящее время распространены три мировые религии: буддизм, христианство, ислам, возникшие много столетий назад. Но раньше других возникла еще одна мировая религия - зороастризм, история которого связана с культурой Центральной и Средней Азии.

Пророк, возвестивший людям о новом религиозном учении, Заратуштра, был жрецом одного из иранских племен. Иранцы были представителями народов, говоривших на одном из языков индоиранской семьи индоевропейской языковой ветви. То есть иранцы были народом, родственным многим европейским народам. Индоевропейцы в третьем тысячелетии до н.э. были, по-видимому, единым народом, живущим на юге Восточной Европы. С течением времени иранцы заняли территорию современного Ирана, а родственные им индо-арии проникли в середине второго тысячелетия до н.э. в Индию. Религиозные воззрения древних иранцев были связаны с мифологическими представлениями, с одухотворением природных сил и верой во множество богов. Многочисленные боги 'вели себя' по-разному, и ко всем им следовало относиться с уважением. Были боги, покровительствовавшие войне, воинскому делу, причем независимо от нравственной позиции участников тех или иных сражений. Подобные религиозные учения фактически утверждали культ силы в обществе, и не удивительно, что ко времени выступления Заратуштры со своим учением законность и справедливость уступили место силе оружия. В обществе распространялась и утверждалась насилие.

Учение Заратуштры и было направлено против культа силы. Это было первое религиозное учение, в котором главная роль отводилась нравственному поведению человека. В гимне, обращенном к главному Божеству зороастризма Ахура-Мазде, говорилось: «Прославлю благомыслием, благословием (и благодеянием благомыслие, благословие) и благодеяние. Предаю всем благомыслию, /благословию и благодеянию и отрекаюсь от всего/ зломыслия и злодеяния». Вера, основанная на таких высоких нравственных принципах, оказывала облагораживающее влияние на человека. Эти слова взяты из священной книги зороастризма Авесты, которая в устной традиции начала складываться скорее всего в конце второго тысячелетия до н.э. Точнее установить время возникновения учения пока невозможно.

Исследователи называют разные даты жизни Заратуштры; самая ранняя дата относится к середине второго тысячелетия до н.э., некоторые исследователи полагают, что Заратуштра жил в VII-VI вв. до н.э.

Имя Заратуштры в переводе с древнеиранского означает «тот, у которого есть старые верблюды», скорее всего, это была дань мифологической традиции давать ребенку защитительное имя, чтобы не привлекать внимание злых духов. В древнегреческом варианте Заратуштру называли Зороастром (отсюда - зороастризм). Поскольку в ритуале зороастризма особое место отводилось молитве в сторону огня, то зороастрийцев иногда называют огнепоклонниками, что не совсем верно, поскольку поклонялись зороастрийцы Ахура-Мазде, Богу, сотворившему человека и весь мир, в том числе и несколько божественных существ. От этих представлений об Ахура-Мазде было совсем недалеко до идеи монотеизма, до учения об единственном Боге.

Подобное учение было резким разрывом с предшествующей традицией, которой придерживался и Заратуштра до 30-летнего возраста, как утверждает зороастрийское предание. Но затем, подобно другим пророкам монотеизма и мировых религий, он получил Божественное откровение, то есть на него снизошла Истина: Заратуштра узрел одно из божественных существ, которое привело его к Ахура-Мазде (имя означает «Господь мудрости»). Ахура-Мазда творит добро и справедливость, он желает добра и справедливости. Откуда же тогда в мире зло? Дело в том, что в мире изначально существует и злое божество - Ангра-Маину, который и является источником зла, злых дел и злых побуждений.

Тот человек, кто творит благие дела, угоден Ахура-Мазде и попадает после смерти в рай; тот, кто совершает злые поступки, попадает в ад. Но это состояние не продлится вечно, поскольку, с точки зрения зороастризма, история имеет свое завершение. В конце концов произойдет воскрешение всех мертвых, затем последует суд, после которого делавшие зло навечно погибнут, а творившие добро вступят в райское царство, называвшееся Парадайза на древнеиранском языке. С этим словом связано название рая во многих европейских языках. Ахура-Мазда не только призывает людей к добрым деяниям, он подарил им землю и земледелие, научил их ремеслам и самым различным видам деятельности.

Учение Заратуштры давало надежду, утешение, и вместе с тем оно было оптимистичным, побуждало действовать, творить добро, которое в конце концов восторжествует. Не случайно, по преданию, Заратуштра был единственным ребенком, который при своем рождении не заплакал, а засмеялся.

Проповедь Заратуштры вначале не встретила понимания, а жрецы, служители старых религиозных культов, отнеслись к новому учению просто враждебно. Заратуштра даже покинул своих соплеменников и отправился проповедовать новое учение среди других иранских племен. Точно неизвестно, где родился Заратуштра, где ему открылось новое учение; исследователи иногда указывают на северный Иран, иногда - на территорию современных Казахстана и Узбекистана. В любом случае зороастризм вначале распространился на территории Ирана, где это учение непосредственно от Заратуштры принял царь одной из областей Ирана Виштаспа, ставший покровителем нового учения. Зороастризм постепенно распространился по всему Ирану и в VI в. до н.э., когда возникла могучая Персидская держава, зороастризм стал религией ее царей и большинства населения. Став государственной религией, зороастризм не призывал к искоренению других религий, поскольку нравственный смысл этой религии способствовал веротерпимости. К VII в. н.э. зороастризм распространился почти на всей территории Передней Азии, стал господствующей религией на территориях, которые сегодня занимают Армения, Азербайджан, Афганистан,

Казахстан, Узбекистан, где он сосуществовал вместе с буддизмом, пришедшим с юга, и с христианством, пришедшим с запада. Зороастризм стал мировой религией в полном смысле этого слова. Но в VII веке началось вытеснение зороастризма исламом. В XX веке эту религию исповедуют несколько десятков тысяч человек в Индии и Иране.

Зороастризм не стал замкнутым учением, и мировое значение зороастризма не сводится к истории его распространения. Зороастризм оказал влияние на такие религии, как иудаизм, христианство и ислам. Приверженцы иудаизма, древние евреи, благодаря персидскому царю Киру, зороастрийцу, смогли вернуться из вавилонского плена на родину и восстановить святой Храм в Иерусалиме. Персидские цари, исповедавшие зороастризм, покровительствовали иудаизму, и у иудейских священников были причины относиться к зороастризму с особым чувством.

В учениях зороастризма и иудаизма можно найти много общего, хотя трудно говорить о прямых заимствованиях. Влияние иудаизма на христианство и ислам неоспоримо (подробнее об этом влиянии в главе VI), но эти две мировые религии вначале распространялись в тех районах, где столетиями господствовал зороастризм. Эти мировые религии основаны на откровении, связаны с высказываниями пророков, в них есть представление о конце света, о рае, аде; эти религии исходят из идеи равенства всех людей независимо от их расовой, национальной или социальной принадлежности. И самое главное - в этих религиях особая роль принадлежит призывам к нравственному поведению человека. Не случайно в одном из последних (по времени возникновения) из религиозных направлений - бахаизме - Заратуштра считается одним из первых пророков, возвестивших людям о едином Боге, призывавших к нравственному поведению, а последствии о том же учили библейские пророки и пророк мусульманской религии Мухаммад.

В Библии, в книге пророка Исайи, персидский царь Кир, зороастриец, назван помазанником Божиим - честь, которой не удостоивался ни один из земных владык. Господь говорит Киру: «Ради Иакова, раба Моего, и Израиля, избранного Моего, Я назвал тебя по имени, почтил тебя, хотя ты не знал Меня» (Библия, Исайя 45:4)

Обоснованной представляется версия о том, что три волхва нового Завета христианской религии, возвестившие о рождении Спасителя мира, были зороастрийскими священнослужителями. Представление о Спасителе, который придет в этот мир перед последним Судом, есть и в христианстве, и в зороастризме, и в иудаизме.

Отличительной особенностью зороастризма является то, что долгое время у зороастрийцев не было священной книги. Авеста - сборник Гат - гимнов, созданных Заратуштрой, и Яшт - гимнов созданных позднее, существовала более тысячи лет в устной традиции. Причем ее не записывали из принципиальных соображений, поскольку письмо считалось изобретением злой силы Ангра-Маинйу. Записали Авесту только в VI в.н.э., использовав новый алфавит, но сохранив старый авестийский язык времен Заратуштры.

В конце XIX века Ф. Ницше написал книгу «Так говорил Заратуштра», в которой попытался создать новую систему ценностей, т.е. повторить деяние Заратуштры трех тысячелетней давности. Но исторический Заратуштра проповедовал нравственное учение, и его идеи получили массовое распространение. Ницше же устами своего Заратустры экспериментировал с моралью. Заратуштру на склоне лет убил один из тех жрецов, которые отказались принять новое религиозное и этическое учение.

За сто лет до Ницше личность и деятельность Заратуштры вдохновила Моцарта на создание оперы «Волшебная флейта». Один из персонажей оперы жрец Зороастра помогает торжеству добра и справедливости. Зороастро выступает как пред-

вестник новой системы ценностей, он призывает всех к добродетельным мыслям и поступкам. Создание этой оперы не было случайностью в творчестве Моцарта. Великий композитор был масоном, т.е. относился к тем людям, которые в XVIII веке верили в гуманистическое преобразование мира на основе общечеловеческих, нравственных принципов. Правда, масоны организовывались в закрытые общества (тайные до XX века), а Заратуштра действовал открыто. Но в любом случае глубоко символично, что в опере европейца Моцарта принципы устройства будущего гуманного общества проповедовал человек, живший тысячелетия назад в Передней Азии.

Осевое время, идея которого принадлежит Ясперсу, время, когда были заложены основы общей духовности человечества, связано с деятельностью нескольких пророков и мыслителей. В хронологическом отношении первый из них - Заратуштра. Ясперс в своей уже упоминавшейся работе «Истоки истории и ее цель» приводит слова немецкого культуролога А.Вебера, важные для понимания значения зороастризма: «В период IX-VI вв. до н.э. три сложившиеся культурные сферы мира, среднеазиатско-греческая, индийская и китайская, странным образом почти одновременно и, по-видимому, независимо друг от друга пришли к универсальным по своей направленности поискам в области религии и философии, к общим ответам и решениям. Начиная с этого момента, с Зороастра, иудейских пророков, греческих философов, с Будды, Лао-цзы и Конфуция здесь синхронно разрабатывались интерпретации мира и воззрения, будучи впоследствии развиты и преобразованы, систематизированы, возрождены или трансформированы и реформированы, в ходе их влияния друг на друга составили в своей совокупности мировую религию и философскую интерпретацию истории человечества, к религиозному аспекту которой с конца этого периода, т.е. с VI в., ничего существенно нового добавлено не было.

Месопотамия считается родиной научных изысканий. Нельзя сказать, что в Двуречье сложилась наука современного типа. Там, скорее всего, не было особой, самостоятельной, научной деятельности, исходящей из чистого познавательного интереса. Научные изыскания шумеров, а затем вавилонян, были связаны с практическими потребностями земледелия, ирригации, торговли, строительства храмов. Занимались этими изысканиями жрецы, а не профессиональные ученые. Научные исследования были переплетены с религиозными и экономическими интересами. Тем не менее, именно в шумеро-вавилонской культуре были достигнуты первые значительные успехи в сфере астрономии и математики. Научные исследования обладали особой внутренней логикой, даже последовательные наблюдения, ведущиеся по особым правилам, рано или поздно размывают традиционные мифы, которые не в состоянии объяснить многие природные явления. Поэтому с течением времени неизбежно на месте мифологии возникают религия (с упором на этические проблемы) и наука, исследующая природные явления.

Астрономические исследования были связаны с потребностью в календаре, в выработке разумной системы счета времени. Без календаря трудно планировать сельскохозяйственные работы, которые связаны со сменой времен года. Впрочем, само понятие год тоже является следствием научных наблюдений, точнее, наблюдений за небесными светилами. Еще шумеры заметили, что смена времен года связана с определенными повторяющимися изменениями в движении звезд, Луны и Солнца. Основные астрономические сведения были заслугой жрецов Древневавилонского царства. Жрецам наблюдать за небесными явлениями было удобнее всего еще и потому, что храмы в Шумере и Вавилоне строились на возвышениях - зиккурах, поэтому храмы могли выполнять роль обсерваторий.

Вавилонские жрецы вычислили, что Луна периодически обновляется от новолу-

ния до новолуния за 29,5 суток, а через 12 циклических изменений Луны происходит смена времен года. Так возникло представление о годе, состоящем из 12 месяцев (6 месяцев по 29 дней и 6 - по 30, для ровного счета). Календарь, основанный на движении Луны, не был точным, приходилось добавлять дополнительные дни, календарь постоянно совершенствовался. Позднее в Египте был рассчитан более точный календарь, но само представление о цикличности, повторяемости природных процессов и о связи этих процессов с движением небесных тел было значительным достижением шумеро-вавилонской культуры. Позднейшие астрономические наблюдения греков и арабов во многом опирались на астрономию Вавилона, а греческая и арабская астрономия - это основа современной астрономии.

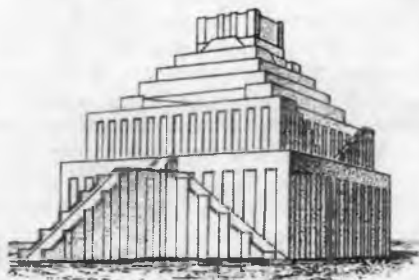
Вавилонские жрецы-астрономы определили, что Солнце в определенное время года движется по одной определенной линии неба - это днем. А ночью на этой линии располагаются определенные сочетания звезд, которые вавилоняне объединили в 12 созвездий, дав каждому свое название. Позднее греки назвали эти созвездия созвездиями Зодиака, буквально - «зверинье», поскольку наименования большинства из них связаны с тем или иным животным: Козерог, Рыбы, Скорпион.

Как в Древнем Вавилоне астрономия была связана с астрологическими предсказаниями, так и многие современные люди интересуются «своим» знаком Зодиака и прислушиваются к астрологическим советам, чаще всего и не подозревая о том, когда и кем звезды эклиптики (солнечного пути) были сгруппированы в 12 созвездий. Вавилонские астрономы открыли и пять планет, видимых невооруженным глазом: Меркурий, Венеру, Марс, Юпитер и Сатурн. Названия эти римского, более позднего, происхождения, что свидетельствует о многообразии культур, через которые шумеро-вавилонская культура воздействует на современного человека.

В Вавилоне была введена такая единица времени, как час - 12-я часть дня и ночи. Позднее было введено деление часа на 60 минут, поскольку число 60 пользовалось особым расположением в Вавилоне. Из Вавилона идет традиционное для современной геометрии деление круга на 360 градусов. Геометрия и арифметика тоже многим обязаны вавилонянам, которые уже три тысячи лет назад сформулировали, изобрели геометрические формулы для измерения земельных участков, а также такие математические операции, как сложение, вычитание, умножение, деление и даже извлечение квадратных корней. Вавилоняне изобрели и позиционную систему исчисления, в которой каждый знак, цифра может иметь разное значение в зависимости от своей позиции, места в числе. Греческие математики, например, и в более позднее время не пришли к позиционной системе счета - обстоятельство, еще раз указывающее на творческую продуктивность и изобретательность шумеро-вавилонской культуры.

Художественная культура Передней Азии, как и многое другое, восходит к культуре Шумера. Художественные приемы и принципы шумеров впоследствии были использованы почти всеми народами Передней Азии, а многие поздние достижения шумеров в художественной сфере были использованы далеко за пределами Месопотамии.

Первые архитектурные памятники Шумера были созданы еще в конце четвертого тысячелетия до н.э. Прежде всего это храмовая архитектура. Некоторые исследователи именно в храмовом строительстве видят существенный признак и начало цивилизации. Строительство храмов давало наибольший простор и для инженерного творчества, и для художественной фантазии, поскольку строители храмов меньше всего были связаны соображениями практицизма и удобства постоянных жильцов храмовых зданий (таковых жильцов просто не было). Храм предназначался для религиозных церемоний и был общим достоянием.



Зиккурат. Царя Ур-Намму в Уре

В Двуречье не было строительного камня, поэтому храмы строились из кирпичей. Сырцовый кирпич не такой долговечный материал, как камень, возможно, поэтому храмы в Шумере располагались на возвышенном месте. В третьем тысячелетии до н.э. сложилась система зиккуратов - специальных ступенчатых башен, на вершинах которых строился храм, составлявший единое архитектурное целое с башней, которая состояла из 7 ступеней. Башня напоминала ступенчатую пирамиду, поскольку каждая верхняя ступень была уже предыдущей. В отличие от египетских пирамид, бывших гробницами одного человека, зиккурат был общим достоянием.

Шумеры раскрашивали разные уровни в различные цвета, украшали башни зиккуратов симметричными лестницами, являвшимися органичным элементом архитектурного целого, элементом, сочетавшим практические и эстетические цели.

Принцип зиккурата был распространен во многих регионах Передней Азии и сохранялся, совершенствуясь, долгое время. Наиболее известный образец - зиккурат, построенный в Вавилоне в VI веке до н.э. при царе Навуходоносоре. Это было сооружение высотой 90 метров. Скорее всего, именно это строение послужило прообразом вавилонской башни, упоминаемой в Библии. Другое известное сооружение эпохи Ново вавилонского царства - висячие сады Семирамиды, знаменитое сооружение, причисленное к семи чудесам света.

Висячие сады были построены, по преданию, Навуходоносором для своей жены, скучавшей по своей северной родине. На территории одного из дворцов царя была построена башня из четырех ярусов. На каждом ярусе были устроены террасы, поддерживаемые колоннами, а на каждой террасе был насыпан слой плодородной почвы, достаточный даже для больших деревьев. Это было сложное сооружение (наверх постоянно подавалась вода), но оно производило грандиозное впечатление, не случайно висячие сады называли чудом света.

Упоминания о семи чудесах света встречается с III в. до н.э. в основном у греческих авторов, причем, разные авторы называли различные варианты этих семи чудес. Согласно одному из вариантов, в число этих семи чудес входили крепостные стены Вавилона, тоже построенные Навуходоносором. Но в большинстве вариантов семь чудес включали в себя, помимо висячих садов, египетские пирамиды, маяк в Александрии (тоже Египет, но поздней эпохи), мавзолей в Галикарнасе, храм Артемиды в Эфесе (оба сооружения находились в Малой Азии), а также статую Зевса в Афинах и огромную статую -Колосс на острове Родос. Из семи чудес света к настоящему времени сохранились только пирамиды, остальные давно разрушены, но они живут в исторической памяти, символизируя единство человечества и уважение человека к творениям культуры.

Шумеры первыми изобрели такие архитектурные элементы и принципы, как колонна, арка, декоративные ниши, рюпол, декоративная лестница. Эти элементы удачно сочетали в себе инженерные решения и художественность. На протяжении тысячелетий ничего принципиально нового в архитектуре изобретено не было.

Архитектура шумеров была связана со скульптурой. Дело в том, что лучшие образцы скульптуры Двуречья относятся к рельефу, украшающему архитектурные сооружения, дворцы и храмы. В Двуречье создавались образцы и круглой скульптуры,



Рельеф древнего Шумера

но такой материал, как глина, затруднял создание статуй, самостоятельной скульптуры. Сюжеты скульптурных изображений были самыми разнообразными: и мифологические сцены, и изображения сражений, торжественных церемоний, и изображение живописных сцен охоты на диких зверей. Искусство рельефа совершенствовалось и достигло своего расцвета через 2 тысячи лет в VIII-XII вв. до н.э. в Ассирии. Самый известный образец ассирийской скульптуры - рельефы дворца Ашшурбанипала в Ниневии, столице Ассирии.

Для шумерской скульптуры была характерна следующая особенность: человек изображался в ней двояким образом: туловище и глаза изображались в фас, а ноги и голова - в профиль. Вероятно, вначале это было связано с недостатком художественного мастерства, с ограниченными техническими возможностями скульпторов, а потом такой стиль был возведен в ранг художественного канона, свода правил. Интересно, что такой же подход к изображению человека в скульптуре был характерен для Египта и для раннего этапа древнегреческой скульптуры.

Шумеры украшали не только дворцы и храмы. Археологические находки свидетельствуют, что уже в первой половине третьего тысячелетия до н.э. в Шумере высокого уровня достигло ювелирное искусство и многие художественные ремесла, помогавшие художественно украшать повседневную жизнь людей самых различных социальных слоев. И эти творения искусства оказывали свое влияние на культуру других народов как Месопотамии, так и всей Передней Азии, а позднее и на культуру других народов.

Особое место в мировой культуре принадлежит шумеро-вавилонской литературе. До нашего времени дошло множество - сотни тысяч - глиняных таблиц с клинописными текстами. Значительная часть этих табличек имеет непосредственное отношение к художественной литературе. Тексты шумеро-вавилонской литературы составлены на двух языках: шумерском и



Статуя Гадея из Лагаша

вавилонском или, точнее, аккадском, поскольку вавилоняне - это потомки аккадцев третьего тысячелетия до н.э. Шумерский и аккадский языки не были родственными языками; аккадский - один из семитских языков. Почему же тогда можно говорить о шумеро-вавилонской литературе? Потому что в сюжетном и жанровом отношении вавилонская литература является развитием литературы Шумера. Кроме того, литературные тексты на шумерском языке постоянно воспроизводились во втором и даже первом тысячелетии до н.э., т.е. тогда, когда на шумерском языке уже никто не говорил. Кто их снова и снова воспроизводил на глиняных табличках? Вавилоняне - вероятно, из уважения к культуре шумеров, у которых они переняли традиции и литературные сюжеты.

Шумеро-вавилонская литература была связана с мифологией. Этим определяется повторяемость сюжетов, но эта повторяемость способствовала развитию литературы. Все-таки в художественном творчестве важен не сюжет, не то о чем говорится, а как говорится, важен стиль, важна форма. Сюжет информативен, художественность же достигается особыми приемами, в литературе это - рифма, ритм, художественный повтор, гипербола, антитеза. Письменная форма литературы, с одной стороны, затрудняет импровизацию, т.к. легко сверить тексты, но, с другой стороны, дает новые возможности, поскольку зримый текст позволяет видеть все произведение целиком, позволяет продумывать композицию, уменьшать или увеличивать количество повторов, искать синонимы для различных слов, совершенствовать ритм, использовать новые эпитеты, менять интонацию произведения. На шумерском и вавилонском (аккадском) языках было создано множество произведений различных жанров.

Самые известные произведения шумеро-вавилонской литературы - это сказания о Гильгамеше. Возникновение этих сказаний свидетельствует о новой роли мифологии в условиях цивилизованной культуры. Гильгамеш - это реальный человек, царь шумерского города Урук, живший в XXVII или XXVI вв. до н.э., значит, в мифологии Шумера до XVII века его не было. Он «включается» в мифы, мифологизируется, за свои заслуги, выразившиеся в том, что этот герой, одержав ряд побед, освободил свой город от власти соседних государств. Первые сказания о Гильгамеше сложились на шумерском языке примерно в XXV в. до н.э., несколько позже стали складываться тексты на аккадском языке (примерно в XXII в. до н.э.). Аккадские сказания принято называть поэмой о Гильгамеше, письменные варианты которой, сохранившиеся до наших дней, были созданы уже в XIX или XVIII в. до н.э.

Создание поэмы о Гильгамеше напоминает историю Илиады Гомера. Илиада описывает реальные события XIII в. до н.э., а сама записывается в VII в. до н.э. Реальные люди, участвовавшие в Троянской войне, мифологизируются и действуют в Илиаде наравне и вместе с богами. Но греки уже осознавали, что у Илиады есть автор и, хотя спорным был вопрос о происхождении и биографии автора, но у него было имя - Гомер. Илиада уже не считалась подарком богов, существующим извечно, это было творение человека.

Трудно сказать, что думали об авторстве поэмы о Гильгамеше жители Двуречья в 3 и 2 тысячелетия до н.э. Традиции авторского произведения тогда еще не существовало. Но поэма о Гильгамеше - это поэма о человеке, о человеческих переживаниях, страданиях, надежде и разочаровании. Поэма, записанная около четырех тысяч лет назад и составленная еще раньше, не уступает по своим художественным достоинствам, да и по глубине содержания, многим современным произведениям. Планка художественно-литературного творчества была поднята достаточно высоко уже в шумеро-вавилонской литературе. Это - свидетельство реальности такого феномена, как мировая литература.

Поэма занимает примерно 50 страниц современного текста - это на бумаге, а на глиняной плитке это занимало 10-12 таблиц. В поэме описывается история дружбы и подвигов двух друзей - Гильгамеша и Энкиду. Герой Гильгамеш в конце концов прогневал богиню Иштар, отказавшись от любви богини. В результате Энкиду должен умереть из-за друга. Гильгамеш, потрясенный смертью Энкиду, задумывается о тайне смерти: все ли люди обречены на смерть? Гильгамеша уверяют, что смерть - это удел всех людей и героев тоже. Но Гильгамеш узнает, что одному человеку боги даровали бессмертие, зовут его Утнапиштим. Преодолев много преград, Гильгамеш находит Утнапиштима, и тот рассказывает свою историю, очень похожую на библейскую историю о Ное, спасшемся от всемирного потопа. Но Гильгамешу бессмертие не даруется, и он возвращается в свой Урук.

В поэме можно обнаружить множество литературных достоинств, которые утрачиваются в пересказе. Поэма оказала большое влияние на культуру, и прежде всего, на литературу многих народов. После публикации текста поэмы в начале XIX века в Европе эпизод поэмы с рассказом о потопах вызвал целый ряд вопросов. Можно было предположить, что этот эпизод был взят из Библии, но поэма создавалась раньше написания Библии. Общий литературный источник тоже маловероятен, поскольку между созданием поэмы и записью Библии прошло не менее тысячи лет. Остается два варианта: или сказания шумеров повлияли на текст Библии, или в шумерских мифах впервые отразились какие-то реальные события, описанные в Библии. В любом случае "Поэма о Гильгамеше", или "Поэма о все видавшем", как она называлась в аккадско-вавилонской версии, - исключительное явление в мировой литературе. В заключении - несколько строк из самой древней поэмы в истории человечества:

«Энкиду, младший мой брат, гонитель онагров в
 степи, пантер на просторах,
 С кем мы, встретившись вместе, поднимались в горы,
 Вместе, схвативши, Быка убили,
 В кедровом лесу погубили Хумбабу,
 На перевалах горных львов убивали,
 Друг мой, которого так любил я,
 С которым мы все труды делили,
 Энкиду, друг мой, которого так любил я,
 С которым мы все труды делили, -
 Его постигла судьба человека!
 Дни и ночи над ним я плакал,
 не предавая его могиле,
 Пока в его нос не проникли черви.
 Устрашился я смерти и бегу в пустыне, -
 Слово героя не дает мне покоя,
 Дальней дорогой брожу в пустыне -
 Слово Энкиду, героя, не дает мне покоя:
 Как же смолчу я, как успокоюсь?
 Друг мой любимый стал землею,
 Энкиду, друг мой любимый, стал землею!
 Так же, как он, и я не лягу ль,
 Чтоб не встать во веки веков?»

Через четыре тысячи лет все те же вопросы о смысле человеческой жизни, о неотвратимости смерти будет волновать шекспировского Гамлета.

Глава 9. КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

С древностью и значением цивилизаций Месопотамии может сравниться только древнеегипетская цивилизация. Цивилизацию Древнего Египта, в отличие от цивилизаций Двуречья, можно назвать цивилизацией одной реки - Нила.

В Древнем Египте в честь Нила слагали целые гимны, прославлявшие Нил как источник жизни. Нил обожествлялся, так как он обеспечивал необычайное плодородие земель, располагавшихся вдоль его русла. Но это плодородие могло привести к обильным урожаям и обеспечить достаточно высокий уровень жизни только при условии регулярного проведения оросительных работ, строительства ирригационных сооружений. Такая трудоемкая и масштабная деятельность требовала, в свою очередь, общего управления, государственного объединения и государственной дисциплины. Первые объединения государственного характера стали складываться в Египте примерно в середине 3 тысячелетия до н.э. в различных областях, расположенных на протяжении примерно двух тысяч километров вдоль Нила. Ранние объединения египтян принято называть номами. К концу четвертого тысячелетия до н.э. возникли два крупных объединения номов: царство Верхнего Египта, расположенное на юге страны, по верхнему течению Нила, и царство Нижнего Египта на севере, занимавшее, в основном, территорию дельты Нила, т.е. то место, где река впадает в Средиземное море. Граница между Верхним и Нижним царствами проходила примерно в том месте, где сейчас находится Каир, столица современного Египта.

Около 3000 г. до н.э. фараон Верхнего Египта покорил Нижний Египет, и появилось единое древнеегипетское государство. Возникновение единого государства объясняется несколькими факторами: определенной общностью экономических и географических условий существования, потребностями торговли, желанием сильных правителей расширить свои владения. Между отдельными номами не было естественных преград - гор, пустынь, морей, препятствовавших объединению. Египет же в целом, напротив, был отделен от других регионов и морями, и пустынями, которые долгое время были надежной защитой Египта от чужеземных вторжений. Египет не подвергался военным нашествиям так часто, как государства Месопотамии, не защищенные горами и морями. Во многом именно этой естественной защитой и объясняется существование единого и самостоятельного древнеегипетского государства на протяжении долгих трех тысяч лет - до завоевания Египта в 525 г. до н.э. персидским царем Ксерксом. Вторжения в Египет были и до персов, случа-

лось, что на какой-то срок в Древнем Египте утверждалось господство пришельцев, но потом в Египте снова восстанавливалось самостоятельное государство.

Подобное государственное долголетие в истории отмечено еще только однажды - в Китае. Интересно, что в XVIII веке (до расшифровки древнеегипетской письменности) в Европе возникла идея о том, что китайская цивилизация была основана выходцами из Египта. Существовала, правда, и противоположная версия, согласно которой египетская цивилизация была основана выходцами из Китая. После расшифровки египетской письменности и археологических находок стало ясно, что эти идеи были так же далеки от реальности.

Разумеется, ценность и величие египетской цивилизации объясняется не долголетием египетского государства, а величием той культуры, которую создала эта цивилизация. Но периодизацию культуры Древнего Египта принято соотносить с историей древнеегипетского государства, точнее, с общепринятой хронологией правления царей Египта - фараонов (само слово греческого происхождения). В древнюю эпоху господствующий, если не единственный способ хронологии - это увязывание всех исторических событий с временем правления какой-либо царствующей династии. В Двуречье, например, еще в третьем тысячелетии до н.э. был составлен Царский список, где перечислялись династии и отдельные цари Шумера и Аккада.

В III веке до н.э. подробный список всех фараонов, царствовавших на протяжении почти трех тысяч лет, был представлен жрецом Манефоном в его книге по истории Египта. Труд Манефона полностью не сохранился, но на него ссылались историки Древнего Рима. Сам Манефон опирался на более древние источники. Хронология Манефона не была точной, особенно по отношению к раннему периоду древнегреческой цивилизации, ведь Манефон писал о событиях, бывших за три тысячи лет до него. Сам Манефон жил уже после падения древнеегипетского государства при правлении потомков Птолемея, полководца Александра Македонского, который завоевал Египет у персов в IV веке до н.э. При Птолемеях в Египет стали проникать традиции греческой культуры, а у греков уже был абсолютный счет времени, правда, этот счет начинался не с царствования какого-то правителя, а с первого года первой олимпиады (по принятому сейчас летосчислению, это был 776 г. до н.э.).

Манефон выделил в истории Египта 30 царствовавших династий, в каждой из которых было различное число фараонов, а в некоторых - несколько десятков. Имена некоторых фараонов неизвестны, сведения о многих недостоверны, но в принципе эта хронология утвердилась. Главное, конечно, не имена фараонов, а те события, которые происходили в период определенного царствования.

Культуру Древнего Египта, как и ее историю, принято делить, кроме династического деления, на основные периоды:

Додинастический период	- вторая половина 4-го тыс. до н.э.;
Древнее царство	- с 30 в. по 23 в. до н.э.;
Среднее царство	- с 21 в. по 18 в. до н.э.;
Новое царство	- с 16 в. по 11 в. до н.э.;
Позднее царство	- с 10 в. по 4 в. до н.э., до времени завоевания Египта Александром Македонским.

Каждый из этих периодов явился значительным этапом в развитии древнеегипетской культуры, которое имело свои спады и подъемы, связанные с историческими судьбами, переживаемыми страной.



Розеттский камень

Большую объединяющую роль играли общий язык, общие верования и письменность - обязательный элемент цивилизации. Древнеегипетская письменность возникла одновременно или несколько позже письменности шумеров и тоже была словесно-слоговой. О каких-либо заимствованиях трудно говорить, поскольку системы письма Шумера и Египта сильно различались. Это различие частично объясняется теми природными материалами, которые использовались для письма в Шумере и Египте. Если в Шумере клинопись была связана с особенностями техники письма на глине, то в Египте основным материалом для письма был камень, на котором вырезались знаки; впоследствии для письма стали использовать папирус, прообраз будущей бумаги.

Благодаря такому долговечному материалу, как камень, многие тексты, написанные пять тысяч лет назад, сохранились до нашего времени. Более того, к XVIII веку до н.э. египетские иероглифы считались чуть ли не узорами или орнаментом. Дело в том, что хранителями и носителями иероглифической традиции при господстве Птолемеев и Древнего Рима были только жрецы. Для практических нужд в это время иероглифы уже не использовались; в ходу было греческое, а затем римское письмо. После закрытия в IV веке древнеегипетских храмов, связанных с языческой религией, жрецов вскоре не осталось, не стало и людей, владеющих иероглифической письменностью. Только в XIX веке французский исследователь Жан Франсуа Шампольон смог расшифровать древнюю письменность Египта благодаря находке знаменитого Розеттского камня, на котором были сделаны надписи одного содержания греческим алфавитом и египетскими иероглифами. Ученые получили возможность прочитать все сохранившиеся тексты, написанные в Египте за 3 тысячи лет. Это позволило познакомиться и с политической историей, и с бытом, и с религией, и с художественной литературой египтян.

Широкое использование камня стало возможным благодаря тому, что горы, тянувшиеся вдоль долины Нила, были богаты строительным камнем: базальтом, гранитом, известняком, из которого строились дворцы и создавались скульптуры. Благодаря прочности камня до наших дней сохранились не только письменные тексты,

В период между Древним и Средним царством египетское государство распалось на отдельные номы, а в XXI веке до н.э. единство было восстановлено правителями города Фивы, ставшими царями 11-й династии. В XVIII веке Египет был захвачен гиксосами, кочевниками, пришедшими из Передней Азии, но в XVI веке правители Фив, основавшие 18-ую династию, прогнали гиксосов и снова воссоздали египетское государство. Естественно, что египетской столицей в эпоху Среднего и Нового царства были Фивы. Столицей же Древнего царства был Мемфис, возле которого были построены гигантские пирамиды фараонов четвертой династии, в том числе знаменитая пирамида Хеопса.

Постоянная возрождаемость единого государства была связана не только с политическими и экономическими факторами

но и многие другие памятники древнеегипетской культуры: храмы, статуи, гробницы. Тогда как все архитектурные сооружения Двуречья почти все оказались разрушенными. Вряд ли египетские строители, скульпторы, писцы выбирали камень в качестве материальной основы для того, чтобы их творения жили и через 5 тысяч лет, хотя, как знать, ведь каждый творец желает многих лет жизни своему творению. Прочный материал труднее поддается обработке, но обеспечивает прочность и даже бессмертие. В конце XIX века французский поэт Теофил Готье в своем стихотворении «Искусство» дает художникам совет, навеянный древнеегипетской культурой:

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.
Медаль простая, что находит
Плуг пахаря среди пустыря,
Опять выводит
На свет забытого царя.
И сами боги умирают,
Но строки царственные строф -
Те пребывают
Нетленными в ряду веков.

Главные опоры древнеегипетской цивилизации, определившие основные особенности ее культуры - Нил, камень и религия.

Укрепляется деспотическая власть фараона, создается великолепно налаженный чиновничье-бюрократический аппарат, осуществлявший управление всей хозяйственной жизнью страны. Не менее устойчивые формы приобретает объединение служителей культа – жрецов – взявшее на себя руководство религиозной, идеологической и культурной жизнью. Общегосударственное значение приобрел культ фараона, обожествлявшегося после смерти.

В религиозных представлениях египтян огромную роль играл заупокойный культ, широко развитый в связи с верой в загробное существование души. Наиболее своеобразной чертой этого культа является забота о сохранении тела умершего и о снабжении души жильем, едой и прочими предметами, необходимыми для "будущей жизни". Отсюда – бальзамирование трупов, постройка прочных гробниц – домов вечности. Земная жизнь считалась подготовкой к долгому существованию в царстве мертвых. У каждого человека есть душа (а по некоторым представ-



лениям и две души), покидающая тело. После смерти душа может воссоединиться с телом, но для этого следует рядом с телом покойника помещать его изображение, как можно более точное. По представлениям древних египтян ритуальные портретные статуи были олицетворением "Ка" - двойником умершего. Поэтому мастера стремились передать в них максимальное сходство, и в то время выразить свои представления об идеальном образе. Естественно, что заказать себе изображение мог только состоятельный человек, прежде всего фараон, богатые вельможи, жрецы, но подобное отношение, безусловно, стимулировало развитие скульптуры и монументальной живописи.

Древнеегипетская культура развивалась медленно. Устойчивость религиозных представлений и культовое назначение памятников культуры определили веками установленные строгие правила-каноны. Сложившиеся в древности каноны (свод законов), правила, традиции, сохранялись тысячелетиями, передавались из поколения в поколение. Культовый (сакральный) характер древнеегипетской культуры проявляется в ее символичности. Основные символы: Сфинкс, фараон, боги Ра и Осирис.

Сфинкс - олицетворение мудрости, представлен в облике фантастического существа с человеческой головой и телом льва, он раскрывает загадку сущности человека, которая мыслилась египтянами как сочетание духовного и природного начала человека, мыслительной и физической силы. Сфинкс выступает как бы посредником между царством живых бога Ра и царством мертвых бога Осириса, он указывает, что человеческая жизнь - это кратковременный промежуток между двумя пространствами - прошлого и будущего.

Нередко сфинкс символически представляет фараона. Тогда тело льва сочетается с головой фараона. Одна из известных скульптур этого рода - большой сфинкс в Гизе, видимо, изображающий фараона Хефрена. Гигантская скульптура Сфинкса (21 м высоты, 57 м длины) - своеобразная вариация выражения идеи: божественности и незыблемости власти фараона.

Для древних египтян явления и силы как органической, так и неорганической природы казались воплощением или обителью разнообразных духов, богов. Характерной особенностью их религии явился - фетишизм (обожествление растений, предметов) и особенно зооморфизм(культ животных). Каждое божество представлялось в облике какого-либо животного, птицы, рыбы или насекомого. Постепенно складывался круг тотемических верований (тотемизм -вера в магическую связь человека с животным). Так, бога воды и разлива Нила-Себека -почитали в виде крокодила, богиню радости и веселья Баст - в виде кошки и т.д. На более позднем этапе развития религиозных представлений наблюдается антропоморфизация божеств, то есть наделение их человеческими чертами. При этом старые традиции не исчезали, а сочетались с новыми.



Большой Сфинкс в Гизе

Так, в плите фараона Нармера (ок.3000 г.до н.э., Каир, Египетский музей), изображающем победу фараона Нармера I династии, царя Верхнего Египта, над Нижним Египтом, вырабатываются характерные для египетского искусства приемы расположения фигур на плоскости. Композиция рельефа строится горизонталь-

ными полосами -фризами, один эпизод под другим, отчето воспринимается подобно рассказу, развертывающемуся в строгой последовательности. Эти особенности характеризуют египетские рельефы и в дальнейшим, складываясь в систему древнеегипетского канона с его твердой фиксацией пропорциональных соотношений, иконографических приемов, ритмических сочетаний, интересом к целостному воспроизведению фигур, продиктованным представлениями заупокойного культа. Фигура фараона Нармера, разящего врага, дана гораздо большей по размеру сравнительно остальных участников сражения. Вырабатываются характерные для египетского искусства приемы расположения фигур на плоскости. Широкие и сильные плечи развертываются в фас, ноги и голова - в профиль. Такой способ изображения позволял древнему мастеру отобразить наиболее выразительные черты и объединить их в единое целое, не нарушая гармонии соединения с двухмерной плоскостью, с надписями, уподобляющими плиту историческому документу. Фараон, считавшийся земным воплощением божества, сопоставлен с коколом, богом Гором.

Расцвет искусства Древнего Египта начался с 3 тыс. до н.э., после объединения страны в единое централизованное государство. Укрепление неограниченной власти правителя, приобрели широкий размах. Еще одной особенностью религии Египта было обожествление фараона. Фараоны, сочетавшие свои полномочия с саном верховного жреца. Объявили себя сынами солнца - Ра. Умерший фараон отождествлялся с Осирисом, в основе почитания которого лежало обожествление древних представлений о ежегодно умирающих и воскресающих силах природы. Идея бессмертия является фундаментальной для египетской культуры. Культ мертвых оказал огромное влияние как на развитие духовной, так и материальной культуры. Если фараон- живой бог, то и почти ему должны были возноситься соответственные. Без подобного отношения вряд ли были бы сооружены гигантские пирамиды в XXVII веке до н.э., в эпоху четвертой династии. Архитектура гробниц и храмов заняла в культуре Египта ведущее положение, остальные виды искусства (рельеф, роспись, скульптура, предметы прикладного искусства), дополняя друг друга, образовывали единый и неразрывный комплекс - синтез искусства.

Первые гробницы состояли из подземного помещения, куда ставились саркофаг и все предметы, которые считались необходимыми для умершего, и мастабы - надземного холма, облицованного кирпичом или известняковыми плитами. В нарастающей грандиозности устремленных вверх гробниц сказалось желание возвеличить в веках жизнь правителя, противостоять зыбкости и непостоянству земной жизни идею вечности жизни загробной.

Пирамиды..... Для современного человека Древний Египет - это прежде всего пирамиды. Они стали как бы его знаменем.

Поисками наиболее совершенной и грандиозной формы гробницы и являются пирамиды. Одна из первых пирамид, сохранившейся до наших дней - усыпальница фараона Джосера в Саккара (XXVIII в. до н.э.), которая достигала в высоту 60 метров и состояла из семи убывающих сверху мощных ступеней (мастаба), сложенных из каменных блоков. Известно имя архитектора - Имхотеп, который возвел пирамиду посреди сложного ансамбля дворов и храмов. Однако здесь еще не были достигнуты та ясность и простота, плавный подъем ввысь, которые получают выражение в последующих пирамидах.

Одним из "семи чудес света" названы пирамиды фараонов Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) и Менкаура (Микерина), воздвигнутые в долине Гизе. В сознании людей последующих поколений они олицетворяются со всей культурой Египта. Возведенные из светлого камня среди пустыни, они поражают своими размерами, строгостью, гармонией. Огромная масса каменных блоков, подчинена чрезвычайно про-

стой и ясной мысли. Каждая из пирамид представляет собой в плане квадрат, а стороны ее - равнобедренные треугольники.

По свидетельству древнегреческого историка Геродота, который описал пирамиды в V в. до н.э., через две тысячи лет после их создания, пирамида Хеопса строилась 20 лет. А перед этим еще 10 лет строилась дорога, по которой к пирамиде подносили камни. В строительстве принимали участие сотни тысяч человек. Геродот, наверное, был близок к истине, поскольку иначе построить сооружение высотой почти в 150 метров и длиной основания в 233 метров, пользуясь техникой XXVII века до н.э., было невозможно. Пришлось перетаскать, обтесать и уложить в форме строгой геометрической фигуры несколько миллионов тонн блоков камня. Он сложен из двух миллионов трехсот тысяч блоков весом каждый от 2,5 до 30 тонн. Вся поверхность пирамиды Хеопса была облицована гладкими известняковыми плитами, придававшими ее облику особую гармоничность и ясность. Внутри находились лишь небольшая камера, облицованная гранитом, где помещался саркофаг с мумией. Любопытное вычисление произвел Наполеон во время своего египетского похода. Пока его воины лазали на самую высокую пирамиду, Бонапарт подсчитал, что камня, из которого была сложена эта и две другие пирамиды, хватило бы на стену вокруг всей Франции высотой 3 м и толщиной 30 см. Пирамида Хефрена лишь немногим меньше пирамиды Хеопса.

Пирамиды в Гизе составляли часть грандиозного ансамбля. В него входили заупокойные храмы, гигантская фигура сфинкса, высеченного из массива единой скалы, стоящая на прямой оси, ведущей к пирамиде Хефрена, который дополняет ансамбль.

Пирамида Хеопса впечатляла и продолжает впечатлять своей грандиозностью и сегодня. Но 30 лет работы сотен тысяч людей ради создания гробницы одного человека поражают еще больше. Это было возможно только в том случае, если относиться к этому человеку как к божеству. Но поражают не только размеры, вос-





Большой Сфинкс и пирамида Хеопса в Гизе

хищает и совершенство работы. Громадные граненые глыбы, из которых сложены пирамиды, пригнаны одна к другой с изумительной точностью. Облицовочные же камни во внутренних помещениях и на наружных склонах сомкнуты настолько плотно, что между ними не просунуть и лезвия ножа, а внутри самой большой пирамиды – даже иглы, листа бумаги или волоса. И вся эта облицовка снаружи и внутри была выложена до зеркального блеска.

Впрочем, после четвертой династии такие огромные сооружения уже не строили. По всей видимости, истощились ресурсы государства бесконечными войнами, а главное – не хватало той полноты власти, которой обладали фараоны этой династии.

Самое парадоксальное заключается в том, что пирамиды вместо того, чтобы защищать тело фараона, его изображение и другие предметы, привлекали внимание грабителей Древнего мира. Судя по всему, не все древние египтяне испытывали священный трепет перед мумиями умерших властителей. Практически все пирамиды были разграблены еще в эпоху Древнего царства.

В эпоху Нового царства фараонов после смерти стали хоронить в Долине царей близ Фив. Сами Фивы располагались на восточном берегу Нила, а Долина царей – на западном. Теперь тело покойного фараона помещали в специальную нишу, с течением времени тела других фараонов помещались в соседние ниши. Этому типу захоронений положило начало решение фараона 18 династии Тутмеса I (XVI в. до н.э.).

Религиозные представления египтян не ограничивались заупокойным культом.



Скульптурный портрет Нефертити

С более ранним периодом египетской культуры были связаны представления о множестве богов, причем, как было замечено выше, символами некоторых богов были различные животные и птицы. Пережитки тотемизма навсегда сохраняются в виде звероподобного облика богов и культа священных животных.

Одним из самых распространенных религиозных представлений египтян был миф об Осирисе, боге, символизовавшем ежегодное обновление природы. Осириса, по преданию, убил злой бог Сет, но сын Осириса Гор воскрешает отца. Осирис считался и царем загробного царства. Фараон после смерти воссоединялся с Осирисом. Представления об умирающем и воскресшем Осирисе, вероятно, в какой-то мере способствовали в позднейшее время восприятию христианства. Для многих людей, не знакомых с представлениями о воскресшем Осирисе, боги не могут умирать, ибо они бессмертные создания, а в христианской религии учение о воскрешении Иисуса имеет важнейшее значение.

Влияние древнеегипетской культуры на культуру других народов не ограничилось религиозным влиянием. Как в Шумере и Вавилоне, в Египте были сделаны первые и очень значительные шаги в астрономии и математике. Египтяне, например, вычислили с довольно большой точностью число «пи», выражающее отношение окружности к диаметру. В Египте была определена продолжительность солнечного года - 365 дней. Сделано это было путем длительных астрономических наблюдений. В I веке до н.э. усовершенствованный египетский календарь был использован Юлием Цезарем в качестве официального календаря Рима. Именно этот календарь использовался многими европейскими народами вплоть до XVI века, а в некоторых странах календарь, восходящий к Древнему Египту, просуществовал до XX века. Этот календарь является лучше всего сохранившимся памятником древнеегипетской культуры.

Задолго до того времени, когда с культурой Древнего Египта столкнулись римляне, достижения этой культуры стали использовать древние греки. Вычисления древнеегипетских жрецов в математике и астрономии были хорошо известны греческим мыслителям, эти разработки наряду с достижениями вавилонских мудрецов стали тем фундаментом, на котором строилась древнегреческая наука. Мыслители Эллады посещали Египет, который в Греции воспринимался как страна древней мудрости и великой культуры.

Совершенно особое место в истории Египта, да и во всей мировой культуре, принадлежит фараону Эхнатону, который царствовал в XIV в. до н.э. и был представителем 18-й династии. При этой династии египетские войска захватили Палестину и Сирию. Египет превратился в крупную военную державу, чему более всего способствовали завоевания фараона Тутмоса III (XV в. до н.э.). Правда, эти завое-

вания в конце концов и подорвали мощь египетского государства, которое через 200 лет уже было вынуждено обороняться и с трудом сохраняло свое единство.

Эхнатон был реформатором не только среди фараонов воинственной 18-й династии, но и среди всех земных властителей Древнего мира. Эхнатон решительным образом изменил религию Древнего Египта. Ко времени его правления египтяне поклонялись нескольким богам, особое место среди которых принадлежало богу Амону, верховному и самому почитаемому богу Фив. Поскольку Фивы были столицей Среднего и Нового царства, то постепенно бог Амон превратился в верховного бога всего Египта. В эпоху же Древнего царства большое значение для всего Египта, и особенно Нижнего, имел бог Ра, бог Солнца. Главный храм этого бога располагался близ Мемфиса.

Жрецы храма Амона в Фивах стали отождествлять бога Ра с Амоном, называя последнего Амон-Ра. Усиление культа Амона происходило вместе с усилением роли фиванских жрецов в политической и экономической жизни Египта, что подкреплялось дарами и жертвоприношениями, которыми постоянно наполнялась казна храма Амона. Фиванское жречество превращалось в значительную экономическую и политическую силу Египта. В середине XIV века до н.э. фараон Эхнатон стал вводить в Египте поклонение богу Атону, поклонение самому солнечному диску. Солнце скорее было символом нового бога, который изображался в росписях и иероглифических текстах как круг, от которого исходят лучи, похожие на человеческие руки. Фараон даже сменил свое прежнее имя Аменхотеп (связанное с культом Амона), на другое - Эхнатон («Дух Атона»).

Бог Атон не был еще одним богом среди множества других богов. Эхнатон приказал даже закрыть храмы других богов и строить по всему Египту только храмы, посвященные богу Атону, который стал почитаться как единственный бог. Эта деятельность Эхнатона считается первой в мировой истории попыткой ввести монотеизм. Некоторые исследователи объясняют действия Эхнатона только политическими и экономическими соображениями, стремлением сломить могущество фиванского жречества. Новое религиозное учение, поклонение Атону, распространяло в Египте гуманистические ценности. Эта религия делала упор не на приготовления к смерти, не на жертвоприношения, а на благие дела, на нравственное поведение человека. От египтян теперь требовалось почитание бога, любящего людей, причем, людей всех стран, а не только Египта. В полном соответствии с подобными идеями Эхнатон отказался от завоевательной политики своих предшественников, вследствие чего был ослаблен приток военной добычи.

Эхнатон считается наиболее вероятным автором гимна Атону, текст которого был обнаружен в гробнице одного из приближенных фараона. В приведенном отрывке из гимна нетрудно заметить монотеистический характер нового учения: «О, сколь многочисленно творимое тобою и скрытое от мира людей, бог единственный,



нет другого, кроме тебя! Ты был один - и сотворил землю по желанию сердца твоего, землю с людьми, скотом и всеми животными, которые ступают ногами своими внизу и летают на крыльях своих вверх. Чужеземные страны, Сирия, Куш, Египет - каждому человеку отведено тобою место его. Ты создаешь все, что потребно им. У каждого своя пища, и каждому отмерено время жизни его. Языки людей различаются меж собою, не схожи и образы их, и цвет кожи их, ибо отличил ты одну страну от другой. Ты создал Нил в преисподней и вывел его на землю по желанию своему, чтобы продлить жизнь людей, - подобно тому как даровал ты им жизнь, сотворив их для себя, о всеобщий Владыка, утомленный трудами своими, Владыка всех земель, восходящий ради них, диск солнца дневного, великий, почитаемый! Все чужеземные, далекие страны созданы тобою и живут милостью твоею, - ведь это ты даровал небесам их Нил, чтобы падал он наземь...»

Вряд ли подобный гимн, даже если Эхнатон и не был его автором, и миролюбивая внешняя политика, которую проводил Эхнатон, могут объясняться только борьбой против фиванского жречества. Может быть, Эхнатон был первым в мире человеком, который искренне уверовал в единого бога, может быть, ему первому открылась великая истина. Именно этим обстоятельством объясняется, например, реформаторская деятельность Эхнатона.

Реформе Эхнатона был отпущен недолгий срок. Фараон умер еще довольно молодым, вскоре скончался и его преемник, а ставший затем фараоном Тутанхамон, отменил распоряжения Эхнатона, под влиянием жречества вернулся в Фивы. Традиционное жречество восстановило старую религию и постаралось уничтожить даже память о фараоне-вероотступнике. Везде, где только можно, уничтожались тексты, прославлявшие Атона и упоминавшие имя Эхнатона. Даже в гробнице Эхнатона было стерто его имя. Казалось, что Эхнатон обречен на забвение. Но благодаря археологическим раскопкам имя Эхнатона и его деятельность были возвращены в историю Египта.

В 1922 году археолог Д. Картер обнаружил не ограбленную гробницу Тутанхамона, а в ней росписи с изображением Эхнатона и его жены Нефертити. Это та самая Нефертити, прекрасный скульптурный портрет которой знаком почти каждому образованному человеку. Вероятно, поэтому имя Нефертити более известно в XX веке, чем имя Эхнатона. Археологи обнаружили и столицу Эхнатона - город Ахетатон - «Небосклон Атона» - (современное селение Тель-эль-Амарна), который Эхнатон построил в 300 км к северу от Фив.

Художественная культура, созданная древними египтянами, была не менее грандиозной, чем великие пирамиды. Но если пирамиды - это сооружения, тесно связанные с религиозными представлениями египтян, то многие феномены художественной культуры Древнего Египта носили светский характер, т.е. не были связаны с религиозными соображениями. Это относится прежде всего к различным произведениям прикладного искусства, украшавшим повседневную жизнь людей, к целому ряду скульптурных изображений, статуэток, а также ко многим литературным произведениям. Больше всего феноменов художественной культуры, не связанных с религиозными представлениями, было создано в эпоху Нового царства, но, судя по археологическим находкам, художественная культура светского характера имела место и в более ранние эпохи, хотя в древности зависимость искусства от религии была определяющим фактором развития художественной культуры.

О тесной связи с религиозными воззрениями свидетельствуют самые ранние образцы дошедшей до нашего времени древнеегипетской литературы, так называемые «Тексты пирамид», т.е. надписи, которые делались внутри пирамид Древнего царства, на гробницах фараонов и на стенах их погребальных помещений. Эти тек-

сты относятся к началу третьего тысячелетия до н.э., они представляют собой в основном молитвы и пожелания, связанные с заупокойным религиозным культом древних египтян.

В эпоху Среднего царства были созданы литературные произведения самых различных жанров. Некоторые жанры, вероятно, впервые и были разработаны в эту эпоху. Из дошедших до наших дней произведений особый интерес представляет «Сказка потерпевшего кораблекрушение», созданная в начале второго тысячелетия до н.э. Хотя в этой сказке и говорится о фантастических персонажах, например, об огромной змее, но эти персонажи не связаны с древней мифологией, т.е. сказка является созданием индивидуального творчества, произведением художественного воображения. В сказке описывается путешествие в дальние страны, описываются эти страны и разнообразные приключения. Литературоведы считают, что это произведение - первое приключенческое сочинение во всей мировой литературе. Может быть, это произведение или произведения, подобные этому, способствовали через сотни лет созданию знаменитой «Одиссеи».

Другое известное произведение литературы Среднего царства - это «Спор разочарованного со своей душой», создававшееся примерно в то же время, что и сказка. Это произведение, написанное в поэтической форме, передает жалобы человека, разочаровавшегося в существующих порядках и в людях. Из этого «Спора» видно, что меланхолия и мизантропия в качестве литературного пафоса существовали уже четыре тысячи лет назад.

“... Кому мне открыться сегодня? Над жертвой глумится наглец, А людям - потеха и только! Кому мне открыться сегодня? Зло наводнило землю, нет ему ни конца, ни края”.

В эпоху Нового царства создаются новые сказки, возникает такой жанр, как басня, создаются даже произведения повествовательного характера, например, с рассказом о жизни и взаимоотношениях членов какой-то египетской семьи. Родается и такой жанр, как историческая хроника; в произведениях этого жанра чаще всего описываются военные походы и подвиги фараонов.

Особое место в литературе Нового царства принадлежит любовной лирике. До нашего времени дошло много произведений этого жанра. В любовных стихах египтян уже были многие литературные приемы, широко используемые поэтами XIX и XX веков - и гипербола, и олицетворение, и повтор, и сравнение. В этих стихах - живое чувство и сильная страсть, как, например, в этих образцах древнеегипетской поэзии:

Твоя любовь - небесный дар.
Огонь, воспламеняющий солому.
Добычу бьющий с лету ловит сокол.

Египетская художественная литература, несомненно, оказала значительное влияние на последующее развитие литературы, в том числе в Древней Греции и Древнем Риме, а через них и на литературу более позднего времени. Многие литературные сюжеты, жанры, творческие приемы, долгое время разрабатывавшиеся в Древнем Египте, будут потом встречаться в мировой литературе.

Изобразительное искусство и архитектура в эпоху Древнего царства, подобно литературе, были тесно связаны с религиозными представлениями и религиозным культом. Уже отмечалось, что развитие скульптуры было во многом связано с особенностями религиозных верований, прежде всего с тем, что в гробницу умершего фараона полагалось поместить как можно более точное изображение покойного.

Поэтому уже в эпоху Древнего царства мастерство скульпторов позволяло хорошо передавать даже индивидуальные особенности, черты лица человека. Люди изображались в однообразных, спокойных, полных неподвижного величия и устойчивости позах, словно застывшими в веках. В большинстве случаев - это либо стоящая фигура с выдвинутой вперед ногой, либо фронтально сидящая фигура с руками прижатыми к торсу. И вместе с тем, скульптура отличается реализмом, жизненной силой и наблюдательностью. Яркая раскраска, инкрустация глаз горным хрусталем и эбеновым деревом еще более оживляли лица. Статуя сидящего с поджатыми ногами писца Каи (сер.3 тыс. до н.э.), выполнена из известняка с внимательным взглядом больших, словно ждущих приказа блестящих глаз и плотно сжатыми губами, поражает остро выраженной индивидуальностью. Деревянная статуя жреца Каапера (сер.3 тыс. до н.э.), опирающегося на посох, отличается такой правдивостью и индивидуализацией, что рабочие, нашедшие ее при раскопках, назвали статую 'сельским старостой'. Но для скульптурных изображений были характерны определенные условности, например, строгие спокойные позы, соблюдался определенный канон, что было связано прежде всего с теми целями, ради которых создавались эти скульптуры. Простота обобщенных форм, совершенство исполнения присущи парным статуям царевича Рахотепа и его супруги Нофрет (первая пол. 3 тыс. до н.э.). Позы их каноничны. Они сидят на кубических тронах, разъединенные друг с другом не только расстоянием, но и направлением взглядов, устремленных прямо перед собой. По канону - мужская статуя раскрывалась в краснокоричневый цвет, а женская - желтой, волосы - черной, одежды - белой краской.

Кроме круглой скульптуры в эпоху Древнего царства были созданы рельефы, связанные также с заупокойным культом. Эти изображения воспроизводили сцены из жизни покойного. Гробницы украшались росписями, краски были самыми разнообразными. Древние египтяне разработали технические приемы, благодаря которым древнеегипетские росписи и через тысячелетия производят сильное эстетическое впечатление своей красочностью, многообразием сюжетов, композиционной продуманностью.

В эпоху Среднего царства оформился такой жанр в росписи как пейзаж. Распространение этого жанра свидетельствует о светском характере искусства этого периода.

Светский характер искусства со всей очевидностью проявился и в эпоху Нового царства, когда высокого уровня достигло прикладное искусство. Египетские мастера создавали красивые предметы мебели и посуды, украшения, зеркала, разного рода парфюмерные принадлежности, причем все это из самых разных материалов, от золота до дерева.

В короткий период царствования Эхнатона были созданы произведения искусства, которые принято относить к периоду Амарны (отсюда название "Амарнское искусство").

Столь резкие перемены в жизни страны определили и значительные преобразования в культуре. Амарнский период продолжался очень недолго, 20-30 лет, но за это время были созданы совершенно необычные для предшествующей традиции художественные произведения. Поиски новых образов были связаны со стремлением Эхнатона отказаться от старых канонов и приблизиться к жизни, найти новые выразительные средства и образные решения.

Лучшее, что было создано в этот период, - скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити, выполненные в рельефе и круглой скульптуре. Впервые в истории искусства появились изображения царя в кругу семьи. На рельефах Эхнатон то любит свою молодую супругу, то оба они изображены играющими со



Статуи Рамзеса II в Абу-Симбеле

своими детьми, то плачущими у смертного ложа дочери. Солнечный диск Атона повсюду простирает к ним свои лучи, как бы благословляя их любовь и деяния.

К этому периоду относится и знаменитые скульптурные портреты Нефертити. Совершенен портрет царицы в высокой короне: гордая голова Нефертити на тонкой нежной шее поражает красотой точеных черт прекрасного лица, необычайной гармонией, удивительной завершенностью композиции, великолепием сочетания красок. Образ Нефертити озарен светом духовного совершенства и ума. Мечта египетского художника о прекрасном, казалось, нашла полное воплощение в реально существовавшем человеке. И великий скульптор вложил все мастерство и душу в свою работу, запечатлевая в камне высокое человеческое достоинство, подлинную женственность и немеркнущую красоту.

Но ярче всего особенность художественной культуры этого периода проявляется в настенных росписях и в рельефе, особенно в сценах, изображающих самого Эхнатона.

В предшествующие эпохи фараон обязательно изображался таким образом, чтобы подчеркнуть величие фараона, его мощь, силу, его приближенность к богам. Соответственным образом выбирались сюжеты, позы, пропорции. Изображения Эхнатона совсем другие: он изображается вместе с Нефертити и своими детьми, причем, на первый взгляд, это обычная семья со своими радостями и горестями, семья, в которой родители возятся со своими детьми, играют с ними. Только головные уборы свидетельствуют об особом статусе Эхнатона и Нефертити. На некоторых росписях еще одна деталь свидетельствует, что изображен именно фараон: его голова особым образом вытянута, что было следствием физического недостат-



Пирамиды в Гизе.

ка или болезни Эхнатона. О том, что у фараона-реформатора был физический изъян, стало известно после исследования его черепа, найденного в ходе археологических изысканий. Показательно, что создатели росписей и рельефов, изображающих Эхнатона, не льстили фараону, не стали приукрашивать внешний облик фараона. Характерно, что и сам Эхнатон не захотел этого. Вероятно, эти изображения должны были показать превосходство духовного над телесным, материальным.

Утвердившиеся новые идеалы в искусстве вскоре, однако, так же становятся своеобразными канонами, но позже были восстановлены прежние верования и ритуалы.

В эпоху Нового царства были созданы и великие произведения в монументальном стиле - архитектурные ансамбли.

Наибольшее распространение получил тип храма с ~~сметен~~ прямоугольным планом, разделенным на три части: открытый двор, обнесенный колоннами, затем колонный зал и святилище.

Наиболее известное из них - это храмовый комплекс, посвященный богу Амо-ну и сооруженный возле Фив, на месте нынешних поселений Карнак и Луксор.

Фасад храма обращен к Нилу, от которого шла дорога обрамленная по сторонам сфинксами или священными овнами (баранами). Аллея сфинксов приводила к входу - каменному - пилоны - грандиозной, сужающейся кверху в форме трапеции стене, разделенной узким проходом посередине. Перед пилоном возвышались обелиски и колоссальные статуи фараонов. За пилоном открывался прямоугольный в плане двор, обнесенный колоннами, где располагались молельни, кладовые и другие помещения. Монументальные рельефы покрывали стены храмов.

Храмы Карнака и Луксора как бы обобщали весь предшествующий опыт храмового строительства, и в то же время это была новая страница древнеегипетского зодчества.

В этих храмах широко использовался такой архитектурный принцип, как колоннада, т.е. ряд, система колонн, выполняющих в первую очередь не инженерные, а эстетические функции. В Карнаке один из залов был заполнен 134 высокими колоннами от 20 до 15 метров высотой, причем колонны были сделаны в виде

связки папируса. Размеры этого зала впечатляют: 103 на 52 метра. Площадки, аллеи, лестницы между отдельными залами и храмами этого комплекса украшались колоннами, статуями. Колонны имели мощные капители в виде бутонов лотоса и папируса. Храмы Луксора и Карнака строились в течение XVI-XIII веков до н.э., в настоящее время от них остались величественные руины.

Гораздо лучше сохранился другой архитектурный ансамбль Нового царства - храмовый комплекс фараона Рамсеса II в Абу-Симбеле, последнего фараона, при котором Египет был мощной военной державой (XIII в. до н.э.). На берегу Нила, прямо в скалах были вырублены Большой и Малый храмы. Фасад Большого храма был украшен четырьмя статуями Рамсеса, изображающими фараона сидящим на троне. Высота статуй - около 20 метров, и все они были вырублены из скалы. Эти изображения были видны с большого расстояния и производили ошеломляющее впечатление, но им было суждено в XX веке скрыться от людских глаз навеки. Дело в том, что в 60-х годах египетское правительство решило построить на Ниле Асуанскую плотину, которая была необходима экономике Египта, а место возле Абу-Симбела оказалось самым удобным. Возле плотины должно было появиться огромное водохранилище, и храмы Рамсеса обречены были оказаться под водой.

Но величественный архитектурный комплекс был спасен. Статуи Рамсеса и оба храма были распилены с помощью особой техники на несколько частей, а затем эти части были аккуратно перенесены с места предполагаемого затопления. Храмы и статуи практически в первозданном виде были восстановлены в скалах, но уже на десятки метров выше прежнего места. Средства выделило мировое сообщество. Перед этим генеральный директор ЮНЕСКО выступил с призывом спасти уникальный памятник культуры, принадлежащий всему человечеству. Было собрано около 30 млн. долларов. Храму Абу-Симбела отныне отведено почетное место в списке Всемирного культурного и природного наследия. Этот список составляет и регулярно пополняет специальная комиссия. В этом списке сейчас около 500 объектов культуры и природы, которые официально признаны мировым сообществом достоянием всего человечества, т.е. все человечество в лице ЮНЕСКО обязуется охранять эти памятники и сохранить их для будущих поколений. Список Всемирного наследия - зримое воплощение мировой культуры.

Большую часть строк в этом списке памятников культуры занимают творения мастеров Древнего Египта.



Глава 10. КУЛЬТУРА ИНДИИ.

Культура Индии - это культура, которая создавалась на протяжении тысячелетий народами, жившими на полуострове Индостан, а также к северу от этого полуострова - вплоть до высочайших в мире гор, отделявших индийцев от остальных народов. В настоящее время эту территорию занимают три государства, образовавшиеся только в XX веке: Бангладеш, Индия и Пакистан. Возникновение этих государств произошло после обретения народами Индии независимости. Сразу же после этого Индия была разделена на два государства (по религиозному принципу): Индию и Пакистан, из состава которого позднее выделилось государство Бангладеш. Большинство населения в Пакистане и Бангладеш исповедуют ислам, а большинство жителей Индии исповедуют религию, восходящую к ведической культуре, сформировавшейся во втором тысячелетии до н.э.

Ведическая культура была связана с приходом в Индию ариев, народов, говоривших на одном из индоевропейских языков, находившихся в близком родстве с древними иранцами, исповедавшими зороастризм, основы были позже изложены в Авеста. Верования, обычаи, традиции арийских племен были собраны в священных сказаниях ариев - Ведах, записанных позднее на ведическом языке, также близком к языку Авесты. На основе ведической религии в Индии была создана великая духовная культура, возникли философские учения, которые распространились далеко за пределами Индии, и которые позволяют говорить о духовном величии цивилизация Древней Индии.

Но цивилизация, связанная с Ведами и приходом ариев, не была древнейшей цивилизацией Индии. За тысячу лет до прихода ариев в Индию там уже существовала высокоразвитая цивилизация, некоторые достижения которой так и не были превзойдены цивилизацией, основанной на ведической культуре. О существовании этой более древней цивилизации стало достоверно известно только в результате археологических раскопок в 20-е годы XX века в районе современных поселений Хараппа и Мохенджо-Даро, расположенных на территории современного Пакистана. Эта цивилизация и получила название цивилизации Хараппы или Индской цивилизации - по названию реки Инд, вдоль которой располагались центры этой цивилизации. Индская цивилизация образовалась примерно в середине третьего тысячелетия до н.э. и в ней были представлены все основные элементы цивилизации: и письменность, и города, и государство, и ирригационные системы.

Археологические находки, к сожалению, остаются единственным источником

сведений об индской цивилизации, поскольку ее система письменности, по всей видимости иероглифическая, еще не расшифрована. Поэтому нет и никаких определенных сведений о политической и социальной системе управления в цивилизации Хараппы, нет представлений об основных этапах истории этой цивилизации, соответственно, нет представлений и о религии, обычаях, законах, литературе этой цивилизации, которая, между прочим, была распространена на территории, значительно превышающей территорию Древнего Египта или территорию Месопотамии.

Города Мохенджо-Даро и Хараппа были больше любого из городов Древнего Египта. Индские города были построены по единому плану, в них были прямоугольные кварталы, города пересекались широкими прямыми улицами. Что-то подобное будет построено только через две тысячи лет в Вавилоне эпохи Навуходоносора. Городские здания строились, как правило, из обожженного кирпича, поэтому они достаточно хорошо сохранились до нашего времени. В Хараппе и Мохенджо-Даро были двух- и трехэтажные дома, многие из которых были снабжены водостоками и канализационными сооружениями, сделанными из кирпича - и все это существовало уже 4,5 тысячи лет назад.

В Мохенджо-Даро и Хараппе были обнаружены большие общественные зернохранилища, своего рода государственные запасы, что свидетельствует о высокой степени централизации государственного управления, которая была характерна для индской цивилизации. Люди этой цивилизации, вероятно, первыми в мире стали делать одежду из хлопка. При раскопках в Мохенджо-Даро обнаружены мастерские, где изготавливалась одежда, а также мастерские, где изготавливались различные изделия из металла. Эта цивилизация не существовала замкнуто, она была известна в Месопотамии, связь с которой поддерживалась через территорию современного Афганистана. Свидетельством этих связей являются многочисленные находки на месте бывших городов Шумера различных ремесленных изделий, изготовленных мастерами цивилизации Хараппы. Эти изделия относятся ко второй половине третьего тысячелетия до н.э., т.е. обмен товарами между Шумером и цивилизацией Инда имел место за тысячу лет до прихода ариев в Индию. Установлено, что торговля между Шумером и Индской цивилизацией осуществлялась не только сухопутным, но и морским путем через Персидский залив. В некоторых шумерских текстах упоминаются названия иноземных центров, некоторые из которых, судя по всему, находились на территории цивилизации Хараппы. Прав-



да, в долине Инда не обнаружено товаров из Шумера, но, вероятно, Шумер экспортировал такие товары, которые не могли сохраниться на протяжении четырех тысяч лет.

В долине Инда найдены тысячи печатей, многие из которых являются шедеврами художественного прикладного искусства. На этих печатях имеются выполненные на высоком уровне изображения людей и животных. Тем не менее эти печати были предназначены не только для того, чтобы люди получали эстетическое наслаждение. На печатях были нанесены иероглифические тексты, и печати, судя по всему, удостоверяли государственные и хозяйственные документы, право собственности на владение имуществом. В долине Инда найдены и предметы скульптуры, свидетельствующие о том, что художественная культура индцев, вероятно, была связана с религиозным культом.

В середине второго тысячелетия до н.э. цивилизация Инда прекращает свое существование, скорее всего, это произошло в силу естественных причин, в силу изменения климата, истощения природных ресурсов. Возможно, что индскую цивилизацию погубило вторжение ариев, пришедших в долину Инда через территорию современного Афганистана, откуда будут проникать в дальнейшем и все другие завоеватели Индии. Может быть, приход ариев совпал с внутренним кризисом цивилизации Мохенджо-Даро. Во всяком случае в позднейших сказаниях ариев описывается, как они осаждали города, окруженные высокими стенами. До тех пор, пока не будет расшифрована письменность индской цивилизации, вряд ли можно будет сказать что-то вполне определенное о причинах гибели этой цивилизации. Разумеется, какие-то достижения культуры индцев арии использовали в своей ведической культуре, но традиция письменности, например, была утрачена в Индии почти на тысячу лет, а высокий технологический уровень цивилизации Хараппы во многих отношениях ариями так никогда и не был достигнут.

Цивилизации, созданной ариями на основе ведической культуры, возможно, было принципиально чуждо стремление к техническому прогрессу. Отличительная особенность представлений, восходящих к Ведам, - это признание безусловного превосходства духовных интересов над всеми остальными. Эта особенность ведической культуры оказала значительное влияние на формирование таких феноменов, как аскетические учения Древней Индии и высокий уровень индийской философской мысли. Древнеиндийских мыслителей сам процесс мышления интересовал гораздо больше, чем практическая реализация тех идей, которые возникали в этом процессе. Характерным примером может служить такое уникальное явление, как йога, вероятно, самый знаменитый феномен ведической культуры за пределами Индии. Йога понималась чаще всего как особое учение, которое позволяло человеку слиться с высшей духовностью, т.е. стать полностью духовным существом, освободиться от телесных желаний. В соответствии с этим в йоге разрабатывалась техника вхождения в особое психическое состояние, а те, кто долго занимался йогой, могли управлять своим телом, подчиняя его духовным процессам. Все это впоследствии вызывало интерес у самых разных людей за пределами Индии. Упоминание о йоге есть уже в Ведах, но подробнее всего о йоге было сказано в произведении, названном Бхагавад-Гита, а также в Йогасутре, сочинении, написанном мыслителем Патанджали примерно во втором веке н.э. Патанджали считается основателем йоги как религиозно-философской школы, в которой йога представлена в качестве систематизированного знания.

Авторство и время создания Бхагавад-Гиты не может быть установлено более или менее определенно. Бхагавад-Гита стала известна как часть большой эпической поэмы Махабхарата, создававшейся на протяжении нескольких столе-

тий. Бхагавад-Гита (дословно - песнь о Бхагаваде, Бхагавад - один из эпитетов высшего божества), или просто Гита, представляла собой концентрированное выражение религиозного учения Вед, а в тексте художественной поэмы выглядит, как своего рода религиозно-философское отступление. В древней Индии во время создания Бхагавад-Гиты не было традиции авторства, возможно, Гита - плод коллективного творчества, создававшийся на протяжении длительного времени. По поводу времени создания Гиты существуют самые разные мнения: называют и начало первого тысячелетия до н.э., и первый век н.э. Многие исследователи временем создания Гиты считают IV-III вв. до н.э. Такой большой разброс относительно времени (например, гимн Атону - это точно XIV в. до н.э.) объясняется особым отношением ведической культуры к хронологической фиксации различных событий. В ведической культуре не была разработана даже хронология по правлениям царствующих династий, подобно хронологии Древнего Египта или Шумера. Все это затрудняет изучение истории Индии ведической эпохи, вероятно, это затрудняло и жизнь древних ариев. Разумеется, отсутствие хронологии связано не с недостаточностью интеллектуального потенциала ведической культуры, а скорее всего, с тем же пренебрежением ведической традиции к материальному, телесному, природному. Все-таки измерение времени связано с физическими процессами, а духовная сущность находится вне временного потока.

Свою роль в этом пренебрежении к временной фиксации сыграло и принципиальное для ведического учения отношение к проблеме жизни и смерти. Веды, а затем и все религии, восходящие к Ведам, разделяли идею вечного перевоплощения души из одного тела в другое. Смерть - это разрушение определенной телесной оболочки, а душа просто переходит из одной оболочки в другую. Ключевыми понятиями ведической культуры были сансара и карма. Сансара - это цепь многочисленных перевоплощений души, а карма - это по сути закон, "воздаяния". Душа воплощается для жизни в новом теле не случайным образом, а в полном соответствии с тем, как вел себя человек в предыдущей жизни. Чем лучше было поведение человека в этой жизни, чем оно было нравственней, тем лучшим будет последующее воплощение. Индийскими ведическими воззрениями признавалась возможность освобождения души от телесной оболочки, но это освобождение считалось трудно достижимым. Собственно, йога - это и есть путь к освобождению, к слиянию с Абсолютной Духовностью, Абсолютом.

Важную роль в ведической культуре играло учение о варнах, неизменяемых группах людей, на которые делилось общество в Древней Индии. Иногда варны



Будда. Статуя из Сарнатха

называют кастами (от португальского слова «чистый»). Кастовое деление существует и в современной Индии, но эти касты уже отличаются от древних варн, которых было всего пять: брахманы – жрецы; кшатрии – воины, князья; вайшьи – ремесленники, торговцы, земледельцы. Четвертая варна – это шудры. Многие исследователи считают, что шудрами называли тех людей, которых арии и покорили, завоевав Индию. Переход из одной варны в другую был невозможен, как невозможны были и браки между представителями различных варн. И пятая – неприкасаемые, в которую могли попасть из любых каст, если нарушали предписания своей касты, после определенных процедур «очищения», которые стоили дорого: десятки, сотни животных, масса благовония и т.п. Религия ариев была политеистической. В Ведах упоминается множество богов, некоторые из них считались главными, наиболее могущественными. Но в разных районах Индии складывались различные иерархии богов, например, для некоторых течений внутри ведийской религии главным был бог Вишну (и его воплощение Кришна), для других – бог Шива (бог-разрушитель). Совокупность религиозных течений Древней Индии принято называть брахманизмом. Ведическая культура оказала значительное влияние на культуру многих народов. Правда, влияние ведической культуры было опосредованным. Брахманизм все-таки был крепко связан с самой Индией, но на основе ведической культуры возник буддизм, который позже распространился во многих странах Азии.



“Большая колесница”

Мировое значение культуры Индии не сводится к религиозным влияниям. Индийскими мыслителями были достигнуты значительные успехи в математике. Индийцы, например, изобрели ту систему цифр, которая через арабов в средние века распространилась по всему миру и стала основой современной математики. Правда, индийские мыслители не выработали каких-то значительных вариантов практического приложения своих глубокомысленных рассуждений, но это было связано, по всей видимости, с общими принципами индийской духовности. Вероятно, отсталость в техническом развитии способствовала тому, что в Индию периодически вторгались завоеватели, покоряли то всю страну, то какие-то ее части. Индия редко была единым государством во время долгого господства потомков ариев, пришедших в Индию около 1500 г. до н.э. Страна была почти полностью объединена только в III в. до н.э. (государство Маурьев) и в IV-V вв. н.э. (государство Гуптов). Раздробленности Индии способствовал и ее разноплеменный состав. Арии, говорившие на индо-европейском языке, жили в основном на севере Индии, а на юге - народы, говорившие на дравидийских языках, к которым, видимо, относился и язык цивилизации Хараппы.

В середине первого тысячелетия до н.э. сложился особый язык санскрит, входящий к языку Вед, но уже в значительной степени отличающийся от ведийского языка. На санскрите написаны Гита и вся Махабхарата, а также многие другие произведения Древней Индии. С течением времени санскрит стал играть примерно такую же роль, как латынь в средневековой Европе, т.е. санскрит стал классическим литературным языком. На санскрите были написаны и «Законы Ману».

Это произведение представляет собой своего рода свод законов, обычаев, правил поведения, которыми должны были руководствоваться люди в общении между собой и в отношениях с государством. В «Законах Ману» говорится о необходимости существования власти царя, правителя, без которой на земле воцарится страх, зло и насилие. У царя должна быть неограниченная власть, но царь действует в интересах своей страны, он должен заботиться о благополучии всех подданных, должен заботиться о справедливости. Ману - легендарный создатель этих законов и человеческого общества. «Законы Ману» были записаны, вероятно, около I в. н.э., они соответствовали ведической традиции и создавались, скорее всего, брахманами.

С течением времени брахманизм трансформировался в современную господствующую религию Индии - индуизм. Тех граждан Индии, которые исповедуют эту религию, называют индусами, в отличие от тех, кто исповедует другую религию, в частности, ислам, который стал активно проникать в Индию примерно с XIII в. В XV-XVI вв. мусульманским правителем Бабуром и его потомками в Индии было создано единое государство Великих Моголов, просуществовавшее до XIX века, когда Индия была завоевана англичанами и стала английской колонией. В 1947 году Индия добилась независимости. К сожалению, это событие сопровождалось кровавыми столкновениями, поводом к которым послужили религиозные различия. Это и привело к разделению Индии на два, а затем и на три государства.

С XVIII века в Европе стали издаваться произведения духовной культуры Древней Индии, в частности, Бхагавад-Гита и Упанишады (тексты философского характера, примыкающие к Ведам). Эти произведения оказали значительное влияние на творчество крупнейших мыслителей Европы, например, на А.Шопенгауэра и Л. Н. Толстого.

В VI веке до н.э. в Индии возникает буддизм - явление, значение которого крайне велико для всей мировой культуры. Буддизм появляется как реакция на устоявшиеся противоречия между основными ведическими религиями: брахма-

низмом, вишнуизмом и шиваизмом, объединить их в единый образ "Тримурти". В настоящее время буддизм воспринимается разными людьми и как особая моральная система, и как философское учение, и как мировая религия. Создатель этого учения Шакьямуни ("отшельник из племени шакьев") - принц Сиддхартха Гаутама, сын царя одного из арийских племен. Он жил в Северной Индии в 566-476 гг. или в 563-473 гг. до н.э.

Согласно буддийским религиозным преданиям, грядущий Будда, что в переводе с санскрита означает "просветленный высшим знанием, осененный истиной". Явившись на землю для того, чтобы указать человечеству путь спасения из страданий, воплотился в царевича Сиддхартху, который отныне стал называть себя Буддой. Уйдя из дома, он стал искать средство, ведущее к избавлению от страдания, и однажды, сидя под священным деревом Бодхи, познал "четыре благородные истины".

В Варанасе он произнес перед пятью будущими учениками первую проповедь, затем, в течение сорока лет проповедовал свое учение, которое называлось "последователи дхармы".

Дхарма - одно из основных понятий буддизма, включающее учение Будды, текст, в котором изложено учение, или "состояние сознания".

В результате долгих размышлений о причинах людских страданий Будда достиг просветления, понимания и стал проповедовать среди людей свое учение, которое впоследствии называли «светом Азии». Принц Гаутама, прозванный Буддой, назвал причиной людских страданий жажду жизни, т.н. неутолимые желания. Будда указал путь, следуя которому человек мог добиться избавления от страданий. Человек, прошедший этот путь, состоящий из восьми ступеней (восьмеричный путь) достигал нирваны, т.е. особого состояния, в котором полностью угасает жажда жизни. В состоянии нирваны прекращается воплощение души в новых и новых телесных оболочках.

Собственно, эти положения учения Будды не отличаются принципиально от ведического представления о смысле человеческой жизни, от стремления йоги к освобождению души от телесной оболочки. Новое в буддистском учении заключалось в исключительно высоких этических требованиях буддизма, а также в том, что для достижения нирваны совсем не обязательно было становиться аскетом, изучать множество священных книг, добиваться особых способностей в управлении своим телом. Смысл и содержание буддистского пути к освобождению заключался в нравственном поведении, прежде всего в добром отношении к людям и ко всем живым существам. Это отношение не должно было быть показным, человек даже в мыслях своих не должен был никому желать зла. Буддизм исключал любое насилие, и прежде всего убийство.

В ведической традиции, разумеется, тоже проповедовалось нравственное поведение, но не было безоговорочного порицания любого насилия и любого вида убийства. В ведической традиции большое значение имело выполнение обязанностей, присущих представителям определенной варны, а долг представителей варны кшатриев был связан с ратными подвигами, которые предполагают применение насилия. Буддизм проповедовал равенство всех людей и отрицал необходимость соблюдения кастовых различий, а тем самым порицал существование варн, связанных с ведической традицией.

Следует заметить, что сам принц Гаутама был родом из варны кшатриев, да еще из царской семьи. Таким образом, по праву рождения у него были различные привилегии, с которыми он без колебания расстался. Учение Будды стало очень быстро распространяться по Индии. Вероятно, вначале к нему сильнее всего тя-

нулись люди из низших слоев общества, ведь буддизм давал надежду на избавление от страданий каждому человеку независимо от происхождения, богатства, таланта, социального положения. Но впоследствии буддизм стал распространяться среди самых различных слоев общества, чему способствовали, вероятно, его простота и нравственная чистота. Первоначальный буддизм может восприниматься и как чисто нравственное учение, ведь Будда не называл себя пророком какого-то всемогущего божества, он просто учил людей основам высоконравственного, гуманного поведения, которое только и может дать надежду на лучшее.

Наряду с различными школами в буддизме существуют два основных направления. Хинаяна, или "малая колесница", "узкий путь спасения" с полным отказом от мирской жизни. Спасение человека, в учении хинаяны, зависело от него самого, если он вставал на путь, указанный Буддой.

Второе направление - махаяна, "большая колесница", ставшая наиболее распространенным учением буддизма. Последователи махаяны добровольно, ради помощи людям, отказываются от погружения в нирвану, им свойственна любовь и милосердие к людям.

Уже в III веке до н.э. буддизм стал даже своего рода государственной религией Индии, после того, как его принял великий Ашока, царь государства Маурьев. Ашока, приняв буддизм, сам стал придерживаться гуманных методов управления государством и предписывал добродетельное поведение своим подданным. По всей Индии Ашока приказал распространять свои указы, причем они вырезались на скалах или на специальных сооружениях. Эти указы, часто составленные в духе моральных наставлений, увещевали людей проявлять милосердие, мягкость, правдивость и доброжелательность по отношению ко всем другим людям. Ашока, проповедуя принципы буддизма, одновременно проповедовал и терпимость к любой вере. Веротерпимость долгое время была уникальной чертой буддизма, ставшего первым религиозным учением, предписывающим доброе отношение к своим противникам. Время Ашоки - это расцвет и период наибольшего распространения буддизма в Индии. После этого ведическая религия начинает постепенно вытеснять буддизм из Индии. К концу первого тысячелетия буддистов в Индии уже почти не осталось.

Но с буддизмом произошло примерно то же самое, что и с христианством, которое, возникнув на земле Палестины, распространилось в основном за ее пределами. Так и буддизм, еще до вытеснения из Индии распространился в самых разных странах. В I веке н.э. буддизм проник через территорию современной Центральной Азии в Китай и стал там первым значительным явлением чужеземной культуры, воспринятым китайцами. Буддизм, возникший как этическое учение, превращается в чистую религию, где Будда стал восприниматься как верховное божество. Будде как богу стали поклоняться люди, не имеющие душевных сил, чтобы пройти самим весь путь к духовному освобождению, но признающие величие жизни, деятельности и учения Будды. Различных течений в буддизме становилось все больше, в разных регионах формировались свои ритуалы и традиции, иногда сильно отличающихся от в других регионах. Буддизм распространился по всей юго-восточной Азии, через Китай он попал в Японию, Корею. Буддизм в форме ламаизма стал господствующим явлением в культуре Монголии и Тибета, где глава буддистской церкви являлся и главой государства.

Во второй половине XX века Тибет, расположенный высоко в горах, стал провинцией коммунистического Китая, а глава Тибетского государства Далай-лама ХIХ стал вице-председателем Китайского законодательного собрания. Далай-лама для сторонников северного направления буддизма является живым воплощением

ем Будды, который по своей доброте вновь и вновь возвращается к людям. Нынешний Далай-лама в 1959 году был вынужден бежать из Тибета, поскольку коммунистический режим Китая, проводя жесткую политику, фактически ликвидировал особый автономный статус Тибета. С этим Далай-лама не мог согласиться как государственный деятель, но против этого он не мог вести вооруженную борьбу как буддист (или даже как воплощение Будды). С тех пор Далай-лама - политический эмигрант. В 1989 году Далай-лама получил Нобелевскую премию мира.

В этом разделе главы речь пойдет о художественной культуре ведического и буддистского периода в истории Индии, поскольку незнание письменности цивилизации Харалпы не позволяет говорить что-то определенное о художественной культуре индской цивилизации, за исключением описания археологических находок.

Художественная культура Индии, начиная с прихода ариев, была тесно связана с религиозными соображениями, с религиозным культом, ритуалами. Например, самые ранние образцы лирической поэзии встречаются еще в Ригведе - самой древней из четырех Вед, содержащих основы культуры ариев. Ригведа сложилась примерно за тысячу лет до н.э., и целиком она не может считаться художественным произведением. Само слово Веда обычно переводят как знание. В конце первого тысячелетия до н.э. и в начале первого тысячелетия н.э. складываются грандиозные эпические поэмы «Махабхарата», «Рамаяна», в которых красочно описываются самые различные события, прежде всего, подвиги героев, различные битвы. Поэмы в художественной форме описывают историю ариев от их прихода в Индию, их завоевания и внутренние отношения. Эти поэмы были записаны на санскрите (в отличие от Вед, написанных на более древнем языке ариев). Но и «Махабхарата» с «Рамаяной» несмотря на свои огромные художественные достоинства, содержат много материала религиозного характера, достаточно напомнить о Гите, считавшейся частью одной из глав Махабхараты. По-



Большая ступа в Санчи

эмы оказали значительное влияние на культуру Индии, в частности, на традицию театральных представлений, литературной основой которых чаще всего были различные эпизоды из «Рамаяны» или «Махабхараты».

Начиная с V века до н.э. создаются многочисленные произведения буддистской литературы, называемые джатаки, которые создавались и в прозаической, и в стихотворной форме. Джатаки доходчивым и доступным образом рассказывали о различных случаях из жизни Будды и его последователей. Джатаки также разъясняли основные положения буддизма в доступной для людей форме.

Произведения древнеиндийской литературы получил широкое распространение во многих странах Азии. Индийская культура не только оказывала влияние на культуры других народов, но и впитывала в себя принципы и традиции других культур. Некоторые исследователи считают, что в Индию проникали даже традиции культуры Древней Греции, особенно в период эллинизма. Влияние эллинистической культуры чаще всего связывают с развитием скульптуры и архитектуры, иногда с влиянием эллинизма связывают развитие театра и драматургической литературы в Индии. В середине первого тысячелетия н.э. в Индии создается много драматических произведений, предназначенных для театральных постановок. В это время в Индии творили крупные драматурги, самый известный из которых Калидаса, живший примерно в V веке н.э. Его произведения, особенно Шакунтала, до настоящего времени вызывают интерес у читателей и зрителей. Постепенно в Индии складывается традиция авторских произведений, о чем свидетельствует и известность Калидасы, хотя о деталях его жизни нет точных сведений.

Появляются произведения новых и даже нерелигиозных, чисто светских жанров, например, произведения в жанре сатиры, но это уже ближе к концу первого тысячелетия н.э. О степени развития художественной литературы Древней Индии свидетельствуют сочинения по грамматике и поэтике, т.е. по теории стихосложения. Появляются даже руководства по основам актерской игры. Древняя литература Индии на санскрите стала основой для возникновения национальных литератур на современных индийских языках хинди, урду, бенгали. Эти языки относятся к санскриту примерно так же, как романо-германские языки к латыни.

В 1913 году индийскому писателю Рабиндранату Тагору, писавшему на бенгальском языке, была присуждена Нобелевская премия по литературе.

Архитектура, скульптура и живопись раннего ведического периода - наименее изученные феномены культуры, поскольку от того времени почти не сохранилось соответствующих археологических свидетельств. Вероятно, это связано с тем, что древние арии использовали непрочный материал для своих строений и произведений изобразительного



«Львиная капитель». Сарнатх.

искусства, скорее всего, дерево и глину. Но эпоха буддизма способствовала расцвету архитектуры и скульптуры. Основные сооружения, связанные с буддистским культом, - это ступы и чайтйи. Ступа - это сооружение, которое представляло собой большое полушарие, состоящее из холма, облицованного камнем или кирпичом. Наверху этого полушария помещалась в небольшом хранилище - реликварии, где хранились реликвии, связанные с Буддой. Все это сооружение увенчивалось каменными дисками, изображавшими зонтик, а зонт - это один из символов Будды, напомиравший о знатном происхождении принца Гаутамы.

До наших дней сохранилась Ступа в Санчи (III-I вв. до н.э.), насчитывающая в основании 32,3 м., которая напоминает огромную перевернутую чашу. Каменная ограда вокруг ступы, возведенная в I веке до н.э. имеет четверо ворот, сплошь покрытых скульптурой.

Впрочем, в эпоху раннего буддизма символичными были все сооружения, посвященные Будде, и не было статуй, изображающих самого Будду. Вероятно, это было следствием того, что буддизм еще не стал чистой религией, и Будде еще не принято было поклоняться, как традиционным богам. На некоторых скульптурных рельефах эпохи раннего буддизма иногда изображались сцены из жизни Будды, но там, где должен был быть сам Будда, ничего не изображалось, о его присутствии свидетельствовали животные, поклоняющиеся отсутствующему Будде. Возможно, таким образом символизировалось освобождение Будды от земных забот, от природы, освобождение Будды от телесной оболочки, от материи. Отсутствии изображения Будды символизировало его абсолютную духовность.

Символичным можно считать даже выбор формы мемориальных памятников буддизма - именно округлая ступа, а не резкая форма пирамиды, как в Древнем Египте. Округлость, мягкость формы символизировала мягкость и терпимость Будды.

Другим зримым феноменом культуры раннего буддизма были специальные столбы из камня - стамбхи, на которых вырезались слова Будды. Эти столбы также украшались различными символами Будды, такими как лев, колесо с массивными с восемью спицами. Колесо означало буддийский закон, связанный с поворотным моментом в сознании Будды.

Наиболее знаменитая создана в III веке до н.э. - Сарнатхская стамбха, увенчанная капителью с изображением четырех львов, которые соединены спинами и несут на себе буддийское колесо Закона.

Еще одним важным элементом художественной культуры, связанной с буддизмом, были чайтйи - храмы, высеченные в скалах, которые являлись символами отшельнического периода в жизни Будды. Внутреннее помещение чайтйи, в глубине скалы, украшалось колоннами, рельефами. Задняя стена была закруг-



*"Умиравшая принцесса"
Фрагмент росписи из Аджанты.*

ленной, возле нее обычно строилась небольшая ступа. Позднее, с возникновением буддизма махаяны и превращением буддизма в чистую религию, появляются изображения самого Будды. Причем, изображения создаются и в круглой скульптуре, и в рельефе, и в настенной живописи. Вначале эти изображения, вероятно были связаны с эллинистической традицией, а потом выработался свой собственный оригинальный канон, в котором Будда стал изображаться в своей ставшей классической позе - сидящим со скрещенными ногами и руками на коленях со спокойно-величественным выражением лица. Каноническими обязательными были выступ на голове Будды, бугор мудрости, а также длинные мочки уха - свидетельство происхождения Будды из знатной семьи.

Ступы, чайтхи, стамбхи, изображения Будды получили широкое распространение вначале в Индии, а затем во всех тех странах, где распространился буддизм. В разных регионах постепенно формировались определенные художественные принципы, определенные особенности и различные толкования единого канона. Китайские изображения Будды нельзя спутать с индийскими, хотя канон и в Индии, и в Китае соблюдался достаточно строго.

Так, в Китае высекались в скалах огромные, до 10-20 метров высотой, скульптурные изображения Будды, по грандиозности напоминавшие скульптуры Рамсеса II в Абу-Симбеле, а так же стали строиться деревянные храмы и башни - пагоды, тоже связанные с буддизмом. В пагодах хранились различные буддистские реликвии. Архитектурные сооружения и изображения, связанные с буддизмом, возникли в Японии, Корее, Монголии и во многих других странах. При всем стилевом многообразии эти творения художественной культуры воплощали общие духовные, прежде всего моральные ценности десятков и сотен миллионов людей.

В самой Индии наиболее известным памятником художественной культуры эпохи буддизма является пещерный комплекс Аджанты, созданный в скалах в районе Бомбея в I-VII вв. н.э. В скалах было сооружено 24 пещерных монастыря, где жили монахи-буддисты, а также - 5 храмов. Эти сооружения были украшены огромным количеством скульптур и настенных росписей, выполненных на высочайшем художественном уровне. На росписях, украшавших стены и потолки пещер, изображены не только сцены из жизни Будды, но и множество людей, животных, птиц, цветов. Там же изображены различные бытовые и исторические сцены. Хотя большинство росписей связаны с буддизмом и служат иллюстрацией к джатакам, по существу – это изображения реальной жизни и быта индийцев. Комплекс Аджанты считается одним из шедевров воплощения синтеза архитектуры, скульптуры и живописи в мировой культуре.

В то время, когда интенсивно велись работы по сооружению комплекса Аджанты, буддизм не менее интенсивно вытеснялся из Индии ведической религией, индуизмом. Но буддистская художественная культура оказала значительное влияние и на художественную культуру индуизма. Вероятно, именно пример буддизма побудил сторонников ведической религии создавать собственные грандиозные храмы, скульптурные изображения своих богов, которые были бы зримым воплощением ведических представлений. В индуизме не было таких характерных для буддизма явлений, как ступы, стамбхи, чайтхи. Индуистские храмы были, как правило, гораздо больших размеров, чем буддистские чайтхи. Индуистские храмы отличались не только размерами, но и огромным количеством скульптурных изображений, украшавших стены храмов. Иногда стен не было видно вовсе - они скрывались за сплошными рядами скульптур, изображавших богов, людей, животных, сцены из «Махабхараты» и «Рамаяны». Между 950 г. до н.э. и 1050 г. н.э. династия Чанделлас воздвигло одно из величайших творений мира - храмы

Кхаджурахо - сказочный праздник жизни и любви. Вытянутые вверх храмы, по форме несколько напоминающие плоды дыни, с надетыми на них ребристыми валиками, имеют силуэт, тяготеющий к вертикали.

Особое место в художественной культуре индуизма занимали огромные статуи богов индуизма, особенно Вишну (Кришны) и Шивы. Бог Шива часто изображался многоликим или многоруким, что символизировало его различные ипостаси. Скульптурные изображения индуизма демонстрировали мощь богов, стоящих высоко над человеком. Показательно в этом отношении скульптурное изображение трех ликов Шивы, находящееся в храме на острове Элефанта (VII в. н.э.). Позднее, после завоевания Индии мусульманами, индуистские традиции оказали определенное влияние на произведения художественной культуры ислама в Индии. Но в целом мировое влияние художественной культуры индуизма оказалось не сравнимым с влиянием буддистской художественной культуры. Мировое значение буддистской культуры определилось уже тогда, когда Будда первый обратился с нравственной проповедью ко всем людям земли и к каждому человеку в отдельности.



Глава 11. КУЛЬТУРА КИТАЯ

Китайская цивилизация сложилась в конце 3 тысячелетия до н.э., т.е. позднее древних цивилизаций Шумера, Египта и Индии, но просуществовала дольше какой-либо из названных цивилизаций. С историей и достижениями цивилизаций Шумера, Египта, Индии удалось познакомиться только благодаря усилиям археологов и тех ученых, которые расшифровали клинопись и иероглифы. Китайскую цивилизацию не пришлось «открывать». Многие важнейшие элементы цивилизации Китая, возникшие во втором тысячелетии до н.э., например, письменность, активно использовались даже в XX веке определенную преемственность можно обнаружить и в системе государственного управления Китая на протяжении почти четырех тысяч лет его истории - и тоже вплоть до XX века.

Основные этапы истории Китая принято выделять в соответствии с утвердившейся в исторической науке традицией, чем-то напоминающей периодизацию истории Древнего Египта, т.е. по царствовавшим династиям. Если в отношении Египта эта традиция берет начало в исторических трудах жреца Манефона, то в Китае эта традиция связана с работой историка по имени Сыма Цянь. Труд Сыма Цяня был написан во II веке до н.э., столетием позже труда Манефона, и назывался Ши цзы (Исторические записки). Труд Сыма Цяня состоял из книг, в которых содержалось много сведений самого различного характера. Сыма Цянь побывал в разных районах Китая, собрал много документов и в результате своей многолетней деятельности описал обычаи, экономику, культуру Китая. Особое место в записках Сыма Цяня отводилось жизнеописаниям выдающихся деятелей Китая, начиная, конечно, с китайских императоров.

Первым императором по традиции считается легендарный правитель Хуан Ди, а первой императорской династией - династия Ся, при ней произошло объединение Китая в единое государство в XXI веке до н.э. Это государство возникло в среднем течении реки Хуанхэ. В XVII веке до н.э. начинается правление династии Шань (иногда ее называют Инь, иногда - Шань-Инь). В XI веке государство Шань было разгромлено и началось время правления династии Чжоу. Эпоха Чжоу охватывает время с XI по III в. до н.э. В поздний период эпохи Чжоу в Китае возникло несколько независимых государств, а период с IV по III вв. до н.э. даже получил название Чжаньго - "Эпоха борющихся царств". В 246 году до н.э. правитель государства Цинь силой объединил Китай и создал единую империю. Но династия Цинь царствовала совсем недолго, ее сменила династия Хань, правившая с III в. до н.э. до III

в. н.э. Династию Хань сменила династия Цинь, затем наступило время династии Тан (VII-X вв. н.э.) и династии Сун (XI-XIII вв.).

В XIII веке Китай был завоеван монголами, но в XVI веке в Китае снова стала править своя династия Мин, а в середине XVII века в Китае утвердилось правление маньчжурской династии (Маньчжурия - район на северо-востоке современного Китая). Последний император маньчжурской династии Пу И был свергнут в 1912 году, и Китай стал республикой. Сам Пу И в 30-40-е годы был правителем марионеточного государства, созданного японцами в Маньчжурии. В 1945 году последний представитель в длинном ряду китайских императоров был взят в плен солдатами Советской Армии и провел несколько лет в заключении в СССР. После утверждения в Китае власти коммунистов Пу И был передан КНР, где пробыл в заключении 10 лет, а, выйдя на свободу, работал садовником до самой своей смерти.

Длительное существование китайской цивилизации и преемственность в государственной истории Китая объясняются как географическими факторами, так и высоким уровнем и многообразием культурных достижений Китая. В географическом отношении территория Китая была ограждена от других регионов морем на востоке и горами на юге и западе. К северу от Китая простирались степи Монголии. С этой стороны Китай был более уязвим, но эта уязвимость требовала активной деятельности, требовала различных усилий, что способствовало развитию созидательных способностей. Такой широко известный феномен, как Великая китайская стена, появился в результате стремления обезопасить страну от набегов с севера.

Но большинство изобретений и достижений китайской культуры не было связано с соображениями военного характера. Показательный пример: в Китае был изобретен и активно использовался порох, но не для военных целей, а, например, для фейерверков – ритуальных, связанных с культом дракона – одновременно олицетворявших основные стихии – воды, огня, воздуха и земли.

Китайцы уже в ранний период правления династии Шань (сер. 2 тыс. до н.э.) создали иероглифическую письменность. Примерно к I веку до н.э. эти иероглифы приобрели современный вид. Письменность стала значительным связующим элементом культуры. В разных регионах Китая говорили на разных диалектах китайского языка, но законченная система письма позволяла сохранять культурное единство. Впоследствии китайская письменность оказала огромное влияние на создание японской иероглифической письменности. Китайское письмо стало основой письменности Кореи и Вьетнама. Китайское письмо, состоящее из нескольких тысяч иероглифов, несмотря на сложность запоминания такого количества знаков, используется и в XX веке.

В эпоху Чжоу в Китае были изобретены металлические деньги, значительно упростившие торговый обмен. Из Китая металлическая монета распространилась во многие регионы. В эпоху Тан, примерно в IX веке н.э., в Китае изобрели и стали использовать бумажные деньги. Разумеется, перед этим, в эпоху Хань около II в. н.э., в Китае была изобретена бумага, значение которой для литературы, образования и других областей культуры трудно переоценить. Благодаря изобретению бумаги стало возможным массовое распространение письменных текстов, создание новых видов художественной культуры. В эпоху Сун было изобретено печатание текстов. Из Китая бумага попала во многие регионы мира, в том числе и в Европу. В Древнем Китае был изобретен и компас, так необходимый для мореплавания и торговли.

Только перечисление всех изобретений и достижений китайской цивилизации могло бы занять многие страницы. Самое главное заключается в том, что Китай способствовал проникновению цивилизации во многие другие регионы. Отноше-

ния соседних народов с китайскими государствами могли быть самыми разными. Китайское государство не только оборонялось, но и захватывало чужие территории, пользуясь своей мощью и высоким уровнем военного дела. Но достижения китайской культуры постоянно воспринимались с благодарностью другими культурами, причем в самых различных областях: и в религии, и в науке, и в государственном строительстве, и в градостроительстве, и в ремеслах, и в художественной культуре. Китайская цивилизация долгое время играла интегрирующую роль в мировой культуре.

Однако с какого-то времени китайская цивилизация приобретает застойный характер. Может быть, это было связано с господством чужеземных правителей Маньчжурии, а до этого - Монголии. Эти завоеватели не привносили практически никаких новых импульсов в культуру. Возможно, застойные процессы в китайской цивилизации объясняются исчезновением такого феномена, как Великий шелковый путь, благодаря которому Китай не только передавал свои достижения, но мог знакомиться и воспринимать достижения других культур. В результате отрыва от мировых культурных центров, начинает формироваться идея превосходства своей культуры, - ставшей причиной того, что Китай примерно с XV века стал отставать в техническом отношении от западной цивилизации. Примерно с XVII века изоляционизм становится практическим принципом внутренней и внешней политики Китая. В конце XIX в. это состояние привело к тем волнениям и внутренней общественной борьбе, длившейся полвека, которые переросли в многолетнюю гражданскую войну, закончившуюся установлением в Китае коммунистической системы управления. Система эта основана на принципах и идеях, возникших в Европе, но в самой Европе не утвердившихся. Так уж получилось, что Китай два раза в своей истории перенимал значительные феномены культуры других народов, и оба раза это восприятие для Китая имело гораздо большее значение, чем для тех регионов, где эти феномены возникли. Первый раз это случилось с буддизмом, второй раз - с коммунизмом.

Может быть, такое редкое, но активное восприятие указанных феноменов было связано со следующей особенностью китайской культуры: эта культура была наименее религиозной из всех культур древности. Не случайно, говоря о религиозных течениях Китая, к таковым иногда причисляют - конфуцианство, основателем которого был мыслитель Конфуций (551—478 гг. до н.э.), средний чиновник, никогда не считавший себя пророком, основателем религии. Конфуций разработал свод правил поведения, правил взаимоотношений между правителями и подданными, между детьми и родителями, между старшими и младшими. Конфуцианство возникло как этическое и социальное учение, на основе религиозного *таоизма*, - основатель — Лао - Цзы (конец VII в. до н.э.). Конфуций жил в VI в. до н.э., в эпоху борющихся царств, период позднего Чжоу. У него было много учеников, почитателей, и Конфуций воспринимался как глава определенной школы, к сторонникам которой в разные периоды истории Китая относились по-разному. В империи Цинь конфуцианство даже преследовали, но не как религиозное направление, а как неудобное императору учение о государстве и его подданных. В последующие эпохи конфуцианство было реабилитировано, а в эпоху Хань конфуцианство стало фактически государственной идеологией и особенно ценилось среди образованных людей, чиновников, учителей.

Вместе с тем, религиозным учением называют - *даосизм* (от "дао" - "путь"), но который в большинстве случаев воспринимается как философское учение, распространившееся и почитаемое среди определенных слоев населения, но вряд ли конфуцианство и даосизм могли играть роль массовых идеологий. Религия не сводит-

ся к идеям, какими бы интересными и глубокими они ни были. Религия связана с чувством, с поклонением чему-то сверхъестественному. Вероятно, эта непохожесть даосизма и конфуцианства на массовые религиозные учения, рациональность конфуцианства и сложность даосизма способствовали быстрому и массовому распространению в Китае буддизма Махаяны. Буддизм и заполнил определенную культурную нишу, отвечая потребностям религиозного чувства. В Китае создавались огромные буддистские статуи, именно в Китае буддизм быстро становится массовой религией.

Характерно, что конфуцианцы долгое время воспринимали буддизм как суеверие, воздействующее только на неграмотный народ. Конфуцианцы даже связывали с распространением буддизма общественные беды Китая, считали, что буддизм совращает молодежь, толкает ее на неправильный путь. Дело в том, что конфуцианское учение исходит из блага и каждого отдельного человека, блага его семьи, и блага общества, блага государства. Буддизм же практически безразличен к земному благополучию и государственным интересам, поэтому в буддизме Махаяны такое развитие получило монашество, уход от мирских дел. В точки зрения конфуцианцев, уход в монахи означал отказ от выполнения моральных обязательств перед своей семьей, прежде всего перед родителями, а также отказ от обязанностей перед обществом, государством. В конфуцианстве почтительное отношение к родителям было возведено в ранг высшего морального принципа, приобрело даже ритуальный характер, приобрело черты религиозного культа.

И все-таки стать основой для народной религии конфуцианство не могло. Не случайно в эпоху европейского Просвещения учение Конфуция воспринималось Вольтером как альтернатива всем традиционным религиям. Иногда конфуцианство называют атеистическим учением, т.е. учением, отрицающим существование Бога и каких-то сверхъестественных сил. Но такая оценка конфуцианства вряд ли оправдана, все-таки Конфуций исходил из воли Неба, подчеркивал свое уважение к древним традициям, а в этих традициях атеизма, конечно, не было.

Можно предположить, что конфуцианство не случайно возникло именно в эпоху Чжаньго, воюющих царств. Уже до этой эпохи в Китае утвердилось отношение к императору, как к верховному божеству, или как к божеству высшего ранга, сыну Неба. Но ко времени Конфуция единой императорской власти, которой бы подчинялась вся страна, уже не было. Культ верховной власти без верховной власти был невозможен. Образовался своеобразный мировоззренческий вакуум, который и был заполнен конфуцианством.

Конфуцианство иногда называют религией без веры в Бога. Правда, у конфуцианцев был свой верховный авторитет - царь, повелитель, но конфуцианское учение предписывало повелителю определенные правила поведения. То, что китайская культура имела в значительной степени светский характер, вероятно, способствовало концентрации духовной энергии китайцев в таких сферах, как искусство, наука, техника, политика. Принципы конфуцианства были распространены прежде всего в тех слоях китайского общества, представителями которых и создавались многие выдающиеся феномены китайской культуры.

Возможно, самым значительным вкладом китайской цивилизации в мировую культуру стало такое уникальное явление в мировой истории, как Великий шелковый путь. Уже само название этого феномена говорит о причастности китайцев к этой всемирной торговой магистрали, просуществовавшей более полутора тысяч лет, пережившей расцвет и исчезновение целых государств, религий, народов.

Согласно китайскому преданию, получение первой шелковой нити связан с императрицей Си Линг-чи. Во время чаепития, в чашку императрицы с дерева упал

кокон тутового шелкопряда, который она потянула за нить, а нить - все тянулась и тянулась, и кокон постепенно разматывался. Так была получена первая шелковая нить, а Си Линг-чи была в благодарность возведена в божество Небесной империи. Считается, что секрет изготовления шелковичного червя был открыт китайцами 6-7 тысяч лет назад. Великий шелковый путь обеспечивал надежную связь между Римом и Китаем. Именно шелк более всех других восточных товаров интересовал римлян еще во времена Юлия Цезаря. Секрет изготовления шелка был открыт китайцами еще в эпоху Чжоу, но долго оберегался, запрещено было вывозить из Китая личинки тутового шелкопряда. Но даже после утраты китайцами этой монополии китайские ткани из шелка ценились во многих странах мира. Но Великий путь не сводился только к торговле шелком и к торговле вообще.

Великий торговый путь начинает формироваться только во второй половине II в. до н.э., когда дипломат Чжань-Цзянь впервые открыл для китайцев Западный край - страны Центральной Азии. Китайцы проникли через горные проходы Тянь-Шанских гор в Ферганскую долину. Считается, что причиной военной экспедиции в Фергану было желание императора династии Хань заполучить скаковых лошадей, которыми славилась в то время Фергана. Китайцы на долгое время утвердились в Средней Азии и наладили регулярный товарообмен между Китаем и регионами Среднего Востока, т.е. современными Ираном, Афганистаном. После походов Александра Македонского на этих территориях в первые века н.э. существовали эллинистические государства, а значит, там была налажена регулярная связь с Грецией и Римом через Ближний Восток и Средиземное море. В I веке до н.э. возникло Кушанское государство, которое занимало и часть территории Среднего Востока и северо-западную часть Индии. Через территорию государства кушанов стал проходить торговый путь между Индией и остальным цивилизованным миром.

Позднее, когда государство кушанов прекратило свое существование, торговля Индии с остальным миром не прервалась, поскольку сформировались устойчивые потребности и традиции. Так возник гигантский торговый поток с центром на территории Среднего Востока и ответвлениями в Европу, Индию и Китай. От Китая до Рима более 10 тысяч километров, и редко кто из купцов проходил этот путь полностью. Как правило, определенные купцы перевозили товары на отдельных этапах, но тем не менее в Рим регулярно попадали шелковые ткани из Китая, а в Китай - разнообразные товары из Рима, так же как из Среднего Востока, Индии.

В недавно опубликованном Э. Ртвеладзе обстоятельном исследовании "Великий шелковый путь. Энциклопедия", показано значение и роль представителей различных стран и народов в истории Великого шелкового пути, взаимодействие культур Запада и Востока, в особенности Китая, Греции, Рима, и подчеркнута: "Выдающую роль в соединении двух великих цивилизаций - западной и дальневосточной сыграли народы Центральной Азии, которые, несомненно, являлись проводниками как той, так и другой стороны. Спустя некоторое время по Великому шелковому пути пойдут, как об этом свидетельствуют китайские и греко-римские источники, торговые караваны и дипломатические посольства".

Шелковая дорога не была только торговой магистралью, ею пользовались и посольства, и миссионеры, распространявшие религиозные идеи, духовные ценности.

По этой дороге буддизм из Индии попал в Среднюю Азию, где встретился с зороастризмом, и эти учения долгое время сосуществовали на Среднем Востоке. По шелковой дороге в I веке н.э. буддизм проник и в Китай. Примерно в это же время и тоже по шелковому пути в Китай проникали и различные элементы эллинистической культуры, оказавшие влияние, например, на китайскую скульптуру пос-

ледующего времени. Благодаря этой дороге происходило знакомство многих народов с достижениями культуры китайской цивилизации.

История шелкового пути не была безоблачной. Войны на тех территориях, где проходил торговый путь, нашествия завоевателей иногда приостанавливали движение этого гигантского потока товаров и, соответственно, приостанавливали культурный обмен. Но культурные достижения какой-то далекой цивилизации уже были усвоены на новой почве. А сформировавшаяся потребность в товарах далеких стран приводила к возобновлению торгового пути. С течением времени появлялись и новые ветви шелковой дороги, например, северная дорога шла через степи современного Казахстана к Каспийскому морю, а оттуда через Закавказье к Черному морю. Иногда и войны велись за право контролировать шелковый путь, с тем, чтобы собирать торговую дань с купцов. Но в свою очередь правители и государства обеспечивали защиту купцов и защиту магистрали.

Великий шелковый путь был также и дорогой этнических миграций. Именно по ней, с Востока на Запад шли бесчисленные потоки кочевых племен: скифы, сарматы, гунны, авары и т.д.

С развитием мореплавания, в результате географических открытий, особенно



Утки в камышах

морского пути в Индию, значение Великого шелкового пути стало уменьшаться. Но сами великие географические открытия стали возможны благодаря тем потребностям Европы в восточных товарах, которые сформировались из-за существования Великого шелкового пути. Но морская торговля уже не смогла осуществлять миссию культурного обмена в той мере, в какой это удавалось Великому шелковому пути, основанному китайцами в эпоху Хань.

Отличительной особенностью художественной культуры Древнего Китая можно считать светский, нерелигиозный, характер многих произведений китайского искусства. Это не значит, что художественная культура Китая противостояла религии или что искусство не использовало религиозные сюжеты и не испытывало влияния религии. Были и религиозные сюжеты, были и художественные произведения, создававшиеся из соображений религиозного характера. Тем не менее такой всеохватывающей зависимости художественной культуры от религии, которая была характерна для Древней Индии или для средневековой культуры Европы, в Китае не было.

Подтверждением этому могут служить многие произведения китайской литературы, создававшиеся в первом тысячелетии до н.э., 305 из которых, по преданию, самим Конфуцием были включены в «Книгу песен» («Ши цзин»). Эта книга состоит из нескольких разделов, сформированных по жанровому принципу: гимны, оды, нравы. Некоторые произведения представляют собой лирические описания самых разнообразных чувств, переполняющих самых простых людей: это и любовь, и грусть, и радость. Отличительной чертой китайской поэзии уже в глубокой древности было понимание ценности простых человеческих чувств. Любое чувство достойно художественного воспевания. Точно так же художественного воспевания достойно каждое явление природы, каждый миг жизни. Китайские поэты нашли художественные формы, которые позволили им навеки запечатлеть простые и прекрасные мгновения:

Утки крикают в камышах речных.
Остров маленький. Там гнездо у них.
Эта девушка хороша, скромна.
Лилий водяных множество кругом.
Мелких наберем, крупных наберем.



Лян Кай. Поэт Ли Тай Бо. Свиток.

Эта девушка хороша, скромна.
Он грустил в ночи, он томился днем.

Он томился днем, он бродил с тоской.
В долгих поисках девушки такой.
И, ложась в постель, он заснуть не мог.
Не смыкал он глаз, потеряв покой.

Лилий водяных множество кругом.
Слева мелкие, справа покрупней.
Эта девушка хороша, скромна.
Цитры с гусями нам поют о ней.

Лилий водяных множество кругом.
Мелких запасли, крупных запасли.
Эта девушка хороша, скромна.
Вторит колоколу барабан вдали.

Произведения такого рода должны были исполняться под определенную музыку. Этот вид искусства возник в Китае в глубокой древности и не был жестко связан с религией. В «Ши цзин» вошли гимны, стихи, песни, авторы которых не были известны. Часто это было устное народное творчество, носившее в какой-то степени коллективный характер. Кроме того, до времени Конфуция не сложилась и сама традиция обозначать авторство произведения. Но уже в IV в. до н.э. (эпоха Хань) творил поэт, имя которого известно - Цюй Юань. Этот человек был приближенным правителя государства Чу, которое было уничтожено с помощью интриг и предательства. В своих стихах Цюй Юань оплакивал гибель государства, а затем, по преданию, покончил с собой, бросившись в реку с большим камнем. Но перед смертью Цюй Юань написал стихотворение «С камнем в объятиях», где выразил все свои предсмертные переживания. Через 200 лет поэт Цзя И даже написал оду, посвященную смерти Цюй Юаня.

Услышав стороной, что поэт Цюй Юань знаменитый
Покончил с собою здесь, в водах Мило,
Прихожу к волнам Сяна и им поручаю стенанье
И моленье тебе, о учитель-поэт.
Ты столкнулся с людьми беспримерно, безмерно дурными
И тогда погубил, уничтожил себя.
Святой дракон из девяти слоистых бездн, пучин морских,
Ушел глубоко в бездну вод, чтоб сохранить свой чудный дар,
Он, презирая выдр, угрей, нырнет укрыться в тайники:
Ведь разве может жить он там, где жабы, где кишат глисты?
Всего дороже - это честь, святая честь, честь мудреца:
Уйти от грязных дел мирских, чтоб самому себя сберечь!

Традиции китайской лирики были продолжены и в последующие эпохи. Для характеристики китайской поэзии иногда используют понятие пейзажная лирика, поскольку поэты передавали тончайшие впечатления, навеянные восприятием природных явлений. Временем расцвета пейзажной лирики можно считать V век н.э. и более поздние века эпохи правления династий Тан и Сун. Вероятно, пейзажная





Великая китайская стена

лирика, развивавшая способность тонкого художественного восприятия природы, оказала влияние на высокий уровень пейзажной живописи этого времени, когда складывается своеобразный синтез поэзии, живописи и каллиграфии. Картина, изображающая какой-то уголок природы, дополнялась стихотворением, в словесной форме выражающим чувства живописца. При этом иероглифы, которыми записано стихотворение, сами составляют гармоническое художественное целое с пейзажем. "Стихи – картина в словах. Картина – стихи в красках" - Ли Бо.

Живописцы Китая достигли высокого художественного мастерства, выработали свои оригинальные художественные приемы. Светский, нерелигиозный, характер китайской художественной культуры отчетливо проявился в том, что наибольшее распространение из всех жанров живописи получила именно пейзажная живопись, а не изображения богов или сюжетов религиозного характера. Живопись не сводилась только к пейзажу, китайские художники увлекались анималистической живописью (изображение животных), изображением бытовых сцен и портретом. Портреты, конечно, заказывали главным образом состоятельные люди, желая иметь свое собственное изображение и изображение своей семьи. Наряду с портретами знати, создаются портреты мудрецов и поэтов.

С именем Конфуция связывают возникновение жанров литературы, например, проза. В V веке до н.э. учениками Конфуция был составлен сборник изречений их великого учителя, называвшийся *Лунь юй* ("Беседы и суждения"). Были составлены также сборники изречений легендарного основателя даосизма Лао-цзы и его последователей. Эти сборники представляли собой собрания высказываний и притч, которые разъясняли в аллегорической форме идеи и принципы конфуцианства и даосизма. Эти сборники были очень популярны в Древнем Китае и, вероятно, на их основе сформировались различные жанры повествовательной прозы: рассказы, повести, сатиры, басни, притчи.

Далеко за пределами Китая были известны образцы художественно-прикладного творчества китайских мастеров. Изделия из китайского фарфора представля-

ли собой настоящие произведения искусства, так же как изделия из керамики. Первые керамические изделия были созданы в Китае в 3 тысячелетии до н.э. В раннюю эпоху эти изделия были связаны в основном с религиозным культом, с различными ритуалами. Во 2 тысячелетии до н.э. большое распространение получили бронзовые сосуды, которые использовались для жертвоприношений и для погребальных обрядов. Эти сосуды, а также погребальные камеры, украшались изображением различных персоналий древних сказаний, чаще всего драконов или животными. В последующие эпохи прикладное искусство постепенно утрачивает связь с религиозными ритуалами, основное его предназначение теперь было связано со стремлением украсить повседневную жизнь. В соответствии с этим развиваются художественные ремесла, создаются художественно оформленные предметы мебели, ювелирные изделия, ткани и фарфоровая посуда. Даже возникновение и само название Великого шелкового пути связано с мировой славой художественно-прикладного искусства Китая.

Архитектура Китая, как и архитектура других цивилизаций, в значительной степени была связана с религиозными целями. Наиболее известные произведения ранней китайской архитектуры относятся к империи Цинь (III в. до н.э.), когда была в основном построена Великая китайская стена, протянувшаяся на несколько тысяч километров. По приказу императора Цинь-Шихуанди, создавшего единую империю силой оружия, был сооружен уникальный погребальный комплекс, своим размахом напоминающий грандиозность заупокойного культа египетских фараонов четвертой династии. Правда, Цинь шихуан не возвел огромную пирамиду, но его погребальный комплекс должны были вечно охранять несколько тысяч статуй, изображающих солдат в натуральный человеческий рост. Солдаты воссозданы в полном боевом снаряжении, причем, каждой скульптуре придавались индивидуальные черты, возможно, реально служивших императору воинов. Империя Цинь просуществовала после смерти Цинь шихуана всего несколько лет, а скульптурные изображения погребальной армии императора сохранились до нашего времени. Они были сделаны из терракоты (глины) и сохранились, наверное, только потому, что были засыпаны и спрятаны от людских глаз еще в глубокой древности. Обнаружили их совсем недавно, в 1974 году, причем, совершенно случайно во время рытья колодца крестьянами.

В первые века нашей эры развитие архитектуры и скульптуры во многом определялось распространением в Китае буддизма. По всей стране создавались скульптурные изображения Будды и буддийские храмы. Особое место здесь принадлежит таким сооружениям, как пагоды, которые представляли собой китайский вариант буддийских ступ, т.е. мест, имеющих отношение к жизни и деятельности Будды и его последователей. Вне-



Пагода Якусидзи. г. Нара, Япония.

шний вид пагоды значительно отличался от индийских ступ. Пагода была ступенчатым, многоярусным сооружением, причем, края крыш каждого яруса плавно загибались вверх, символизируя одновременно духовную устремленность и мягкость буддизма. Этот же художественный символ стал использоваться и в храмовых постройках.

Художественная культура Китая оказала значительное влияние на культуру народов Дальнего Востока, свидетельством чему являются многие архитектурные и скульптурные памятники Кореи и Японии, например, те же пагоды и скульптурные изображения Будды. Литература Кореи и Японии долгое время также развивалась под влиянием китайской литературы.

Художественное ремесло Китая известно с давних пор, и во многом способствовало формированию представлений о декоративно-прикладном искусстве, что становилось стимулом для развития творчества и мастерства в самых различных регионах мира. В Китае были написаны специальные книги, которые сейчас можно назвать трудами по литературоведению, искусствознанию, теории музыки. Создавались в Китае и практические руководства по исполнительскому мастерству. Можно сказать, что в Китае сложилась система художественной культуры, элементы которой были органически взаимосвязаны и дополняли друг друга.

И все же особое место в этой многообразной китайской художественной культуре принадлежит пейзажной живописи. Китайский пейзаж - это прежде всего передача чувств художника, навеянных созерцанием природы. Пейзаж может рассматриваться как эстетическое, зримое выражение мировоззренческого принципа, согласно которому чувства и достоинство каждого человека являются высшей ценностью. Моральным выражением этого принципа являются различные этические учения. Пейзаж не напоминает простому человеку о силе и могуществе людей, изображенных на парадных портретах, пейзаж не напоминает о войнах и смерти, подобно произведениям, посвященным великим историческим событиям, пейзаж не напоминает человеку о тяготах его жизни, не призывает к борьбе или к отчаянию. Пейзаж напоминает человеку о том, как много вокруг него поводов для радости, для простых человеческих чувств.

Пейзажная живопись оказала определенное влияние не только на искусство Дальнего Востока, но и на художественную культуру Европы XIX и XX веков. Особая роль в возникновении многих художественных принципов европейской культуры принадлежит таким художественным направлениям, как импрессионизм и постимпрессионизм. На художников этих направлений во второй половине XIX века в значительной степени повлияло японское изобразительное искусство, которое, в свою очередь, восходит к китайской живописи. Импрессионисты и постимпрессионисты совершили своего рода революцию в европейской художественной культуре. Импрессионисты, как и старые китайские мастера, показали людям художественную ценность и красоту каждого уголка и каждого явления природы. Но эта красота проявляется только тогда, когда восприятие природы одухотворено чувством прекрасного, художником, творцом произведения искусства.



Глава 12. КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО МИРА

Античная культура - это цивилизация Древней Греции и Древнего Рима. В исторической науке принято разделять историю Древней Греции и историю Древнего Рима, но при этом упор делается на изложение экономической и политической истории. В то же время в различных гуманитарных науках активно используется понятие античность. Это понятие вначале было связано с выделением событий и явлений, имевших место до рождения Христа, до возникновения христианства. Но по отношению к древним цивилизациям Шумера, Египта, Индии понятие античность не используется, хотя эти цивилизации существовали задолго до возникновения христианства, или, как принято говорить в исторической науке, до нашей эры. Выражение до нашей эры помогает избежать различных религиозных и около религиозных споров вокруг распространенного летосчисления. Таким образом, античная культура - это понятие, объединяющее культуру Древнего Рима и Древней Греции в единое целое. Такой подход вполне оправдан, поскольку Древняя Греция и Древний Рим и во временном, и в географическом, и в культурном отношении близки друг к другу. Со второго века до н.э. они представляли единое целое и в политическом отношении. Кроме того, культура Древней Греции оказала сильное воздействие на культуру Рима, особенно на художественную культуру. Поэтому при рассмотрении основных особенностей античной культуры особое внимание будет уделено древнегреческой культуре.

Греческая античность знаменует начало европейской культурной традиции. Именно грекам принадлежат основные базовые представления о культуре, которые используются до сих пор. Начнем с истоков сложения греческой культуры.

Своеобразным связующим звеном между Востоком и Древней Грецией являлась эгейская культура, которая существовала



Дворец в Кноссе



Юноша, играющий на дудочке

на островах и побережье Эгейского моря (остров Крит), материковой Греции (города Микены и Тиринф), на западном побережье Малой Азии (город Троя).

История древнегреческой культуры связана с крито-микенской цивилизацией, центром которой был остров Крит в Средиземном море. Во втором тысячелетии до н.э. на Крите уже существовали такие атрибуты цивилизации, как письменность, города и государство. Возвышение Крита было связано с его удобным расположением, через Крит проходили многие морские торговые пути Средиземноморья. Письменность Критской цивилизации сначала была рисуночной, пиктографической, но примерно в XVII в. до н.э. складывается слоговое критское письмо, так называемое критское линейное письмо, известное в двух вариантах: А - раннее и Б - позднее. В настоящее время ранняя письменность еще полностью не расшифрована, поэтому основным источником сведений по ранней истории критской цивилизации являются археологические находки и исследования.

Столицей Критского государства был город Кнос. Археологические раскопки на территории этого древнего города свидетельствуют о высоком уровне развития критской культуры: например, в Кноссе был сооружен трехэтажный царский дворец со множеством помещений, водопроводом, канализацией, бассейном, хранилищами (площадь примерно 16 тыс. кв. м.). Этот дворец послужил исторической основой для мифов о Лабиринте (впоследствии лабиринт - нарицательное название построек с запутанной планировкой) и Минотавре, чудовище с головой быка

Кносский дворец создавался в течение нескольких столетий, сегодня - сохранились в основном фундамент и кладка первого этажа, - он производит грандиозное впечатление. В центре дворца находился обширный прямоугольный двор, обнесенный вокруг деревянными колоннами, получивших название иррациональных. Стол колонн утолщался кверху, где он завершался капителью в виде круглого валика и лежащей на нем квадратной плиты - абаки.

Высокого уровня достигла и художественная культура Крита: настенные росписи, прикладное искусство. Критская цивилизация не была ограничена островом Крит; археологические находки свидетельствуют о том, что очаги этой цивилизации располагались на других островах Средиземноморья и на юге Балканского полуострова, в частности, в Микенах. С названием этого города и связано понятие крито-микенской культуры. Народы, создавшие цивилизацию Крита, говорили на средиземноморских языках, которые не входят в основные языковые макросемьи. Это обстоятельство и затрудняет расшифровку критского линейного письма А.

В середине второго тысячелетия до н.э. Микены стали самостоятельным государством и даже захватили Крит. Микенцы принадлежали уже к греческим племенам, говорившим на одном из индоевропейских языков. Эти племена заселяли Балканский

полуостров и острова Средиземноморья с севера в течение всего второго тысячелетия до н.э. Заселение Балкан происходило в несколько этапов: вначале это были ахейцы (к ним относились и микенцы), затем на Балканы пришли ионийцы. Примерно в 1200 г. до н.э. южную часть Балканского полуострова захватили греческие племена дорийцев, создавшие там в IX в. до н.э. государство Спарта. В северной и средней части полуострова утвердились греческие племена этолийцев и зонийцев. Исторический период времени с XI по VIII в. до н.э. называют предполисным периодом, т.е. периодом, предшествующим возникновению городов-государств с особой системой управления - полисов. Ранее этот период называли гомеровской эпохой. Это название было связано с тем, что в этот период времени были созданы знаменитые поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Правда, сама Троянская война, центральное событие этих поэм, произошло раньше, в XII в. до н.э.



Скульптурный портрет Гомера

Троянская война была войной между различными греческими племенами. Греки к началу первого тысячелетия до н.э. обосновались не только на Балканах, но и на побережье Малой Азии (современная Турция), где и располагалась древняя Троя. Позднее греки основали свои поселения, колонии, в южной Италии и на многочисленных островах Средиземного моря. Древние греки не создали единого государства: греческий мир, Эллада, представлял собой более сотни городов-государств, полисов, стремящихся сохранить свою независимость. Только в IV в. до н.э. почти вся Греция была объединена, но не каким-то греческим полисом, а Македонией, северным соседом греков, царь которой Филипп заставил греков силой оружия признать свое право на гегемонию в Элладе. Сын Филиппа, знаменитый Александр Македонский, вскоре завоевал Египет и Персию, на территории которых после смерти Александра возникли эллинистические государства, главными из которых стали Египет Птолемеев и Сирия, занимавшие большую часть Малой Азии. Во II в. до н.э. Греция стала частью державы Древнего Рима. Но македонское завоевание, так же как и римское завоевание, не затронуло культуру Греции. Эти завоевания имели чисто политический, даже административный, характер: и македоняне, и римляне с уважением относились к древнегреческой культуре, в культурном отношении скорее Греция завоевала Македонию и Рим. В Древнем Риме первые научные и литературные произведения были написаны на греческом языке, только в I веке н.э. латынь стала языком науки и просвещения.

Римское государство возникло в начале первого тысячелетия до н.э. вокруг города Рим в Лации, центральной части Италии. С течением времени Рим стал контролировать весь Лаций, затем весь италийский полуостров, а к I в. н.э. Римская держава простиралась от нынешних Испании и Англии до Крымского полуострова. В IV-V вв. н.э. эта огромная империя пала под натиском германцев и гуннов. Но длительное существование Римского государства способствовало интенсивному обмену между культурами различных народов и регионов, а греко-римская цивилизация в целом создала многие предпосылки общечеловеческой мировой культуры.

Наиболее значительные достижения древнегреческой культуры, имеющие непре-



Поликлет

шего в Милете, в Малой Азии. Фалеса называют и первым философом, так же как и других греческих мыслителей, занимавшихся научной деятельностью. Дело в том, что наука как специфическое явление рождается в попытках найти новые решения тех философских вопросов, ответы на которые люди искали раньше в мифологии, в религии. Как устроен мир, как он возник, что есть общего во всех вещах и явлениях, в чем смысл жизни человека, как он познает мир - вот круг философских вопросов, на которые можно найти ответы в любой мифологии. Величие Фалеса и многих других философов заключается, прежде всего в том, что они сочли мифологические объяснения неверными или недостаточными. Но самое удивительное, необычное, новаторское заключается не в этом. Рано или поздно от своей мифологии отказываются многие народы. Но у других народов место мифологии, которая перестает удовлетворять общество, занимает религия. И только греческие философы, разочаровавшиеся в мифологии, заменяют ее чем-то совершенно необычным, заменяют не религией, а учением, в которое не надо верить, учением, которое нужно доказывать.

Первое время этот новый подход был связан только с философией, первоначаль-

ходящее значение - это демократия (но, рабовладельческая) и наука. Эти два феномена культуры рождаются в Греции и там же за относительно короткий исторический отрезок времени достигают высокого уровня развития. В XX веке один из основателей квантовой механики лауреат Нобелевской премии В.Гейзенберг скажет, что современная наука отвечает на вопросы, которые были поставлены древнегреческими философами.

Древнегреческие мыслители не только сформулировали важные научные проблемы, многие из этих проблем ими блестяще разрешались. Это стало возможным благодаря тому, что греки изобрели саму форму научного знания, они изобрели научную деятельность, свободную от религиозных или хозяйственных, экономических соображений. Греки создали такие феномены, как научный метод, теория доказательства, самостоятельная наука - логика, и даже сам принцип существования отдельных, самостоятельных наук, каждая из которых специализируется на исследовании определенных объектов действительности и определенных процессов.

Значительную роль в становлении науки сыграл Аристотель, великий мыслитель, живший в IV в. до н.э., три года занимавший обучением и воспитанием Александра Македонского. Но истоки науки, научного мышления в Греции нужно искать в еще более раннее время, в VI в. до н.э. первым ученым принято считать Фалеса, жив-

но все научное знание существовало как единое целое, поэтому в одной книге можно было встретить рассуждения о суги морали и об особенностях природных явлений. Но довольно скоро Аристотель разделил единое знание на отдельные науки: физику, психологию, астрономию, логику.

В Древней Греции возникает и историческая наука. Книги по истории Геродота и Фукидида, написанные в V в. до н.э., даже в наше время могут служить образцами исторических исследований. Во II в. до н.э. Полибий написал исторический труд, в котором заявил, что настоящая научная история должна быть всеобщей историей, историей мира, а не историей только Греции или только Рима. Можно напомнить, что «Исторические записки» Сыма Цяня в Китае появились лет на 50 позже трудов Полибия и лет через 300 после Геродота и Фукидида.

Расцвет древнегреческой науки приходится на эпоху эллинизма, когда после походов Александра Македонского возникли эллинистические государства (41-1 вв. до н.э.). Одним из главных центров древнегреческой науки стала Александрия, столица эллинистического Египта Птолемеев. Эллинизм - не просто время, в которое существовали новые государства. Эллинизм - это распространение греческой культуры в Египте и Передней Азии. Эллинизм как явление культуры был связан и с активным использованием греками достижений культуры этих регионов. Не случайно именно в Александрии великий Евклид написал свои знаменитые «Начала» - изложение основ геометрической науки. В «Началах» царствовала безупречная логика, завершенность, ясность и строгость изложения. «Начала» Евклида на протяжении многих столетий служили лучшим руководством по геометрии, да и сейчас этот труд может считаться не только образцовым научным исследованием, но и образцом учебной книги. Это сочетание неслучайно, Евклид какое-то время преподавал математику в Александрии, и его «Начала» стали одновременно обобщением опыта его преподавательской деятельности и обобщением двухвековой истории греческой геометрии. Но греческие математики начинали не с нуля, они использовали результаты многовековых исследований в области математики, использовали знания, которые шаг за шагом накапливали жрецы Египта и Вавилона. Греческие мыслители уже в VI в. до н.э. посещали Египет и знакомились с его культурой. Создание эллинистических государств позволило ускорить и облегчить это знакомство с более древней культурой Востока.

В Александрии существовала огромная библиотека, в которой были собраны сотни тысяч книг (в то время это были свитки из папируса). В эпоху эллинизма греки создают географию, ботанику, доводят ремесло врачевания до уровня медицинской науки. Все это стало возможным только благодаря изобретению греками принципов научной деятельности, использованию определенных методов поиска и способов доказательства. Греки стали создавать научные теории на основе определенных исходных принципов и логических построений. Греки создали дедуктивно-системный метод исследования. Грекам за какие-то 200-300 лет удалось заложить основы почти всех наук, получивших развитие в эпоху Нового времени. Собственно, Новое время, и прежде всего новая наука, и начнутся с возрождения достижений греческой науки через полторы тысячи лет после ее создания. Без греческой науки просто не смогла бы появиться современная цивилизация.

Теоретической науки, которая возникла через 200 лет после создания греческой письменности, другие древние цивилизации не смогли создать и за 2 тысячи лет существования письменной культуры. И это не случайность: дело в том, что письменность греков - это первая письменность, которая была сродни современным системам письменности: она была звуковой, полностью алфавитной. В этой системе письменности каждый знак (буква) являлся символом какого-то звука. Собственно, сам этот принцип изобрели в Финикии, но там не было знаков для обозначения гласных звуков, буквами

обозначались только согласные звуки. Греки сделали самое небольшое прибавление, крайне простое. Простое до гениальности. Благодаря этой системе письма легче было создавать новые слова, прежде всего научные термины, выражающие абстрактные понятия. С помощью такой системы письменности можно было формулировать и закреплять на бумаге самые сложные мысли и рассуждения. Позднее эту систему письменности переняли у греков многие народы, в частности, римляне. А древнегреческий язык долгое время играл роль международного языка культуры, даже тогда, когда древнегреческий язык перестал быть живым разговорным, а превратился в книжный, литературный.

Примерно такое же важное значение в мировой культуре имеет латинский язык, язык Древнего Рима, который нельзя назвать "мертвым", даже в XX веке используется в медицине, например, в рецептах.

К древнеримской культуре восходит современный календарь, разработанный еще по приказу Юлия Цезаря в I в. до н.э. В честь Цезаря этот календарь называется юлианским. Цезарь пожелал навести порядок в римском времяисчислении, которое было довольно запутанным. Новый календарь разработал ученый из Александрии Сосиген. Он установил календарный год в 365 дней с прибавлением дополнительного дня в каждый четвертый, високосный год. Само слово «високосный» латинского происхождения, так же как и названия всех 12 месяцев, которые в наше время используются в большинстве стран мира. С реформаторской деятельностью Юлия Цезаря связана и традиция начинать новый год с 1 января 4713 год до н.э.. Вообще-то новый год до реформы Цезаря в Древнем Риме начинался весной, как и у многих других народов: новый год обычно связывался с пробуждением природы или весенним равноденствием. Раньше в Риме первым месяцем был март, названный так в честь бога войны Марса, декабрь был десятым месяцем, а свое название он получил от латинского слова, означавшего «десятый». С 1 января в Риме начиналось правление ежегодно избравшихся консулов, верховных правителей Рима на протяжении четырех веков его истории. Цезарь решил совместить календарный год и политический год римлян и повелел начинать Новый год с начала правления новых консулов - с 1 января. Поэтому и празднуют многие люди Новый год 1 января. Из-за этого изменения десятый месяц года, декабрь, стал двенадцатым месяцем. После смерти Цезаря и в его честь бывший пятый месяц, квинтилий, переименовали в июль, т.е. месяц Юлия. А затем бывший шестой месяц, секстилий, переименовали в август – в честь Октавиана Августа, преемника Цезаря. Затем, когда решили обессмертить и имя Тиберия, преемника Августа, но тот был стоек к лести и только спросил доброжелателей: «А что вы будете делать, когда появится тринадцатый император?» На этом переименования закончились, но в XVI веке по инициативе папы римского Григория 9 календарь был немного скорректирован, поскольку движение Земли вокруг Солнца не укладывалось точно в 365 дней и 6 часов. Новая реформа календаря выразилась прежде всего в пропуске нескольких дней, и новый календарь стал опережать старый. Новый календарь стал называться грегорианским, с его ведением связано выражение «новый стиль». Не все страны и не все религиозные течения приняли это изменение и продолжали жить по старому календарю. С течением времени на новый стиль перешли в большинстве стран, где раньше пользовались юлианским календарем. В любом случае, и начало Нового года с 1 января, и названия месяцев могут служить свидетельством влияния римской культуры на современную цивилизацию, на культуру многих народов.

Еще одним примером мирового значения древнеримской культуры можно считать такое явление, как унифицированный свод законов определенного государства. Римляне издавна придавали огромное значение открытости, доступности и упорядоченности законов. Еще в V в. до н.э. специально избранные люди - децемвиры - оставили

свод законов Рима, фиксирующих образование, т.н. "классического рабовладельческого общества", законы 12 таблиц. Эти законы были доступны каждому римлянину. А через тысячу лет, в развитии старой римской традиции, уже не в самом городе Рима, а в столице Восточной Римской империи Константинополе, император Юстиниан дал указание юристам создать единый кодекс всех законов, который стал единственным источником права в государстве. Этот свод законов получил название кодекс Юстиниана и стал образцом для последующих кодексов законов разных государств. О мировом значении римской правовой культуры можно судить даже по такому факту: в большинстве стран мира учебный предмет «римское право» является обязательным для студентов-юристов. Многие термины, используемые в современной юриспруденции, восходят к правовой культуре Древнего Рима, в частности, знаменитые алиби и презумпция невиновности.

Римская правовая культура приобрела мировое значение благодаря влиянию мощной хорошо организованной римской державы, которая управляла народами, имевшими разные обычаи, разные религиозные традиции. Но именно в таком государстве возростала роль юридических законов, не связанных с какой-то религией, а законов, обязательных для всех граждан. Так возникал прообраз правового государства. В правовом государстве законы обязательны для всех. Правда, в эпоху Римской империи эти принципы вряд ли можно было применить к самому императору, но ведь Рим в течение нескольких веков (с VI по I в. до н.э.) был республикой (но рабовладельческой), даже само слово республика родилось в Древнем Риме. До того как стать республикой, Рим был монархией, где правили цари. Но в Риме избирали даже царей. Царский период был короче республиканского, примерно с IX по VIII в. до н.э. Императорский период продлился тоже меньше республиканского. Мировой державой Рим стал именно в республиканский период, а рухнул в императорский. В ранний республиканский период в Риме сформировалась и долгое время успешно функционировала демократия, демократическая форма правления обществом. Но само слово «демократия» греческого происхождения, и высшим проявлением демократии древнего мира считается греческая демократия.

Демократия не была общегреческим явлением. Во многих полисах она не прижилась, а такое влиятельное государство, как Спарта, стремилось уничтожить демократию. Классический пример греческой демократии - это Афинское государство. Вначале Афины управлялись царями, как и все остальные полисы. Но к VI в. до н.э. царская власть сохранилась только в немногих полисах. Большинство полисов управлялись представителями небольшого круга знатных или богатых лиц. Такое правление называлось аристократией или олигархией. В остальных полисах утвердилось демократическое управление, демократия, что буквально означало «власть народа». Говоря о демократии, вряд ли можно выделить какой-то один, главный, ее признак. Демократия - это совокупность нескольких принципов: наличие двух или трех независимых органов власти, регулярные выборы высших должностных лиц и руководителей государства, отчетность правителей перед каким-то коллективным, народным органом власти, реальное право каждого гражданина на открытое судебное разбирательство, неприкосновенность личности, имущества, свобода слова, равенство всех граждан перед законом. Самое главное состоит не в том, чтобы эти принципы были записаны, продекларированы, а в том, чтобы они реально осуществлялись на практике и активно защищались самим народом.

В Афинах в V в. до н.э. сложилась такая система управления, при которой все граждане, имеющие право голоса, принимали участие в выборах даже стратегов - должностных лиц, осуществляющих руководство всеми вооруженными формированиями: выбирали и казначеев, управляющих финансами, выбирали лиц, управляющих теку-

щими государственными делами, выбирали членов комиссий, контролировавших должностных лиц. После окончания своего срока правления должностные лица были обязаны отчитываться перед народным собранием, состоящим практически из всех граждан полиса. Виновные в растратах или неумелом, нерадивом управлении вверенными делами наказывались, иногда очень сурово, причем, невзирая на связи, богатство и прошлые заслуги. Самый богатый гражданин мог быть лишен свободы, подвергнут какому-то наказанию только по приговору суда и обязательно в открытом судебном разбирательстве, с обязательной процедурой защиты. Суд был практически неподкупен, поскольку в него входило несколько тысяч человек, из которых по жребию на определенное заседание набиралось несколько сотен. Любой государственный человек мог быть подвергнут критике любым гражданином.

В Афинском государстве практиковалась система остракизма - изгнания из полиса тех людей, которые в силу своего властолюбия или в силу иных причин могли установить диктатуру. При помощи процедуры остракизма афиняне изгнали из города некоторых очень способных государственных деятелей. С течением времени на некоторые должности (кроме военных и финансовых) стали не избирать граждан, а назначать по жребию. В середине V в. до н.э. в Афинах было введено право любого гражданина подать жалобу против любого нового закона, если гражданин считал, что закон нарушает интересы народа и демократии. Со временем малоимущим гражданам стали оплачивать то время, которое они проводили на заседаниях народного собрания, комиссий, судов. Без этой меры крестьяне и ремесленники не могли надолго отрываться от своей работы. Благодаря такому общественному устройству в Афинской республике не сформировался бюрократический слой профессиональных управленцев, не возникла постоянно правящая номенклатура, т.е. узкий круг лиц, переходящих с одной руководящей должности на другую и стоящих над законами, неподсудных общему судопроизводству.

Демократия не является идеальным общественным устройством, у нее много недостатков, но у всех остальных форм правления недостатков гораздо больше. Демократия нравилась далеко не всем грекам, ее противниками были известные греческие философы, например, Платон. Не очень нравилась демократия и Аристотелю. Древнегреческая демократия значительно ограничивала круг полноправных граждан, осуществляющих правосудие, управление государством и контроль за управлением. Права избирать и занимать государственные должности были лишены женщины, рабы и приезжие люди, как бы долго они ни прожили в Афинах, и независимо от того, были ли эти приезжие рабами или свободными.

При всех своих недостатках древнегреческая демократия проявила себя как очень плодотворная и эффективная система государственного управления. Именно демократия помогла грекам отбить военное нашествие персов в V в. до н.э., помогла добиться высокого уровня развития экономики и, главное, высокого уровня культуры. Высшие достижения древнегреческой культуры V-IV вв. до н.э., например, в сфере науки и искусства, были достигнуты именно в демократических Афинах и именно в период расцвета афинской демократии. Через две тысячи лет после этого времени эффективность древнегреческой демократии будет воодушевлять многих людей, решившихся на демократические преобразования в самых разных регионах мира.

Бурное развитие древнегреческой культуры вызывало восторг и удивление у многих исследователей. Чем объяснить разнообразие и динамизм этой культуры, создавшей так много за относительно короткий исторический период? Каковы причины успехов и достижений Древней Греции в самых различных областях культуры? Некоторые исследователи в поисках ответов на эти вопросы склонны были говорить даже о «греческом чуде». Одни ученые усматривали причины динамичного развития древнегре-

ческой культуры в особых природных условиях: в климате, выгодном географическом положении Греции. Другие видели причины этого динамизма в экономике или во врожденных способностях греков. Но природные условия были примерно теми же и до периода расцвета греческой культуры в VI-III вв. до н.э. Вероятно, не сильно могли измениться за три века и врожденные способности. Да, вообще, расцвет искусства, науки, демократии вряд ли можно объяснить какими-то уникальными природными или экономическими условиями.

Особенным, уникальным явлением древнегреческой культуры был спорт, точнее, то уважение, которым пользовались спортивные состязания. В Древней Греции с III в. до н.э. общепринятым летоисчислением стал счет времени по Олимпийским играм. Первые игры, с точки зрения утвердившейся традиции, состоялись в 776 г. до н.э. Вначале в разных греческих полисах пользовались различным счетом времени, связывали хронологию с правлением определенных должностных лиц, что было похоже на системы счета времени в древних цивилизациях Востока. Но в каждом полисе было свое правление, да и правители в демократических полисах менялись слишком часто. Удобнее было выбрать что-то общезначимое, общегреческое. Таким общезначимым феноменом и оказались Олимпийские игры, проходившие каждые четыре года. Победитель Олимпийских игр - *олимпионик* - навеки прославлял и себя, и свой полис. Некоторые полисы удостаивали олимпиоников такой высокой награды, как пожизненное содержание за счет государства. В некоторых полисах для торжественного въезда олимпионика в родной город проделывали арку в городской стене, чтобы победитель мог вернуться в город не как обычные люди, через ворота, а торжественным образом.

Особое отношение греков к Олимпийским играм было логическим завершением их уважительного отношения к спортивным соревнованиям. Самые разные исследователи и мыслители, например, А. Боннар, автор трехтомного труда по истории греческой цивилизации, а также философы Ф. Ницше в XIX в. и И. Хейзинга в XX в. указывали на то значение, которое придавалось в Древней Греции состязаниям в самых различных областях деятельности. Спортивные состязания возникли еще в архаический период древнегреческой культуры, примерно в VII-VI вв. до н.э., т.е. в период, предшествовавший классическому периоду древнегреческой культуры, периоду ее расцвета в V-IV вв. до н.э. Спортивные состязания возникли, вероятно, после гомеровского периода. Но уже в этот период у греков были популярны агоны, соревнования аристократов, воинов в умении владеть оружием. Победа в этих поединках ценилась очень высоко, что было вполне объяснимо. Умение владеть оружием в ту пору было жизненно необходимым. Подобные состязания были в ходу не только у греков. Но греки эти агоны преобразовали в такие состязания, где уже не было боевого оружия, а были придуманные специально для соревнований спортивные снаряды. Атлеты состязались в умении владеть этими снарядами, состязались в беге, в борьбе. На этих соревнованиях обязательно присутствовали зрители, соревнования обслуживались судьями, проходили по определенным правилам. Эти соревнования позволяли людям реализовать свои самые честолюбивые стремления. А победа, одержанная на глазах у тысяч зрителей, может остаться самым сладким воспоминанием в жизни. Но и зрители, пришедшие на соревнования, тоже ощущали себя участниками знаменательного события.

Недаром спартанцы, лучшие воины Эллады, много внимания уделявшие своей физической форме, нередко побеждали на Олимпийских играх. Олимпийские игры не были единственными общегреческими соревнованиями; кроме них регулярно проводились Коринфские и Истмийские игры, проводились в Греции и менее знаменитые состязания. Следствием этого уважительного отношения к спортивным состязаниям стало распространение особой атмосферы состязательности в древнегреческом об-

ществе. Эта атмосфера состязательности, связанная со стремлением к победе в любой, даже бесполезной, деятельности, и породила тот динамизм древнегреческой культуры, который способствовал ее огромным достижениям в исторически короткий промежуток времени.

В гуманитарных науках получила распространение теория *агонального* характера древнегреческой культуры. Агональность, состязательность, и была уникальной особенностью культуры древних греков. Подробнее, об этой теории можно прочитать в книге А.И.Зайцева «Культурный переворот в Древней Греции VIII-V вв. до н.э.». Автор книги, опираясь на источники, показывает, что даже такие феномены древнегреческой культуры, как демократия, открытый суд, наука, философия, искусство - своим возникновением и динамичным развитием - были обязаны особому духу *состязательности*, распространившемуся в древнегреческом обществе.

Действительно, даже судебное разбирательство у греков напоминало спортивное состязание со всеми его атрибутами. Судебный процесс - это и зрители, и судьи, и спор защиты с обвинением. Но победа в судебном заседании все же имела практические последствия. А вот победа в философском споре ничего, кроме эмоционального удовлетворения, принести не могла. Но эмоциональное удовлетворение от победы над сильным соперником, да еще при свидетелях, оказалось достаточно эффективным стимулом для возникновения дискуссий между различными мыслителями. В этих дискуссиях формировалась традиция и навыки аргументации теоретических положений, оттачивалось абстрактное мышление. В дискуссиях совершенствовалось умение выстраивать длинную, логически последовательную цепь рассуждений. В этих же дискуссиях ученые, философы учились видеть малейшие изъяны в чужих, да и своих собственных рассуждениях, находить все новые и новые варианты доказательств и опровержений. Отточенное в дискуссиях абстрактное мышление, отвлеченное от образований сиюминутной пользы и конкретности, подготовило почву для создания особого учения о мышлении - логики. Благодаря философским спорам возникает дедуктивный метод построения теорий. Таким образом, наука возникает в Греции во многом благодаря все той же атмосфере состязательности. Даже такой феномен, как диалектика, может объясняться возведением в ранг философского метода простого спора, состязания в беседе.

Состязательность сказалась и на развитии художественной культуры. До нашего времени дошли изделия греческих мастеров, например, вазы, на которых были сделаны надписи примерно такого содержания: "эту вазу сделали в мастерской Эпидама, как никогда бы не смогли сделать в мастерской Аристиды". Важно было сделать какую-то вещь не просто хорошо, не просто качественно или красиво. Важно было сделать ее лучше, чем у других, т.е. и в художественном творчестве, и в ремесле определенную роль играло стремление к победе, о которой было бы широко известно.

Сохранился античный анекдот-предание о том, как два художника поспорили (т.е. *состязались*), кто из них более искусен. Первый нарисовал картину, изображавшую ветвь черешни с плодами, к которой слетались птицы. Второй пригласил соперника в свою мастерскую и указал на занавес, якобы закрывавший картину. Гость хотел отдернуть занавес, но оказалось, что он был нарисован. По приданию, победа в этом состязании была присуждена второму художнику, так как он своим произведением сумел ввести в заблуждение не только неразумных птиц, как это сделал его соперник, но самого человека. Состязательность была, таким образом, идеалом жизни греческого общества, а верховом состязательности считалась *победа*.

Особая роль в мировой культуре принадлежит древнегреческому театру, прежде всего *древнегреческой трагедии*. Произведения великих драматургов Эсхила, Со-

фокла, Еврипида до сих пор идут на сценах театров многих стран мира. Поражает даже само количество произведений, написанных, по преданию, тем или иным драматургом. При этом большинство из дошедших до нашего времени трагедий - это произведения высокого художественного достоинства. Продуктивность великих драматургов, с точки зрения теории агонального происхождения древнегреческой культуры, объясняется тем обстоятельством, что драматурги не просто *сочиняли* свои произведения для регулярных театральных постановок. Премьеры трагедий происходили во время состязаний трех драматургов, каждый из которых должен был представить по 3 трагедии. Победитель получал лавровый венок, т.е. становился лауреатом. Самое главное заключалось в том, что эта атмосфера подготовки к открытому состязанию в драматургическом мастерстве была сильнейшим стимулом постоянного творчества.



Греческая ваза. Кратер.

Примерно так же объяснял причины политических успехов Древнего Рима в республиканский период его истории Ш.Л.Монтескье. Французский мыслитель в книге с названием «О причинах величия и упадка римлян», указывал на важность такого явления политической жизни Рима, как ежегодные выборы консулов - высших должностных лиц Рима. Консулы, зная, что будут править только один год, были максимально деятельны. Для отдыха и расслабления у консулов, если они хотели оставить след в истории, просто не было времени. Консулы обладали огромными возможностями, но действовали по определенным правилам, поскольку за ними наблюдал Сенат, гарант соблюдения законов и определенной стабильности. Сами выборы консулов и других должностных лиц Рима напоминали соревнование. Таким образом, в истории Рима дух состязательности тоже сыграл важную роль. Правда, римляне изобрели и такие отталкивающие современного человека состязания, как гладиаторские бои, участники которых, как это было в старинных греческих агонах, состязались в умении владеть боевым оружием. Но, в отличие от агонов, гладиаторы убивали друг друга.

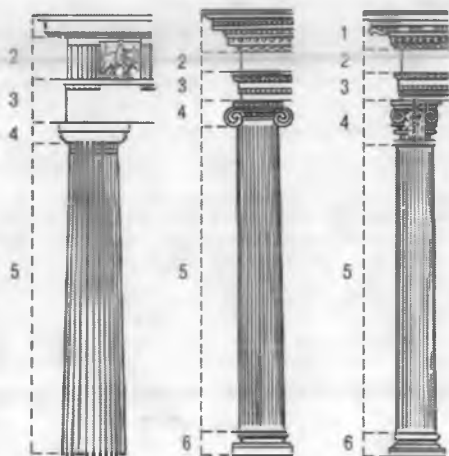
Конечно, и точку зрения Монтескье, и теорию агонального характера древнегреческой культуры можно оспорить, тем более, что отношение многих ученых-гуманитариев к спорту и физической культуре довольно противоречиво. Но спорт - это действительно уникальная особенность Греции, нигде больше спорт не возник, и нигде больше не было такого динамизма в развитии культуры. С уважением греков к спорту, физической культуре связано и понимание ими идеального человека как человека гармонично развитого, как человека, сочетающего в себе высокий уровень интеллектуального, физического и эстетического развития. Спорт - это еще один феномен древнегреческой культуры, который стал фактором мировой культуры. В конце XIX века француз Пьер де Кубертэн возродил Олимпийские игры, и сделал это через 1,5 тысячи лет после их запрещения. Кубертэн даже написал оду, посвященную спорту, в которой есть такие слова: «О спорт, ты - мир!» Кубертэн имел в виду

обычай греков прекращать войны во время Олимпиад. Современные Олимпиады пока не в состоянии этого сделать, но в современном мире олимпийские игры утверждают принципы мирового сообщества, мировой культуры. Современный спорт также в своих лучших проявлениях стремится к гармонии и развитию физического, эстетического и нравственного совершенства человека, поиск которого начался еще 2,5 тысячи лет назад в Древней Греции.

Наиболее ярко самобытность художественной культуры Древней Греции проявилась в монументальной архитектуре. Еще в период архаики был создан тип здания - храм, посвященный богам или обожествленным героям, который был хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед ним являлась местом собраний, празднеств. Храм возводился в центре городской площади или на акрополе ("верхний город"). Классическим типом греческого храма стал периптер (с греческого "оперенный") - храм, имевший прямоугольную форму в плане и окруженный со всех сторон колоннадой. В этот период происходит сложение архитектурной системы, которая позднее, у римлян, получила название ордера (строй, порядок). Применительно к греческой архитектуре слово "ордер" подразумевает весь образный и конструктивный строй архитектуры. В более узком смысле ордер - порядок соотношения и расположения несущих и несомых частей - колонны и антаблемент (перекрытия). Ордер был общей системой конструктивных правил и эстетических норм в архитектуре Древней Греции.

В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах - дорическом и ионическом.

Дорический ордер имел массивное основание - *стереобат*, который обычно состоял из трех ступеней. Верхняя ступень и вся поверхность стереобата называется *стилобатом* и служит как бы *постаментом* для храма. В плане он представляет - прямоугольник. На нем размещался храм, включающий небольшое *пронаос* (преддверие храма) и *наос* (святилище), окруженные со всех сторон колоннадой, которая поддерживала верхние перекрытия здания - *карниз* (1) и *антаблемент*.



Греческие ордера — дорический, ионический и коринфский.

Важнейшей частью ордера является *колонна* (5) как несущая его часть. В дорическом ордере колонна не имеет базы и стоит прямо на *стилобате*. Ее пропорции обычно более приземисты и мощны. Дорический ордер, по мнению греков, воплощал идею мужественности, силы и строгости. Иногда в дорическом ордере колонны заменялись или дополнялись мужскими фигурами - *атлантами*, в ионическом ордере, который был легок, строен и наряден - женскими фигурами - *кариатидами*.

Колонна в дорическом ордере на высоте одной трети имеет *энтазис* - равномерное утолщение и сужается кверху, ствол колонны прорезан вертикальными



Портик Кариатид храма Эрехтейон

линиями- каннелюрами и завершается *капителью* (4). Капитель дорического ордера состоит из *эхина* - круглая каменная подушка и *абака* - невысокая плита, принимающая давление антаблемента.

Антаблемент складывается из *архитрава* (3) (балки, которая лежит на колоннах и несет всю тяжесть перекрытия), *фриза* (2) и *карниза* (1). И завершается вся эта сложная конструкция двускатной крышей, треугольники на переднем и заднем фасадах - *фронтоны* - украшались скульптурой.

Колонна ионического ордера выше и тоньше по своим пропорциям. Она имеет *базу* (6), *капитель* образует два изящных завитка - *валюты* (4). Фриз и карниз богато украшены растительным или геометрическим орнаментом.

Позднее, получил развитие третий ордер - коринфский, близкий к ионическому, и отличающийся от него лишь *капителью* (4) из растительного орнамента - листьев аканфа.

Строгий тосканский ордер - создан в римской архитектуре, отличается от дорического наличием базы, отсутствием фриза и каннелюр. Капитель тосканского ордера напоминает вариацию капителей коринфского и ионического ордеров.

Мы подробно остановились на системе античных ордеров, так как в дальнейшем ее элементы нашли широкое применение в архитектуре эпохи Возрождения, в сооружениях стиля барокко и классицизма.

Одно из величайших достижений греческой архитектуры - Афинский Акрополь. Планировка и постройка ансамбля были выполнены под руководством гениального скульптора - Фидия.



Храм Парфенон

Планировку Акрополя можно понять, лишь представив себе движение торжественных процессий в дни празднеств. Шествие поднималось на Акрополь пройдя сквозь торжественные ворота - Пропилеи, входило на площадь, в центре которой высилась бронзовая статуя Афины Промехос ("Воительницы") высотой около 9 метров, созданная Фидием. От Пропилей дорога ведет к главному храму Афины, богини мудрости и покровительницы города. Парфенон, созданный архитекторами Иктиным и Калликратом, опоясывал мраморный рельеф, украшенный работами Фидия, а внутри находилось одно из лучших его творений – статуя Афины.

Парфенон - монументальное, величественное здание, впечатляет совершенством пропорций, ясностью форм, соразмерностью частей, возвышенной красотой и, наглядно воплощает слова Перикла : "Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости".

Архитекторы Парфенона, стремясь добиться идеальной правильности и гармоничности – нарушили привычные архитектурные каноны. Угловые колонны Парфенона они рискнули выполнить слегка массивнее центральных, а расстояние между ними чуть-чуть увеличили к центру.



Храм Эрехтейон

Сами колонны поставили не строго вертикально, а с небольшим наклоном внутрь. Благодаря этой "ошибке", Парфенон выглядит стройнее и выше.

Строгости и величию Парфенона противостоит изящество, свобода и асимметрич-

ность храма Эрехтейон, посвященного богине Афине и богу моря Посейдону. Храм состоит из двух находящихся на разных уровнях помещений и с трех сторон имеет портики ионического ордера, а также знаменитый портик кариатид.

Художественную культуру Древней Греции отличает одна важная черта, не связанная с узко стилистическими, чисто художественными особенностями произведений искусства - оно создавалось для всех людей, а не для узкого круга лиц, не для правителей, жрецов, вельмож, богачей или образованных интеллектуалов. Эта особенность греческого искусства была связана прежде всего с демократической системой государственного устройства, при которой сам народ решал, что создавать и на что тратить деньги. В Афинах было бы невозможным сооружение пирамиды Хеопса, некрополя Цинь Шихуана или дворца Навуходоносора. Такие шедевры древнегреческой архитектуры, как Парфенон и другие храмы, строились на деньги всех и для всех. Парфенон долгое время был и хранилищем общественной казны, и художественным феноменом, красотой которого мог любоваться каждый гражданин Афин. Точно также прекрасные скульптуры предназначались для всех граждан, как для всех предназначались и театральные представления, для всех создавали свои трагедии великие греческие драматурги.

В таком городе-государстве культура была одновременно "воспитанием" и "культутом". Этим синтезом характеризуется процесс подготовки граждан, формирование зрелого мужа из несмышленного ребенка, что и обозначили греки при помощи понятия "пайдейя" (pais).

Греческий термин "пайдейя" включает как непосредственно воспитание, обучение, так и в более широком смысле - образование, образованность, просвещение, культуру. В этих значениях выражается связь образования с воспитанием, а так же овладение навыком, ремеслом, что у греков понимается как искусство ("техне").

Греки создали систему образования, в которой формируется не специалист в определенной области, а человек как личность, с определенными ценностными ориентирами.

Древняя Греция явила миру не только идеал гармонически развитой личности, но и пример, гармоничного сочетания высокой художественности, духовности и общедоступности, массовости искусства. Крестьянин или ремесленник был способен воспринимать те произведения искусства, которые сейчас признаны образцами художественного совершенства. В Афинах классического периода древнегреческой культуры (V-IV вв. до н.э.) практиковался даже обычай платить деньги небогатым гражданам за посещение ими театральных представлений. Это не было своеобразной попыткой подкупа, это было всего лишь компенсацией небогатым людям за отрыв от их трудовой деятельности. Но зрители посещали спектакли не из-за денег или по принуждению. В



Скульптурный портрет



Театр в Эпидавре

Афинах считали, что театр способен благоприятно воздействовать на духовный мир человека. Но для этого представление должно быть интересным, увлекательным для зрителя, причем, для любого зрителя, независимо от его социального положения или специального образования.

Через много веков, после того, как в Европе возродится интерес к античной культуре, именно эта общедоступность греческой культуры долгое время не будет приниматься во внимание. Удивительно, что античное искусство стало в эпоху Нового времени таким феноменом, который был доступен лишь для узкого круга избранных. Для многих людей, искусство древних греков было чем-то труднодоступным и малопонятным. Эта ситуация во многом и сформировала тот предрассудок, который долгое время разделяли многие образованные люди: высокохудожественное искусство, высокая классика в принципе не могут быть явлениями массового характера. Возникла даже традиция выделять высокие и низкие жанры в различных видах искусства.

В Древней Греции классического периода ее культура стремилась увлечь своим искусством как можно больше зрителей. Критерием качества был успех. С точки зрения современной классификации жанров, некоторые произведения великого драматурга, «отца комедии» Аристофана, сейчас воспринимаются как слишком острые, злободневные, да еще и содержащие непристойные эротические эпизоды. Современное восприятие комедий Аристофана связано с изменением нравов, но во многом и с тем, что греческие мастера творили для массового зрителя, для всех граждан, сочетая при этом массовый успех с высоким уровнем художественности своих произведений.

Греческое искусство, обращаясь к массам, не воспевало войны и насилие, ненависть человека к человеку, как это делало массовое искусство тоталитарных режимов. Одна из пьес великого Эсхила называлась «Персы», и в ней даже недавние военные противники показывались как люди, достойные уважения и сочувствия.

В трагедии Софокла «Антигона» прозвучали слова, характеризующие главный принцип греческой культуры: «Много есть чудес на свете, но чудесней человека нет на

свете ничего». Насмешник Аристофан в своих комедиях воспевал мир и проклинал войну, причем, делал это во время Пелопонесской войны, рискуя быть обвиненным в примирительном отношении к врагам Афин. Произведения великих драматургов Греции оказали сильное воздействие не только на граждан греческих полисов. На основе греческой драматургии складывается драматургия Древнего Рима, а много веков спустя произведения греческих драматургов оказали влияние на театр и литературу многих народов мира.

Правда, в настоящее время эти драматические произведения воспринимаются во многом иначе, чем в древнюю эпоху. Тогда большую роль в постановке трагедии играл хор - обязательный и основной элемент драматического представления. Хор выполнял роль музыкального сопровождения, создавал особую атмосферу восприятия, благодаря которой зрители достигали особого эмоционального состояния, состояния душевного напряжения, возбуждения, волнения. После того, как напряжение достигало своего пика, следовала психологическая разрядка, душевное расслабление. У зрителей могли появляться слезы на глазах, но они чувствовали при этом душевное облегчение. Аристотель назвал этот психологический эффект катарсисом, очищением души от страстей. Ницше объяснял этот эффект воздействием в первую очередь хора, воздействием ритмических хоровых напевов.



Кора в пеллосе

Философ А. Шопенгауэр назвал в XIX веке музыку совершенно особым искусством. Особенность музыки связана, по Шопенгауэру, не с интеллектуальной деятельностью человека, а с непосредственным выражением самого главного импульса в человеке - воли к жизни. Воля к жизни связана с биологическим происхождением человека, она является сутью каждого человека. Ницше тоже считал музыку феноменом культуры, более всего воздействующим на биологические инстинкты человека, на сферу иррационального. То есть человека влечет к музыке его биологическая инстинктивная природа. Само название первого крупного произведения Ницше - «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) - объясняет, как, из чего возникла греческая трагедия. Главной в восприятии трагедии была не реакция на текст, а реакция организма на музыкальный ритм. Именно благодаря воздействию музыкального ритма возможен катарсис. По мнению Ницше, величие греков состояло в том, что они смогли облечь это выражение биологической энергии в строго интеллектуальную форму, в форму литературного текста. Подобные идеи позволили некоторым исследователям назвать Ницше духовным предшественником Фрейда.

Может быть, Ницше преувеличивал роль хора и музыки в своем понимании такого феномена, как трагическое представление. Но воспринимать драматические произведения Древней Греции исключительно с точки зрения текста, воспринимать их как чисто литературное явление, это значит не учитывать исторические особенности созда-



Портрет Каракаллы

ния, исторические особенности восприятия этих произведений в Древней Греции.

В VIII-VII вв. до н.э. создаются поэмы «Илиада» и «Одиссея», влияние которых на последующую культуру Древней Греции, на мировую литературу трудно переоценить. VI в. до н.э. - это время расцвета древнегреческой лирической поэзии. Создаются различные лирические жанры: элегии, застольные песни, любовная лирика. В это же время создаются и басни Эзопа, послужившие через много веков сюжетной основой басен, написанных представителями литературы многих стран. Эзоп, по преданию, был рабом, что не помешало грекам высоко ценить его творения. V в. до н.э. - это век расцвета художественной прозы, которая долгое время была связана с историческим жанром и философскими произведениями. В эпоху эллинизма, в I в. до н.э., складывается такой жанр греческой литературы, как роман - развернутое повествование о жизни простых людей; чаще всего основу романа составлял любовный сюжет. Жанр романа

станет самым популярным жанром литературы в XVIII-XIX вв.

Значительное влияние древнегреческая литература оказала на литературу Древнего Рима. Хотя Греция и попала под политический контроль Рима, в художественной культуре имел место противоположный процесс. Многие греческие произведения были переведены на латинский язык. Авторы первых римских комедий Плавт и Теренций (III-II вв. до н.э.) создавали свои произведения на основе переработки греческих комедий. Время правления императора Августа (I в. до н.э.) считается «золотым веком» литературы Древнего Рима. В это время творили поэты Гораций, Вергилий и Овидий. Вергилий был автором поэмы «Энеида», в которой давалось художественное описание истории Рима.

Литературные произведения всех названных греческих и римских литераторов долгое время будут внимательнейшим образом изучаться в университетах и школах Европы на протяжении многих столетий. В эпоху Возрождения и в Новое время очень серьезным будет влияние античной скульптуры, отличительной особенностью которой был интерес к изображению человека. В период архаики греческая скульптура - статуи девушек (кор) и юношей (куросы) - еще напоминают своей условностью скульптуру Египта, но начиная с V века, греческая скульптура уже свободно выражает красоту человеческого тела и даже величие человеческого духа. Греческая скульптура долгое время была связана с греческой мифологией, и большинство греческих статуй - это изображения богов и богинь. Но эти боги изображались не как гигантские исполины - атланты, а как красивые люди. Все в том же V веке до н.э. философ Ксенофан даже заявил, что греческих богов создали Гомер и Гесиод, авторы знаменитых поэм. Ксенофан утверждал, что греки создали богов по своему образу и подобию. Недаром через много веков живописцы, создавая картины на мифологические сюжеты, в качестве моделей будут использовать простых людей, отличающихся красотой.

Греческая скульптура считается непревзойденной, образцом, идеалом скульпту-



Акведук

ры, особенно в изображении человека. И этому есть свое объяснение: греки, в такой степени уважавшие спортивные состязания, не могли не восхищаться красотой человеческого тела. Не случайно одним из самых значительных произведений греческой скульптуры считается статуя «Дискобол» работы Мирона (V в. до н.э.). Создавая типичный образ человека-гражданина, Мирон не стремился к раскрытию индивидуального характера, передаче портретных черт. Скульптор изобразил прекрасного духом телом юношу, находящегося в стремительном движении.



Амфитеатр Колизей в Риме



Храм Пантеон. Интерьер.

как римский скульптурный портрет. Особенности трезвого, рационалистического восприятия действительности римлянами выражены в веризме (документальной точности), в остром реализме, который составил основу римского портрета. В римском скульптурном портрете проявился особый интерес к проблеме личности и ее судьбе, представление о конкретно-историческом характере рядового гражданина Римского государства, сознающего свое значение как самоценной личности.



*Венера с острова Мелос
("Венера Мелосская")*

Греческие скульпторы отказывались от того, чтобы придавать своим произведениям какие-то черты портретности. Поэтому лица статуй лишены индивидуального характера. Греки в скульптуре передавали образ обобщенной красоты человека, показывали идеал, к которому должен стремиться человек. Именно идеальный тип придавал этим статуям особую духовность.

Специфика римской скульптуры, если не говорить о периоде заимствования из греческой скульптуры, заключалась именно в поиске индивидуальности. Примерно в I веке до н.э. возникает такое явление,

Оригинальным и значительным явлением мировой художественной культуры стала архитектура Древнего Рима. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в котором основное значение имели общественные сооружения, воплотившие идеи могущества государства. Многие архитектурные приемы римлян заимствованы у греков и других народов, но именно римляне довели использование этих приемов до совершенства, которые не имеют себе равных по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм. Римляне ввели инженерные сооружения: акведуки, мосты, дороги, триумфальные арки, гавани, крепости, оборонительные стены. Такие архитектурные принципы, как арка, купольные и сводчатые перекрытия зданий, введение прочного римского бетона, состоявшего из известкового раствора, вулканического песка и щебня, получили широкое распространение сначала в Риме, а уже потом стали использоваться в самых разных регионах мира. Чисто римским изобретением является амфитеатр, прообраз современных стадионов. Если греческие театры устраивались под открытым небом, места для зрителей располагались на хол-

мах, то римские театры представляли собой самостоятельные многоярусные здания в центре города. Возведение амфитеатров было связано с традицией регулярных и многочисленных представлений, которые императоры и богатые люди устраивали для простых граждан, требовавших «хлеба и зрелищ». В I веке н.э. в Риме был построен знаменитый Колизей - сооружение размером около 150 на 200 метров, в плане представляет эллипс, мощные стены (высота 48,5 м), разделены на четыре яруса сплошными аркадами, вмещавший 50 тыс. зрителей одновременно.

Общественная жизнь протекала на форуме - площади, служившей центром торговой жизни, ареной политической деятельности, народных собраний. Площади украшались статуями знаменитых граждан, в архитектурный ансамбль входили храмы, базилики. У входа на римский Форум Романум в память побед римлян в войне с даками на Балканах была воздвигнута мраморная Триумфальная арка Тита (81г.н.э.). Однопролетная арка (15,4 м высоты, 5,33 м ширины). Позднее были воздвигнуты сложные трехпролетные триумфальные арки, например, императора Константина (IV в. н.э.).

Потребности римского общества породили такие типы сооружений как термы, виллы, дворцы.

Термы - общественные бани, рассчитанные на три тысячи человек, предназначены были для всестороннего гармоничного развития. Комплекс включал залы холодных и горячих бань, многочисленные помещения для гимнастических упражнений, игр и музыкальных, поэтических занятий. Наиболее знаменитые термы императора Каракаллы (нач. III в. н.э.), представляют собой огромные сводчатые и купольные залы, отделанные мрамором, украшенные мозаикой.

В древнеримском государстве, ставшем мировой державой, создавались монументальные произведения. По грандиозности замысла, широте архитектурно-художественных и конструктивных приемов классическим образцом является храм Пантеон (118-125г.н.э.). Пропорции Пантеона совершенны - диаметр купола 43,5м почти равен высоте храма 42,7м, купол имеет форму полусферы с девятиметровым отверстием ("Глаз Пантеона"), являющийся источником света.

Простоте геометрических форм экстерьера, соответствует внутренняя строгость убранства храма. Интерьер имеет три яруса - нижний, украшен колоннами коринфского ордера и высокими нишами со статуями, второй ярус расчленен пилястрами завершается антаблементом.

Непреходящее значение античной, прежде всего древнегреческой культуры и заключается в ее стремлении возвеличить человека самыми разнообразными художественными средствами. Статуи Рамсеса II в Абу-Симбеле тоже возвеличивали человека, но только одного человека, который считался богом. Античное искусство стремится показать красоту и величие человека.

Интереснейшая книга А. Боннара «Греческая цивилизация» заканчивается необычным выводом: самым замечательным явлением греческой культуры и ее лучшим наследием является жизнь и творчество философа Эпикура. Этот человек еще в III веке до н.э. назвал достоинство и благополучие каждого человека высшей ценностью в этом мире. Тем самым Эпикур сформулировал идеал демократического общества и сформулировал принцип самой гуманистической системы ценностей.



Глава 13. СРЕДНЕВЕКОВАЯ КУЛЬТУРА

Понятие средние века возникает в Европе в эпоху Возрождения в XV в. и используется для обозначения периода времени, начало которого было ознаменовано падением Рима в V в. н.э. и последовавшем затем угасанием античной культуры. Конец средних веков приходится по разным источникам - на XVI или даже XVII века. Но основной смысл понятия средние века заключается не в выделении временных границ определенной эпохи, а в характеристике ее как эпохи упадка культуры. При таком понимании средневековая культура воспринималась как явление, безусловно проигрывающее по сравнению с античной культурой. Это довольно пренебрежительное отношение к тысячелетней культуре средних веков было свойственно в первую очередь для больших почитателей античной культуры. Такое отношение является, безусловно, субъективным и односторонним.

Кроме сугубо оценочного и хронологического оттенков, понятие средние века содержит и определенный пространственный, географический, смысловой оттенок. Говоря о средневековой культуре, чаще всего имеют в виду культуру народов, живших в Европе, на Ближнем и Среднем Востоке. Дело в том, что в этих регионах в период средних веков произошли процессы, во многом определившие реалии современной цивилизации. Прежде всего это распространение и утверждение в названных регионах мировых религий - христианства и ислама. Кроме того, в средние века практически завершились передвижения и переселения целых народов из одного региона планеты в другой. К XVI веку этническая карта Европы и Азии в основном принимает свой современный вид. Средние века завершаются сложением современных наций. И в период Нового времени в XVII веке и позднее будут возникать и исчезать государства, но уже не будут происходить массовые переселения целых народов. В Новое время станет невозможным изгнание каких-то народов с родной земли и заселение этой территории другим народом. Только в тоталитарных государствах Гитлера и Сталина будут насильственно переселяться или уничтожаться целые народы, но эти процессы не будут следствием взаимоотношений между народами.

В эпоху средних веков передвижения народов имели в своей основе совсем другие причины и просто ошеломляющий размах. В течение нескольких веков (с IV в.н.э.-VI в.н.э.) целые народы передвигались по Европе и Среднему Востоку. Этот глобальный миграционный процесс позже был назван великим переселением народов. Имеет смысл остановиться на ключевых моментах этого грандиозного события человеческой истории

Считается, что начало великого переселения народов было связано с передвижением гуннов. Это были племена, жившие примерно между Уралом и современной Монголией. Около I-V вв. н.э. гунны двинулись на запад. Возможно, причиной этого движения было ухудшение природных условий на родине гуннов, возможно, демографический взрыв - резкое увеличение численности народа. Возможно, причиной этого передвижения гуннов стала их высокая активность из-за появления в народе большого количества страстных, деятельных людей, пассионариев, как говорил известный этнолог Л.Гумилев. Возможно, что со временем у гуннов просто выработалась привычка решать свои экономические проблемы с помощью захвата новых земель, с помощью войн и грабежа. Как бы то ни было, в IV веке гунны оказались уже в центре Европы и разгромили государство готов, существовавшее в то время на территории современной Украины. Готы, один из германских народов, были вынуждены отступить на запад и очутились на территории Римской империи. Гунны продолжали свой натиск, и вскоре в движение пришли многие германские народы: готы, франки, бургунды, вандалы и др. Римская держава разделилась к тому времени на Восточную и Западную империи. Римляне до середины V века еще справлялись с нашествиями гуннов и германских племен. Но в 476 году Западная Римская империя окончательно прекратила свое существование, рухнув под натиском германских народов. Восточная Римская империя, постепенно теряя влияние и сокращаясь в размерах, просуществовала до XV века.



*Земля в средневековом представлении
(карта мира)*

В эпоху великого переселения народы уходили с родных земель навсегда. Они искали новую родину. На территории Западной и Южной Европы в результате этого передвижения народов возникло несколько германских государств. Из этих государств особую роль сыграло королевство франков. В конце VIII в. н.э. король франков Карл Великий создал крупное и мощное государство, напоминавшее своей громадной территорией мировую державу Древнего Рима. Карл Великий даже в названии своего государства подчеркнул связь с Римом: Священная римская империя. После смерти Карла это государство распалось на три части, которые стали основой будущих Франции, Германии, Италии. Гунны к этому времени уже растворились, ассимилировались среди италиков, германцев и кельтов - народов, издавна живших на территории нынешних Франции, Испании, Англии. Все эти народы разговаривали на родственных языках индоевропейской языковой семьи. Великое переселение народов смешало не только народы, но и языки. Итогом этих процессов стало формирование к XIII-XIV вв. современных романских и германских языков, формирование наций современной Западной Европы.

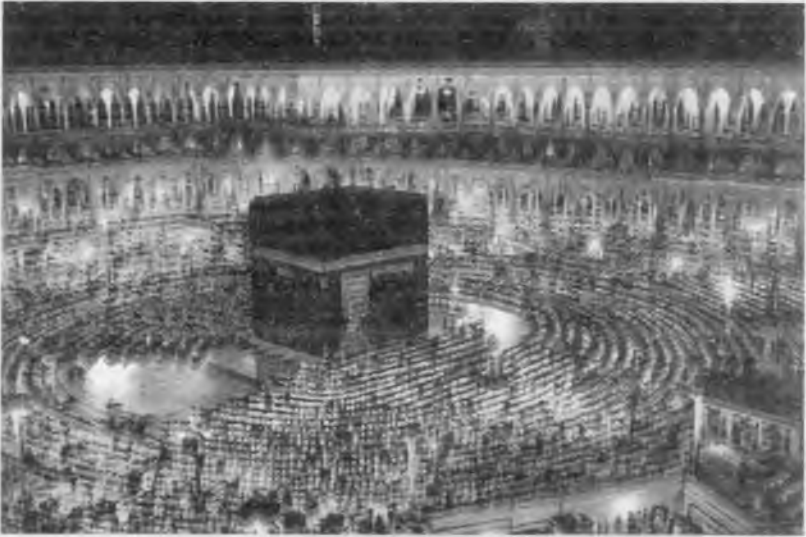
В период времени с VI по IX в. славяне, жившие в районе Карпатских гор и реки Вислы, заняли север Балкан и еще ряд территорий Южной Европы. В VI-VII вв. восточные славяне заняли район Днепра и оттуда расселились на Среднерусской равнине, где в IX веке возникло государство Древняя Русь. На Балканах и севернее

Балкан возникли славянские государства Сербия, Чехия, Польша. Позднее на территории этих государств сложились современные славянские языки и нации.

Представители еще одной крупной этнической общности, тюрки, жили ранее на территории Южного Урала, Южной Сибири, Алтая, Западного Китая. В V-VI вв. началось передвижение тюркских народов на юг и запад. Около XI века они заселили территорию современной Центральной Азии, Турции, Казахстана. К концу средних веков и к началу нового времени складываются современные тюркские языки, и начинается процесс формирования наций. В середине XV века турки захватили Константинополь, после чего прекратило свое существование последнее государственное образование, связанное с Римской империей.

Таким образом, в течение почти тысячи лет огромные массы людей, целые народы, покинули свою историческую родину. В это время успело возникнуть и кануть в лету большое количество государств, менялись, развивались, сливались и разъединялись языки. Казалось бы - хаос, и ничего постоянного. Но все это время и в Европе, и на Среднем Востоке действовали сильные интегрирующие, объединяющие разные народы и государства, факторы. Во-первых, это мировые религии, утверждавшие, несмотря на войны, жестокость и лишения, общечеловеческие гуманистические ценности. Во-вторых, это международные языки, позволявшие поддерживать культурное единство самых различных народов. В Европе такую роль играли латинский и древнегреческий языки, на Среднем и Ближнем Востоке - арабский, а затем персидский языки. Вначале влияние латинского и арабского языков было связано в какой-то мере с сохранившимся авторитетом Рима, а на востоке - с военной мощью и влиянием арабского халифата. Но в основном и долгое время влияние латинского, древнегреческого и арабского языков было обусловлено тем, что на этих языках были известны священные книги мировых религий - Библия и Коран.

Употребление общих языков, да еще в таком важном деле, как религия, постоянно поддерживало у образованных людей представление о едином характере духовной культуры. Приверженность исламу или христианству не была чьей-то национальной привилегией, не была символом превосходства какой-то нации, какого-то народа. Первоначально это представление о единстве даже побуждало некоторых последователей мировых религий к всемирному распространению какой-либо одной религии, если не с помощью убеждения, то с помощью военной силы. Предпринимались попытки совместить верховную духовную власть с верховной политической властью в лице одного человека. Характерный пример - арабское государство, Халифат, в VII-VIII вв., в первые годы своего существования. Что-то похожее можно увидеть в стремлении римских пап контролировать политические процессы в Европе, например, в XI веке. Попытки создать теократическое правление (теократия - букв. «правление Бога») отличались от традиции обожествления фараонов и китайских императоров тем, что арабские халифы не обожествлялись, а считались соратниками пророка Мухаммада, наместниками, выполняющими Божью волю. Наместниками Бога на земле считались и римские папы. Но примерно к XIII веку возобладали принцип «Богу - Богово, кесарю - кесарево». Стало очевидно, что сфера защиты национальных, государственных, политических интересов - это совершенно особая сфера деятельности, трудно совместимая с религиозным служением. Их объединение, в конечном счете приносило вред и религии, и государственным, национальным интересам. Это не значит, что религия, ее нравственные ценности не могут влиять на принятие государственных решений. *Могут и должны*, но именно *влиять*, а не сливаться с государством. Мировые религии и процесс становления наций оказывали благотворное влияние друг на друга, удачно сдерживая религиозный и национальный фанатизм.



Храм Кааба. Общий вид.

Влияние религии на все сферы общественной жизни продолжало оставаться очень значительным на протяжении всей истории средних веков. Особенно сильным это влияние было в области художественной культуры и в сфере науки. Последняя оказалась из-за этого в наименее выгодном положении, поскольку наука в принципиальном плане ничего не должна принимать на веру, наука - это постоянное сомнение, поиск доказательств любых положений. Для религии же вера - определяющий феномен. Но очевидный застой в науке компенсировался утверждением в средние века представления о превосходстве духовного начала над природным, материальным. На протяжении средних веков распространялось убеждение в приоритете моральных ценностей над ценностями рассудочного мышления. В средние века распространялось убеждение в ценности жизни каждого человека, независимо от его социального положения и национальности. В качестве характерных примеров, свидетельствующих о гуманизирующем влиянии христианства и ислама, можно привести то обстоятельство, что эти религии сделали невозможными гладиаторские бои и человеческие жертвоприношения.

Признание превосходства духовного над телесным, над мирскими заботами символизировали многие средневековые архитектурные сооружения. Готические шпили, устремленные ввысь, возвышенные купола христианских соборов подчеркивали обращенность к высшему, к духовному. В мусульманском мире символом духовных устремлений была главная святыня ислама — Кааба в III тыс. до н.э. в Мекке. Само это слово по-арабски "каъба" переводится как - игральная кость, куб. Кааба - сооружение кубической формы, еще задолго до возникновения ислама к этому храму совершалось религиозное паломничество арабов. Господствовавшее в Мекке племя курейшитов (курейш, корейш), среди знати которого были крупные торговцы, ростовщики, образовало особое "товарищество", или союз, занимавшееся караванной торговлей. В окрестностях Мекки курейшитами устраивались ярмарки. на



Библия. Оформление

которые съезжались представители многих родов и племен. Время этих ярмарок, длившихся четыре месяца в году, объявлялось священным. Любые военные столкновения, нападения друг на друга были под строгим запретом (*харам*).

В восточную стену Каабы вмурован знаменитый черный камень: *аль-хаджар аль-аль-асвад* - куски лавы или базальта, который, по преданию, является спустившимся с небес ангелом, превратившимся в камень. В день Страшного суда ангел снова оживет, как верят мусульмане, и будет заступаться за благочестивых людей, совершивших паломничество к Каабе и поцеловавших камень. Кааба ничем не украшена, просто архитектурный объект кубической формы. Мусульманские богословы поясняют, что именно эта геометрическая форма символизирует чистую духовность, поскольку позволяет полностью отрешиться от всего земного. Ничто не отвлекает взгляд человека, его внимание, от духовных усилий, в храме нет никаких декоративных украшений.

Хотя, в ряде преданий, рассказывается о находившихся в Каабе, ко времени возникновения ислама, 360 изображениях божеств различных арабских родов и племен, количество которых позднее связывается с числом дней в году. Ключи от Каабы и руководство совершаемыми в ней богослужениями находились в руках рода хашим племени курейшитов; потомки его сохраняют эти ключи и в настоящее время.

Во многих религиях мира имеются книги, которые почитаются верующими как священные. Таковы Веды у индусов, Авеста у зороастрийцев, Библия (Ветхий завет) у иудеев, Библия (Новый завет и Ветхий завет) у христиан, Коран у мусульман. Пророководники всех религий утверждают, что только книги их веры правильные, божественные. Наука же подходит ко всем этим книгам одинаково, объективно.

Мировое значение средневековой культуры не сводится только к распространению и утверждению гуманистических ценностей мировых религий. Средние века - это время зарождения и развития многих феноменов современной демократии. Античная, прежде всего афинская, демократия дала пример эффективного государственного устройства. Но эта демократия существовала недолго, и никакой преемственности между древнегреческой демократией и формами государственного устройства в эллинистических государствах или Древнем Риме не было. Древнегреческая демократия, кроме того, могла существовать только в городах-государствах (полисах) с небольшой территорией, где возможно прямое и непосредственное участие всех граждан в выборных государственных органах. В государствах, занимавших большую территорию, где проживало много людей, был возможен только вариант представительной демократии. Миллионы граждан даже по очереди не могут управлять государством, так же как они не могут регулярно приезжать со всех концов страны для контроля за действиями правительства. Единственный

выход - создание органа, в котором интересы людей представляют делегаты или депутаты, избранные от регионов государства или от каких-то общественных объединений (сословий, партий).

Первые представительные органы возникли именно в средние века. Это были кортесы в Испании, генеральные штаты во Франции, парламент в Англии. Английский парламент оказался самым долговечным демократическим институтом. Возникнув в XIII веке, этот парламент вначале был чем-то вроде совещательного, представительного органа при короле, но постепенно парламент Англии превратился в такую самостоятельную силу, что иногда мог навязывать королям свою волю.

В средние века формируется и другой демократический феномен: официальное и даже законодательное ограничение действий короля, верховной власти, государства по отношению к личности, к отдельному человеку. Возникает принцип неприкосновенности личности, ограничивается, а затем устраняется произвол власти и государства. В 1215 году король Англии Джон Безземельный подписал Великую хартию вольностей, в которой гарантировал соблюдение законности. В хартии гарантировалось, что лишение свободы или имущества может произойти только по судебному решению, а не по произволу власти. Постепенно складывалась система судебной власти, независимой от правительственных чиновников, стал формироваться институт присяжных заседателей.

Наряду с общенациональными представительными органами власти возникали и органы местного самоуправления, городские советы, мэрии, коммуны. Складывалась целая система демократических институтов общественного устройства. Демократические элементы возникали не во всех регионах Европы, не везде развитие демократии шло последовательно, но к концу средневековья некоторые элементы демократии стали уже традиционными.

Другое крупное достижение средневековой культуры - создание системы среднего и высшего образования и возникновение университетов. Та или иная система обучения была во всех цивилизациях древности. В некоторых регионах были даже прообразы современных высших учебных заведений. Например, в Древней Греции существовали пифагорейская школа, Лицей Аристотеля. Ученики и почитатели Пифагора и Аристотеля могли познакомиться практически со всей суммой знаний, которыми располагало общество к соответствующему времени. Школа Аристотеля просуществовала долгое время, еще дольше - академия Платона. Но современная система высшего образования восходит к такому феномену средневековой культуры, как университеты.

Первые университеты появились в Западной Европе в XII в. К тому времени



Библия. Оформление

накопилась уже такая солидная сумма знаний, что для ее усвоения, умножения, да и просто сохранения, требовалось многолетнее изучение даже отдельных фрагментов этого знания. Возникла необходимость в специальных учебных заведениях, которые бы постоянно воспроизводили слой образованных людей, способных сохранять и преумножать все то, что было создано человечеством в сфере знания. В обществе возникла потребность и в организации особой системы подготовки специалистов в определенной сфере деятельности, например, юристов, медиков, учителей. Эти задачи и стали решать университеты. Каждый университет состоял из факультетов, колледжей, обеспечивающих многолетнюю систематическую подготовку специалистов. Но при этом в университетах подготовка специалистов в отдельных областях знания сочеталась с преподаванием общей для всех студентов суммы знаний, обязательной для специалистов любого профиля. Этот принцип сочетания общеобразовательных и специальных дисциплин присутствует и в современных высших учебных заведениях.

Университеты Западной Европы создавали своего рода общее культурное пространство. Долгое время этому способствовало то обстоятельство, что преподавание во всех университетах велось на латинском языке, общем (для Западной Европы) языке того времени. В средние века сложилась традиция международного признания университетских дипломов. В эту же эпоху сложилась и современная система присвоения ученых степеней: бакалавра, доктора, магистра. Иерархия степеней соответствовала многоступенчатости университетского образования. Первый общеобразовательный уровень давался на факультете свободных искусств, к которым относились 7 предметов двух циклов. Первый цикл, тривиум, состоял из трех дисциплин: грамматики, риторики, логики. Второй цикл, квадриум, состоял из

четырех дисциплин: арифметики, астрономии, музыки и геометрии. Изучившие первый цикл дисциплин - тривиум - получали минимальное, тривиальное, образование. Тот человек, который изучил и дисциплины второго цикла, мог получить степень бакалавра и право заниматься преподавательским ремеслом. Специальное образование давалось на трех факультетах, которыми вначале ограничивалось большинство средневековых университетов: богословском, юридическом и медицинском. Полное университетское образование растягивалось на 10 и более лет.

Само слово «университет» не было связано со спецификой именно учебного заведения. Университетом раньше называли объединение людей определенной профессии, т.е. университетами назывались корпорации, союзы коллег, например, ремесленников. Образовательные корпорации были объединением, университетом, преподавателей и студентов. Со временем наименование университет закрепилось только за этими образовательными корпорациями. Первые университе-



Богоматерь с младенцем. Скульптура.

ты появились в Болонье (Италия), Кембридже и Оксфорде в Англии, в Париже. Позднее университеты стали возникать во многих городах Западной, а затем и Восточной Европы. В XX веке университеты существуют практически во всех странах мира.

Средневековая культура Среднего Востока не породила явления, подобного европейским университетам. Но само возникновение этих университетов и преподавание многих дисциплин стало возможным во многом благодаря достижениям средневековой культуры Востока. Дело в том, что именно в странах арабского Востока сохранились и были возрождены труды античных ученых: философов, астрономов, медиков.

В ранний период средневековья на Востоке было больше терпимости в отношении к трудам античных авторов. Многие ученые Европы начиная с V-VI вв. поселяются в городах Ближнего и Среднего Востока. Это обстоятельство оказало благоприятное воздействие на развитие науки в этих регионах. Определенную роль в научных достижениях представителей Ближнего и Среднего Востока сыграл и Великий шелковый путь, помогавший обмену не только товарами, но и идеями. Не удивительно, что примерно до XI века развитие науки было связано в основном со средневековой культурой Востока, где на протяжении долгих веков тщательно сохранялись и изучались творения греческих мыслителей. Ученый-энциклопедист Аль Фараби, живший на рубеже IX-X вв., даже получил прозвище «Второй учитель»: подразумевалось, что Первый учитель - это Аристотель, авторитет которого был чрезвычайно высок на Востоке. Аль-Фараби, подобно Аристотелю, был не только знаменитым философом, он внес значительный вклад в самые различные области духовной культуры: например, ему принадлежит труд по истории и теории музыки. В этой работе содержались важные сведения не только о восточном, но и о древнегреческом музыкальном творчестве.

Деятельность Аль-Фараби оказала значительное влияние как на последующую науку Востока, так и на средневековую философскую и научную мысль Запада. В X-XI веках на Востоке творили такие крупные математики, как Беруни и Омар Хайям, а также знаменитый философ и представитель медицинской науки Ибн Сина (Авиценна). Творчество этих мыслителей сыграло значительную роль в развитии мировой науки. Интересно, что благодаря деятельности этих мыслителей и на Среднем Востоке складывалось общее образовательное пространство, подобное тому, что создали позднее университеты в Западной Европе.

Значительную роль в интегративных процессах в культуре играл арабский язык. Крупные мыслители творили в самых разных регионах арабо-язычного мира, переезжая из одного государства в другое по приглашению правителей этих государств. Например, в Багдаде работал уроженец Хорезма великий математик Мухаммад аль Хорезми (780-850 гг.). С названием одной из книг этого ученого связан важный



*Мечеть Куббат ас-Сахра ("Купол скалы")
в ал-Харам аш-Шариф в Иерусалиме*



Христос. Мозаика.

раздел математики - алгебра. Хорезми способствовал распространению на Западе позиционной системы записи чисел, роль которой в развитии математики чрезвычайно важна. Математики средневекового Востока способствовали и распространению в мировой науке современных цифр, изобретенных в Индии. К знаниям, накопленным в древнегреческой и индийской культурах, добавились исследования, полученные в результате плодотворной научной деятельности самих арабо-язычных мыслителей. Эта сумма знаний и явилась тем фундаментом, на котором и было начато строительство мощного здания европейской науки.

Европейская средневековая наука как бы переняла эстафету от науки Средне-го Востока, которая когда-то сама получила ее от античности и Индии. В средневековой культуре Востока и после XI-XII веков были значительные достижения мирового значения, например, исследования в области астрономии узбекского ученого Улугбека (XV в.), но в целом культурное развитие в сфере науки, философии, искусства в значительной мере было приостановлено. Свою роль в этом заметном замедлении развития культуры сыграли различные обстоятельства. Главной причиной этого было монгольское нашествие в XIII веке, когда на Средний Восток обрушились войска Чингисхана. Монголы того времени еще не достигли цивилизованного уровня культуры; у монголов не было письменности, монголы еще не восприняли духовные ценности мировых религий, достижения культуры великих цивилизаций древности. Но монголы были мощной и хорошо организованной военной силой. Монголы разрушили сотни городов, существовавших на территории современного Ближнего Востока, Центральной Азии, разрушили ирригационные систе-

мы, действовавшие на Ближнем и Среднем Востоке с древних времен. Были убиты сотни тысяч людей, разрушены многочисленные памятники культуры, надолго прерваны торговые пути, которые обеспечивали не только товарообмен, но и культурный обмен. Целые регионы в результате нашествия монголов пришли в упадок, от последствий которого эти регионы уже не смогли полностью оправиться. Сильнейший удар был нанесен по культуре. Такая же участь при наследниках Чингисхана постигла и Восточную Европу, где больше всего пострадала Русь. Негативные последствия монгольского нашествия очень долго сказывались на культурном и экономическом развитии средневековой Руси, а на культуре и экономике Среднего Востока эти последствия сказались еще более трагическим образом. Неудивительно, что начиная с XIII века и на долгое время первенство в создании феноменов культуры, имеющих мировое значение, перешло к Западной Европе, прежде всего в сфере науки, техники и распространения знаний.

Научные знания не могут существовать и развиваться без письменности, без книг. В средневековую эпоху книги хранились и воссоздавались, как правило, при дворцах правителей, если иметь в виду Средний Восток, или в монастырях, как Европе и регионах распространения буддизма. Век за веком тысячи монахов переписывали книги, авторами которых были древние и средневековые мыслители. Книги, имеющие особую ценность, переписывались в большом количестве экземпляров. Но с накоплением знаний и с увеличением числа студентов в университетах, с увеличением количества образованных людей в обществе, переписчики книг уже не успевали за возросшими потребностями в книгах. И в средние века был найден гениальный выход: книгопечатание. Это было изобретение, значение которого в мировой культуре трудно переоценить. Изобрел книгопечатание в 1445 году Иоганн Гуттенберг.

Разумеется, тиражи первых печатных книг средневековья были крайне маленькими по сравнению с современными, но тем не менее книгопечатание резко ускорило распространение знаний, способствовало распространению образованности. Книгопечатание оказало огромное воздействие и на такие феномены культуры, как религия и искусство. Благодаря книгопечатанию и небогатые люди получили возможность знакомства с художественными произведениями, как литературными, так и изобразительными (в иллюстрациях). Книгопечатание стало использоваться для тиражирования священных книг, прежде всего Библии, благодаря чему многие люди получили возможность самостоятельного знакомства с религиозными текстами без обязательного посредничества священнослужителей. В определенной мере это привело к реформированию религиозной жизни и оказало определенное влияние на распространение новых течений христианства в эпоху Реформации (XVI в.).

Книгопечатание из Германии довольно быстро распространилось по всей Европе, а затем и в других регионах мира. Книгопечатание оказалось таким феноменом культуры, который дал невиданное ускорение развитию всей мировой культуры.

Из всех феноменов средневековой культуры, включая философию, в наиболее сильной зависимости от религии находилась художественная культура. Но влияние религии на художественную культуру не было одинаковым на всем протяжении средних веков и во всех видах искусства. Изобразительное искусство и архитектура в ранний период средних веков практически полностью подчинялось соображениям религиозного характера. На Среднем и Ближнем Востоке это выразилось главным образом в отсутствии скульптуры и живописи. Запрет на изображения был связан с противостоянием первой монотеистической религии, иудаизма, традиции многобожия и идолопоклонства. После утверждения власти мусульман в Мекке из



Собор в Вормсе

Каабы вынесли всех идолов, т.е. изображения богов, которым арабы поклонялись до возникновения ислама.

В период раннего средневековья в Европе скульптура и живопись не были запрещены, но на протяжении долгого времени в изобразительном искусстве христианской Европы допускались в основном религиозные сюжеты. Главным образом это были изображения Иисуса Христа, Богородицы, апостолов. Первоначально изображения Христа напоминали образы греческой и римской мифологии. Культурно-исторические традиции античного мира не могли быть полностью отброшены христианством, даже если они противоречили некоторым принципам христианства. У многих людей, принимавших христианство, оставались различные эстетические потребности, связанные с традициями старой культуры. И хотя из

Ветхого Завета следовало запрещение изображения Бога, но люди, воспитанные в духе тех культурно-исторических традиций, для которых свойственно желание видеть изображение своего бога, не могли сразу отказаться от этого, тем более, что общепринятый символ веры был выработан лишь в IV веке.

У самых первых христиан проблемы, связанные с изображением Бога, не возникали, так как первые христиане были иудеями, представителями народа, не знающего изобразительных искусств, запрещенных иудейской религией. Но с началом распространения христианства на запад и проникновением христианства в среду, где имела развитая художественная культура, вновь обращенные христиане желали видеть изображение своего Бога, а так как еще не существовало единого религиозного центра христиан, регламентирующего подобные вопросы, то во многих западных христианских общинах стали появляться изображения Христа, затем Богородицы и апостолов. Сразу же обнаружился новый круг проблем. Главные из них были связаны с изображением Христа. В Евангелиях не давалось описаний его внешности (как и описаний внешности других лиц). Поэтому христианам Запада приходилось призывать на помощь свою художественную фантазию, что приводило к появлению различных изображений Христа, так как не было общепринятого образца. Вначале художники-христиане создавали символические изображения Христа. В одной из специальных работ, посвященных исследованию искусства первоначального христианства, книге А.Фрикена «Римские катакомбы и памятники первоначального христианства», затрагивается эта проблема: «первоначально христиане представляли Спасителя добрым пастырем. Фигура пастуха долгое время, почти исключительно, напоминала им божественного учителя, повторялась ими на всякого рода памятниках, всюду, где в первые века проповедовалось христианство: в Риме, в Италии, в Галлии, в Римской Африке, в странах Востока.» Подобные изображения Христа в виде доброго пастыря можно было увидеть на барельефах и саркофагах. Эти символические фигуры встречались до VII века, уступив затем место распятию.

Следующий образ-символ, примененный христианскими художниками для изоб-

ражения Христа, показал, как трудно будет разорвать тесные узы, связывающие искусство и древние религии. Некоторые христианские художники изображали Христа в виде Орфея. Фрикен писал, что это стало возможным благодаря наличию сходных черт в жизнеописаниях Христа и Орфея: «Как Орфей пением превращал людей диких и жестоких в существа нежные, добрые, любящие общество, так Христос своим учением усмирал страсти внимавших его словам, возбуждал в них милосердие и любовь к ближним... Замена Христа Орфеем в живописи и скульптуре первых последователей учения Спасителя не должна была казаться достойной осуждения». Христианских богословов, конечно, не могло устроить то обстоятельство, что обращение христианства к искусству вызвало к жизни элементы языческой традиции.

Символическое изображение Христа было вовсе невозможно, когда требовалось изобразить какой-либо эпизод из Евангелия; христианская традиция настаивала на реальности жизни Христа, а образ Орфея явно не вязался с образом иудея. Нужно было изображать реального человека. Каким же должен был быть его портрет? Древние евреи не имели традиций портретного жанра. Вследствие этого среди христиан возникли разногласия: изображать ли Христа прекрасным внешне человеком или же, напротив, некрасивым, некрасивым. Разрешение этого вопроса имело большое значение для дальнейшего развития изобразительного искусства.

Второй точки зрения придерживался Тертуллиан, утверждавший, «что Иисус Христос был дурен», «Христос не красив собою перед глазами людей, если черты его лица грубы и непривлекательны, то я узнаю в нем моего Бога». Такого же мнения придерживался Кирилл Александрийский (V в.), говоря: «Дабы мы поняли, что плоть сравненная с Божеством есть ничто, Сын Божий принял образ самого некрасивого из людей». Подобные мнения были следствием характерного для христианства подчеркивания смирения, необходимости самопожертвования, отказа от гордыни. Причем, это мнение основывалось на цитатах из Библии, например, апостол Павел говорил: «Он ... уничтожил Себя Самого, приняв образ раба». В Ветхом Завете сказано: «...нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели его, и не было в Нем вида который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и издевавший болезни, и мы отвращали от Него лицо свое» (Библия, Исайя 53:2, 3).

Но проведение в жизнь принципа «Христос должен быть некрасив» вступало в противоречие с принципами изобразительного искусства. Живопись не может в деталях воспроизводить литературный текст, так как разные средства выражения приводят к разному эффекту при восприятии. Поэтому, если уж церковь допускала изображение Христа, ей приходилось пренебрегать некоторыми соображениями,



Собор Парижской Богоматери



Архангел Михаил. Икона.

красоте чувственной, телесной. Такой акцент был характерен для изображений греческих богов, нежелательные ассоциации с которыми через искусство проникали даже в само христианство. В книге Фрикена говорится, что изображения Христа напоминали не только Орфея: «склад мысли римлян, обращенных в христианство, среди которых еще не успели угаснуть понятия, составившиеся в мире классическом о божестве, воображаемым греками и римлянами неизменно прекрасным и всегда юным, проявляется в этих изображениях Христа молодым, красивым человеком. При таких условиях христианский художник, представляя основателя новой веры, легко мог повторить образ одного из языческих богов. Мы в самом деле видим, что лицо Спасителя иногда очень напоминает тип Аполлона, как например в барельефе саркофага (Лютеранский музей в Риме), вероятно, конца 3 столетия.»

Первоначально попытки использовать изобразительное искусство в религиозных целях приводили к тому, что даже в эпоху борьбы против язычества, в христианской живописи имело место нелегальное возрождение старых богов, слишком уж сильно были связаны в античном мире религия и искусство. Выход из этой достаточно сложной ситуации был найден в создании канона или иконографии, т.е. строгих правил, установлений, которыми должен был руководствоваться художник, изображая облик Иисуса Христа или святых. Этот канон много веков воссоздавался в иконах, фресках и скульптуре. В рамках канона допускались определенные вариации, поэтому сложились различные школы иконописи. Возникли национальные и региональные иконописные традиции (например, византийская или древнерусская икона). Но принятый канон сделал невозможным воспеание телесной красоты: в иконописи подчеркивалась красота духовная, а монументальная живопись стала символическим искусством. Канон сложился и в скульптуре, которая длительное время была связана исключительно с религиозными сюжетами.

Иконы и фрески не были просто иллюстрацией к Библии. Искусство понималось как символ, который обладает таинственной связью с Божественным, но сама материальная основа искусства не является Божественным явлением. С помощью изображения на иконе человек может духовным образом приблизиться к Божеству, но телесное прикосновение к иконе не означает прикосновения к Божественному.

вытекающими из текстов Священного Писания и позволять изображать Христа красивым человеком. Сторонником такого подхода был, например, Августин Аврелий, считавший, что «Христос был прекрасен в утробе матери, прекрасен на руках своих родителей, прекрасен на кресте, прекрасен в гробнице». Такой образ Христа был бы близок к гармоническому идеалу античного искусства. Для античной скульптуры было характерно подчеркивание спокойного безмятежного отношения к действительности. Но подобная традиция противоречила духу отречения, страдания, присущего христианству. В определенном смысле традициям христианства не соответствовало то обстоятельство, что красивое изображение Христа могло акцентировать внимание верующих не на внутренней, духовной красоте, а на



Хосров беседует с Бузург Умидом. Миниатюра.

Символичность искусства заключается и в выборе специальных художественных средств выражения. Художники в своих творениях намеренно не стремились к



Собор в Кельне (Германия)

которого требовали запрещения икон, но в конце концов возобладали сторонники иконопочитания. Византийская культура оказала впоследствии огромное влияние на культуру многих народов Восточной Европы. Византийские мастера принесли традиции иконописи в Русь, где в XIV-XV вв. великий художник Андрей Рублев сумел с помощью иконописи выразить светлые гуманистические идеалы.

Искусство архитектуры в эпоху средневековья долгое время было связано с храмовым строительством. Проектируя и создавая храм, художник менее всего руководствовался прагматическими соображениями, ведь основная цель всей обстановки в храме - создать определенный эмоциональный настрой, который помогал бы проповеди и утверждению духовных ценностей. В эпоху средневековья возникает такое явление, как художественный стиль. Подробнее об этом явлении будет сказано в следующей главе, а сейчас достаточно сказать, что стиль как совокуп-

объемным изображениям, к правдоподобию различных деталей, одежды, фона. Изображение было плоскостным, двухмерным, лица святых аскетичными. Такая условность изображения и отказ от копирования реальности способствовали концентрации внимания зрителя целиком на духовной сути художественного произведения. Восприятие искусства одухотворяло человека, и это одухотворенное состояние во многом формировалось благодаря чисто художественным принципам, использованию гармоничного сочетания ярких цветов и четких линий, что являлось обязательным для религиозного изображения.

Развитие и расцвет иконописи связан прежде всего с искусством Византии. Правда, в VII-IX вв. в Византии возникло движение иконоборчества, сторонники ко-



Собор Св. Софии в Константинополе (Стамбул)

ность художественных приемов, выходит за рамки одного государства, одной национальной культуры. Стиль - явление, получившее международное распространение. В средневековой архитектуре Западной Европы в X-XIII вв. подобное распространение получил романский стиль. Термин «романский» означает буквально «римский», т.е. связанный с древнеримской культурой. Название объясняется тем, что в произведениях искусства романского стиля были использованы некоторые приемы древнеримского искусства позднего периода. Характерными чертами этого стиля в архитектуре были строгая геометрическая форма массивных зданий, простота конструкции. Вид зданий романской архитектуры создавал ощущение спокойной и уверенной силы. В романском стиле строили не только храмы, монастыри, но и замки властителей.

Суровая мощь и геометрическая простота римского стиля стала вытесняться примерно с XII века художественными принципами другого стиля - готики. Сам этот термин был введен в эпоху Возрождения, и означал буквально «явление, связанное с готами», т.е. теми германцами, которые разрушили в IV-V вв. Римскую империю. Первоначально в термин «готический» вкладывался несколько пренебрежительный смысл, так же как в само понятие средневековья. Но со временем произошла переоценка духовного значения искусства готики.

Символом готического искусства стали устремленные в высь стройные силуэты храмов, соборов, городских ратуш. Это искусство утверждало устремленность человеческой души к возвышенному, Божественному. Готические соборы, несмотря на свою кажущуюся легкость и изящество, могли вмещать тысячи людей, погружавшихся в исключительную религиозную атмосферу. Строительство таких сооружений, сочетавших в себе грандиозность и легкость, требовало не только творческого полета, воображения, но и развитой техники строительства, нестандартных инженерных решений.

В средние века храмовое строительство во многих регионах было подчинено задаче создания особой атмосферы возвышенной



Минарет Калаян в Бухаре



Ваза. Иран.

духовности. В архитектуре Византии и Древней Руси, а также в архитектуре Среднего Востока получили распространение купольные храмы. Купол воспринимался как символ небесной сферы, это способствовало одухотворению помыслов человека, находящегося в храме или воспринимающего храм снаружи. Психологический эффект в готике достигался с помощью остроконечных шпильей, а в православных храмах и мечетях - благодаря такому феномену, как купол.

Наиболее известным сооружением готической архитектуры является Нотр-Дам - Собор Парижской Богоматери, описанный во многих литературных произведениях. Размеры собора огромны: длина - 130 м, ширина - 50, высота - 35. Он может вместить более 9000 человек. Цилиндрические пилоны, диаметром 5 м, разделяют собор на пять нефов, а вокруг трансепта и хоров идет двойная галерея. По обеим сторонам трансепта - окна-розетки с великолепными витражами XIII в., диаметром около 10 м. Крупнейшим памятником готики является собор в Кельне

(Германия) высотой в 157 метров. Этот собор строился на протяжении XIII-XVI вв., но окончательное завершение строительства произошло лишь в XIX веке.

Один из самых известных купольных храмов был построен еще в VI веке в Константинополе. Это храм Святой Софии, величественное здание которого было увенчано куполом диаметром 30 метров. Благодаря особым техническим и эстетическим решениям купол казался парящим в воздухе. Множество купольных храмов было построено в Древней Руси. Самые известные из них - это Софийский собор в Киеве (XI в.), Успенский собор во Владимире (XII в.), церковь Покрова на Нерли (XII в.).

Народы Ближнего и Среднего Востока в эпоху средневековья создали замечательные памятники изобразительного искусства. Между тем, как известно, ислам запрещал художникам изображать живые существа, особенно, человека. Кратко остановимся на вопросе об отношении ислама к изобразительному искусству. Ислам возник в условиях становления классового общества в Аравии и в своем первоначальном виде отражал экономический и социальный кризис, который в VII веке переживали арабские, но преимущественно кочевые племена.

Конечно, ислам полностью не отказался от эстетических способов и средств воздействия на человека. Чтение Корана, каллиграфия, орнамент, книжная миниатюра, изображение реальных и фантастических птиц и зверей, красочные предметы прикладного искусства достигли процветания в мусульманской культуре. В ином положении оказалось изображение человека. Хотя в самом Коране нет запрещения, но уже в 723 году появился первый законодательный акт - указ халифа Йазид II - об уничтожении статуй. В IX веке запрещение изображать живые существа вошло в текст так называемых достоверных хадисов - преданий о словах и поступках Мухаммада.

“Несчастье тому, - читаём мы в хадисах, - кто будет изображать живое существо! В день последнего суда лица, которые художник представил, сойдут с картин и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда этот человек, не могущий дать своим созданиям души, будет сожжен в вечном пламени”; “Берегитесь изображать господа или человека, а пишите только деревья, цветы и неодушевленные предметы”. В XI веке точку зрения о греховности изображений развил крупнейший исламский богослов аль-Газали. В XIII веке теолог ан-Навави писал, что “изображение животных запрещено строжайшим образом”, это один из тяжчайших грехов.

Причину, породившую в исламе стремление к запрещению широкого круга изображений, многие исследователи этого вопроса видят в борьбе с политеизмом (имевшим место в завоеванных областях Центральной Азии, Ирана), сопровождавшейся разгромом храмов местных, религиозных культов и уничтожением произведений живописи и скульптуры.

Конечно, в разные периоды времени и в различных областях мусульманского мира запрещения и ограничения, направленные в адрес изобразительного искусства, воспринимались с разными оговорками. Возможно, что в XI веке богословы налагали запрет только на изображения живых существ, предназначенных для поклонения. По-видимому, в определенный период также считалось, что исламские запреты не распространяются на украшение бытовых предметов, керамики, тканей. Сохранились любопытные письменные свидетельства о том, что разрешалось делать фигурные изображения в банях, так как их лицезрение будто бы способствовало здоровью моющегося человека....

Однако отдельные исключения не меняли общего отрицательного отношения ислама к изобразительному искусству. “В день воскрешения мертвых, - говорится в хадисах, - самым страшным мукам будут подвергнуты создатели образов”. Таким образом, страшная кара ждет всех, занимающихся художественным творчеством. Поэзия, музыка, танцы, изобразительное искусство отвергалось ортодоксальным исламом.

Но в культурной жизни средневекового Востока были силы, питавшие художественное творчество, смело выходившие за рамки, которые диктовала религия. Это прежде всего взгляды на искусство в среде суфиев - мистико-аскетического течения, возникшего еще в первые века ислама. В суфизме, призывавшим к единению с богом в мистическом экстазе, были сильны эмоциональные чувственные моменты, это создавало почву для обращения к различным видам искусства, особенно к музыке и поэзии.

Яркий, образный материал, характеризующий положительное отношение к изображению живых существ, содержит легенда о поездке после смерти Мухаммеда группы его сподвижников в Константинополь к византийскому императору. Легенда дошла до нас в изложении арабского купца-путешественника IX века Ибн Вахба и историка ад-Динавари.

В легенде рассказывается, что царь Румов (Рима) принимая прибывших, велел слуге принести шкатулку, которая имела множество отделений. “Он открыл одну дверцу и достал оттуда черную тряпочку, в которой была белая статуэтка, изображавшая человека прекраснее всех людей, лицом похожего на диск месяца в ночь полнолуния.... “Это - отец наш Адам”, - сказал он..., потом он открыл другую дверцу и достал черную тряпочку, в которой была белая статуэтка старца, красивого лицом, со следами скорби на лице, как бывает у опечаленного и озабоченного человека....” Это Ной,-сказал он. Потом он открыл дверцу, достал черную тряпочку, в которой была белая статуэтка наподобие нашего пророка Мухам-

мада. Посмотрев на него, мы заплакали. "Что с вами?" - спросил царь. Мы отвечали: "Это - изображение нашего пророка Мухаммада, да будет над ним благословение Аллаха и его привет". - "Клянётесь ли вы своей религией, что это изображение вашего пророка?" - спросил он. "Да, - отвечали мы, - это изображение нашего пророка, как будто бы мы его видим живым".

В легенде говорится о произведениях византийской пластики, и в ее оценке, данной устами арабов, нет и тени протеста по поводу изображений пророков и в их числе - основателя ислама Мухаммада. Характерно, что были уже узаконены хадисы, объявлявшие недопустимым с точки зрения религии изображать живые существа. Приведенная легенда не единичное явление.

Крупнейшие представители классической поэзии. Фирдоуси, Омар Хайям, Саади, Низами, Навои, Джамии утверждали право на *изобразительность* в искусстве. Алишер Навои посвятил вдохновенные строки изобразительному искусству:

Еще одно лекарство нам дано:
Искусством называется оно.
Художники, прекрасного творцы...
Их живопись волшебна и нежна...
В поэме Навои "Фархад и Ширин" герой, возводя дворец,
Украсил стены множеством картин-
На каждой он изображал Ширин.
Средь гуриеподобных дев она
Была на троне изображена.
Фирдоуси описывает дворец:
И роспись везде на стенах галерей
Сраженья, охоты, забавы царей.

Низами в поэме "Искандар-наме" говорит:

И застыли они все в такой тишине,
Словно росписью стали на пестрой стене.

Можно привести еще множество цитат, подтверждающих, что поэты, философы, признавали изобразительность одним из важных качеств искусства, высоко ее ценили и придавали ей большое значение.

Характерными архитектурными сооружениями на Среднем Востоке были мечети и мавзолеи.

Лучшее место в каждом средневековом городе Востока отводилось для соборной мечети, иначе называемой Джума мечетью (пятничной), которая предназначалась для молитв всего населения города, раз в неделю - по пятницам.

Архитектурная композиция мечетей принимала форму двора с главным зданием на продольной оси и галереями по периметру. Интерьер мечети состоит из михраба - богато декорированная ниша, обозначающая направление на священный город - Мекку и минбар - кафедра для настоятеля.

Среди памятников мусульманского зодчества особо выделяются минареты - башни для произнесения азаана - призыва мусульман к молитве. Формы минаретов самые различные: спиралевидные, круглые, квадратные, гофрированные, многогранные. Обычно минареты выполняли несколько функций: служили для призыва верующих к молитве, были дозорными вышками в периоды средневековых

междоусобиц, являлись ориентирами для горожан и караванчиков, но также символизировали могущество и власть своего строителя.

Готические архитектурные сооружения украшались рельефами, произведениями круглой скульптуры, настенными росписями, мозаиками, витражами. Мечети и дворцы на Среднем Востоке украшались орнаментом, облицовочной плиткой, резьбой, мозаикой. Скульптура, роспись, мозаика, гармонично сочетавшиеся с архитектурными деталями и приемами, позволяют говорить о том, что средневековые художники умели добиваться гармоничного синтеза искусств.

Художественная культура средних веков не сводится полностью к обслуживанию потребностей религии. Развивалось декоративно-прикладное искусство, строились светские архитектурные сооружения. Существовали произведения художественной культуры, которые складывались в народной среде, были результатом коллективного творчества, они более всего были связаны с этническими традициями и обычаями. Литературные произведения такого рода отражали и историю народов. Наибольшее значение из тех феноменов средневековой культуры, которые складывались в народной среде, достаточно независимо от религиозных влияний, имеют героические эпосы, которые возникают как обобщение различных легенд, сказаний о героях, воспоминания о которых сохранились в народной памяти. Эпосы могли существовать в виде собрания отдельных былин, стихотворений, как например, сборник древних исландских песен Эдда Старшая, или в виде длинных сказаний, объединенных общим сюжетом и передаваемых в устной форме, как например, киргизский эпос «Манас» или тюркский эпос «Алпамыш». Эти эпосы были записаны относительно недавно, но многие европейские эпосы были записаны еще в средневековую эпоху, как например, британский эпос «Беовульф», записанный в IX веке, или германский эпос «Песнь о нибелунгах», записанный примерно в XII веке. Эти произведения были в свое время широко известны, коль скоро они сохранились в устной традиции на протяжении многих столетий. Героические эпосы сыграли важную роль в истории культуры различных народов, они являлись ценнейшими феноменами этих культур.

В художественной литературе зависимость от соображений религиозного характера была наименьшей не только в эпическом жанре, но и во многих других жанрах.

Примером нерелигиозной художественной культуры средних веков может служить творчество трубадуров, поэтов, слагавших свои стихи и распевавших их под музыку в XI-XIII веках. Слово «трубадур» возникло в провансальском языке и буквально означало «слагающий стихи». Прованс - это историческая область на юге Франции. Провансальская литература - это и романы, и сатира, и поэзия, и пейзажная лирика. Но основной жанр провансальской литературы - это любовная лирика, прежде всего, воспевание рыцарского отношения к женщине. Творчество трубадуров не ограничивалось Провансом. Поэзия трубадуров оказала сильное воздействие на культуру многих европейских народов: например, в Германии под влиянием творчества трубадуров появляются в XII веке миннезингеры, которые, подобно трубадурам, находили пристанище при дворах средневековых правителей. О содержании их творчества можно судить даже по самому термину миннезингер, означавшему «*певец любви*».

В XII веке в Европе возник такой специфический жанр средневековой литературы, как рыцарский роман. В произведениях этого жанра воспевалась воинская доблесть, стремление к подвигам не столько во имя религиозного, общественного долга, сколько во имя любимой женщины или даже просто ради прославления своего имени. В этих романах активно использовались фантастические мотивы, что делало рыцарские романы иногда похожими на сказку. Многие романы являлись литера-

турной переработкой древних легенд, как например, романы о трагической любви Тристана и Изольды, создававшиеся с XII века во Франции, Германии и других регионах Европы. Большое распространение получили в Европе романы о легендарных рыцарях: короле Артуре, безупречно храбром Ланселоте. Популярность этих романов была настолько велика, что Сервантес использовал эту легенду в качестве основы для сочинения своего «Дон Кихота». Рыцарские романы в XIX веке вдохновили В.Скотта на создание поэмы о Тристане и Изольде, а Р.Вагнера на создание оперы.

Рыцарские романы, творчество трубадуров и миннезингеров иногда принято объединять понятием куртуазная литература, от французского слова «*учтивый, изысканный*».

Литературное творчество на Ближнем и Среднем Востоке также выходило за рамки обслуживания религии. И здесь возникли высокие образцы любовной лирики. Подобно тому, как в европейской литературе на основе обработки древних легенд о любви были написаны литературные произведения, примерно с VII века в арабской литературе появилось много произведений, рассказывающих о любви Лейлы и Меджнуна. Позднее в арабской литературе появились и такие жанры, как сатира и философская лирика. Эта литература получила широкое распространение во многих регионах Среднего Востока. Особое место в средневековой арабской культуре занимают различные повествования приключенческого характера, многие из которых были объединены в цикле «Тысяча и одна ночь», который в более позднюю эпоху получил широкую известность даже в Европе. В период позднего средневековья (XIV-XV вв.) создавались произведения устного творчества: сказания о легендарных героях, в частности «Жизнеописание победоносного Бейбарса». Бейбарс - это султан Египта, который в XIII веке одержал победу над монгольским войском, остановив тем самым продвижение монголов на Ближнем Востоке к Средиземному морю. Интересно, что сам Бейбарс был родом из племени, жившего на территории современного Казахстана, затем попал в плен, оказался в составе гвардии султана Египта, а после очередного переворота сам стал султаном. Родина Бейбарса оказалась разорена завоеваниями монголов, но Бейбарс сумел организовать защиту арабского мира, за что и стал героем арабских сказаний.

На арабском языке создавалась литература не только самих арабов, но и литература многих народов, входивших в состав Арабского халифата. Арабский язык стал использоваться даже персидскими поэтами, несмотря на богатые традиции персидской литературы. Но с IX века арабский язык все же перестает быть единственным или главенствующим литературным языком на Среднем Востоке, и многие литераторы начинают создавать произведения на персидском литературном языке - фарси. Постепенно фарси становится главенствующим языком художественной литературы не только в Персии, но и на всем Среднем Востоке и в Азербайджане. Литература на фарси была очень разнообразна по жанрам: и героические поэмы, и любовная лирика, и философская лирика, и панегирики, и сатира.

Наиболее известными мастерами персидской литературы были поэты Рудаки (первая половина X в.) и Фирдоуси (вторая половина X в.). Особое место в литературе на фарси принадлежит великому азербайджанскому поэту Низами Гянджеви (XII-XIII вв.), написавшему знаменитую Пятерицу, Хамсе, т.е. пять поэм, связанных в единое художественное целое. Одна из этих поэм - «Лейла и Меджнун» - была вариацией на темы арабских легенд. Еще одна поэма из состава *Пятерицы* называлась «Искандер-наме». Сюжетную основу этой поэмы составили сказания о походах Александра Македонского.

Общие сюжеты, общие литературные языки, общие литературные формы создавали единые основы духовной культуры народов Среднего Востока. Литература на фарси повлияла впоследствии на становление многих национальных литератур Средней Азии, повлияла и на становление литератур тюркоязычных народов. Высокую оценку получила персидская литература в Европе, где начиная с XVIII века, стали распространяться произведения персидской и арабской литературы. Знакомство с персидской литературой вдохновило И.В.Гете на создание книги стихов «Западно-восточный Диван». Наибольший успех в Европе имело, вероятно, литературное творчество Омара Хайяма (XI-XII вв.). Этот знаменитый математик был не менее знаменитым поэтом, создавшим поэтический цикл «Рубайят». Цикл состоял более чем из 400 четверостиший - рубайи. Хайям умел в четырех строках поставить жизненно важную проблему, дать свой вариант ее решения, да к тому же проделав все это в изящной художественной форме. Возможно, в этой гениальной краткости сказывался и математический талант поэта. Но если бы особенности стихов Омара Хайяма заключались только в их форме, то вряд ли они вызывали бы такой интерес людей самых разных регионов планеты даже через 900 лет после своего создания. В стихах Хайяма - и грусть, и радость, и ирония, и доброта, и любовь, и дружеское расположение.

Вольнодумные стихи Омара Хайяма в чем-то схожи с поэзией вагантов (от лат. слова, означавшего «бродяга»). Вагантами называли странствующих студентов, которые в XI-XIII вв. слагали стихи, часто высмеивающие духовенство и религиозные обряды. Распространенный жанр поэзии вагантов - застольные и любовные песни. Может быть, они не были такими короткими, как рубайи Хайяма, но схожесть мотивов позволяет говорить об общих тенденциях развития художественной литературы средних веков в Европе и на Востоке.

Творчество вагантов было примером неофициальной культуры, культуры, не поддерживаемой государственной и церковной властью. Другим примером этой культуры могут служить средневековые карнавалы, тоже не связанные с официальной культурой. Эти примеры показывают, что средневековая культура не определялась во всех своих проявлениях исключительно религиозными потребностями и влияниями. Кроме официальной культуры, поддерживаемой государственными и церковными институтами, сильна была и независимая культура, связанная с народными обычаями и традициями, со страстями и чаяниями многих простых людей, человеческими чувствами. Большая часть явлений этой культуры не сохранилась, поскольку эта культура не закреплялась в значительной степени в письменных текстах, в скульптуре, в архитектуре. Известный специалист по средневековой культуре А.Я.Гуревич написал книгу, само название которой характеризует специфику и судьбу неофициальной культуры - «Культура безмолвствующего большинства». Известный литературовед и культуролог М.Бахтин говорил о «смеховой культуре» как об альтернативной по отношению к официальной культуре, закрепленной в литературных и архитектурных памятниках и поддерживаемой властными социальными институтами. Средневековая культура была удивительным сочетанием самых разнообразных и даже противоположных друг другу феноменов. Это сочетание и подготовило появление современной цивилизации.



Глава 14. КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Новое время - это понятие исторической науки, в которой этим словосочетанием обозначают период времени с середины XVII века до XX века. В Новое время сформировались основные элементы современной цивилизации. Выражение «современная цивилизация» несколько условно, поскольку не все народы, живущие в нашу эпоху, находятся на одном уровне развития экономики, общественных отношений и духовной культуры. Некоторые племена и сейчас живут в условиях первобытной культуры, т.е. они еще не перешли к цивилизованной стадии общественного развития.

Под современной цивилизацией обычно понимается цивилизация западного типа, или западная цивилизация. Это название связано с тем обстоятельством, что основные элементы и особенности цивилизации этого типа возникли в Европе, в ходе развития европейской культуры в Новое время. Но в настоящее время к современной, или западной, цивилизации причисляют не только страны Европы и Америки, но также Японию и Южную Корею. Кроме того, еще некоторые страны Азии в своем развитии целенаправленно приближаются к западному типу цивилизации, например, Турция, Индия, Филиппины, Малайзия. Вероятно, народы и политические деятели этих стран считают, что многие элементы западной модели общественного развития предпочтительнее всех остальных.

Среди основных политических и материальных элементов современной цивилизации можно выделить следующие:

- демократическая форма общественного устройства как основа политической системы;

- возрастающая роль техники во всех сферах жизни общества;

- рыночные отношения как основа экономики;

- соблюдение международных правовых норм, соглашений, а также решений международных организаций: ООН, Совет Европы и т.п.

Среди фундаментальных духовных основ современной цивилизации можно выделить следующие принципы:

- веротерпимость, уважительное отношение к людям, исповедующим любую религию или не исповедующим никакой религии, но живущим в соответствии с общечеловеческими нравственными ценностями;

- признание принципа приоритета прав человека, прав личности, т.е. признание интересов отдельной личности более высокой ценностью, чем государствен-

ные, национальные, классовые, узко-религиозные или иные коллективные интересы;

- признание равной ценности всех типов и форм культуры, признание необходимости сохранения культурных достижений всех эпох и народов как достоинства всего человечества и, соответственно, уважительное отношение к любому феномену культуры, где бы он ни был создан: на Востоке, на Западе, Севере или Юге.

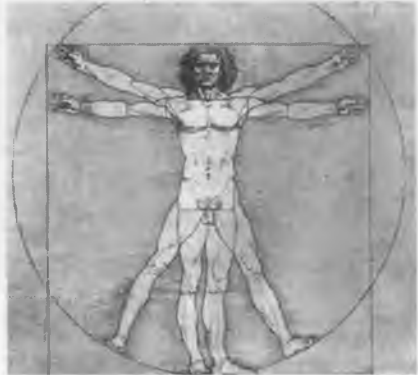
Все эти основополагающие элементы современной цивилизации взаимосвязаны и дополняют друг друга. Удачное название этому типу цивилизации дал крупный философ XX века Карл Поппер - «открытое общество». Современная цивилизация стремится к взаимообогащению народов, культур, стремится к свободному развитию каждой личности и каждого народа.

Альтернативой такому типу цивилизации являются общества, которые стремятся к изоляции от остального мира, к изоляции от культуры других народов, стран, регионов. Такие общества основываются на диктатуре в политике, государственном или натурально хозяйственном укладе в экономике, на фанатичной приверженности каким-либо идеям или ценностям в культуре. Рано или поздно изоляционизм приводит к резкому отставанию экономики и деградации культуры, что произошло, например, в XIX веке с Китаем.

Основные элементы современной цивилизации формируются постепенно, шаг за шагом; возникновение одного элемента стимулирует возникновение и развитие другого. Так, например, развитие рыночных отношений связано с изменением определенных элементов политической системы общества, с демократизацией всех сфер общественной жизни. Демократизация общества приводит к осознанию приоритетности прав человека, к установлению в обществе более гуманной атмосферы отношений между людьми.

Эти общественные изменения связаны с отказом от множества устоявшихся традиций, с отменой привилегий различных социальных групп. Поэтому движение общества по пути к демократизации встречает часто достаточно сильное сопротивление. В тех случаях, если сопротивление демократическим переменам преодолевается постепенно с помощью последовательных реформ, т.е. запланированных изменений различных сфер общественной жизни (политической, экономической, духовной), то можно говорить об эволюционном развитии общества. В этих случаях правительство, верховная власть в каком-нибудь государстве становится проводником этих реформ.

Причины, по которым правящие круги тех или иных стран осуществляли реформы, могли быть разными: это и нежелание отстать в экономическом, техническом и военном отношении от своих соседей, и желание достигнуть более высокого уровня жизни значительных слоев населения своей страны, и стремление распространить в обществе более гуманные демократические ценности. Иногда правящими кругами, идущими на демократические и экономические преобразования, движет просто стремление избежать социального взрыва, бунта, восста-



Леонардо да Винчи. Анатомический рисунок.



Рафаэль. Афинская школа. Фреска.

ний и революций, которые могут вспыхнуть в случае затягивания реформ.

Роль революций в общественном развитии оценивается по-разному исследователями, принадлежащими к различным философским и социологическим течениям. С точки зрения приверженцев марксизма, например, революции, являются лучшим, самым радикальным средством общественных преобразований. С точки зрения других исследователей, эволюционный, реформенный путь развития более предпочтителен, более эффективен. Революции несут с собой много бессмысленных разрушений и связаны с огромными человеческими жертвами. Иногда итогом революционного взрыва является замедление эволюционного развития общества. Иногда революции создают возможности осуществления реформ. Но даже в последнем случае

такие сопутствующие революциям явления, как гражданская война, террор, гибель многих людей заставляют задуматься о ценности и эффективности революционного способа утверждения экономических, политических и духовных преобразований в обществе.

Самыми известными примерами революционных преобразований эпохи Нового времени являются английская революция середины XVII века и французская революция конца XVIII века. Французской революции посвящено много научных исследований. Эта революция заставила задуматься о моральной цене радикальных общественных изменений даже многих художников слова, создавших произведения, ставшие значительным явлением мировой художественной культуры. В ряду этих произведений выделяются романы В. Гюго «Девяносто третий год» и Ч. Диккенса «Повесть о двух городах». В обоих произведениях ставится проблема моральной допустимости ужасов гражданской войны, террора, осуществляемых во имя революционных преобразований. Диккенс, например, всей силой своего таланта убеждает читателей в том, что революция привела к разгулу небывалого насилия, небывалым жестокостям, убийствами невинных людей. Но в первой части своей книги Диккенс не менее убедительно показывает, что общественное состояние, которое имело место во Франции перед революцией, было абсолютно нетерпимым. Книга Диккенса приводит к неизбежному выводу: общество задыхалось без реформ, оно нуждалось в изменении, а затягивание реформ привело к революционному взрыву, который уничтожил многие преграды на пути реформ, но уничтожил и многих людей.

Английская революция 1640-1649 гг. тоже принесла многочисленные жертвы и разрушения. В 30-е годы XIX века в Англии возникла необходимость изменения избирательной системы, но этим изменениям противилась Палата лордов. Тогда король Вильгельм IV выразил готовность ввести в пэрское достоинство столько сторонников реформ, сколько было бы необходимо для обеспечения в Палате лордов большинства для одобрения назревшей реформы. Подобная твердость власти в проведении назревших реформ принесла свои плоды. В конце XVII века

в Англии уже утвердилась свобода печати и свобода совести, фактически была отменена цензура, и любой англичанин имел право издавать газету. В Англии постепенно сложился и суд присяжных - людей экономически самостоятельных и независимых от правительства и юридической корпорации. Благодаря значительным экономическим и политическим успехам Англии к опыту ее общественного устройства стали присматриваться и в других странах Европы. Полнее всего этот опыт был учтен и реализован далеко за пределами Европы - в Америке, где английские переселенцы, колонисты, недовольные правительственным режимом, решили создать свое собственное государство - США. История этой страны примечательна с точки зрения истории демократии. Основатели этого государства, создавая законы своей страны и выбирая ее общественное устройство, имели уникальную возможность выбора любых законов, поскольку они строили на равном месте, их не тянул назад груз предыдущей: конституции, груз традиций и обычаев. И в качестве лучшего государственного устройства они избрали демократию. Были учтены, прежде всего, восходящие к Локку идеи о разделении властей и о правах человека. Автор Декларации независимости США Томас Джефферсон сам был крупнейшим мыслителем своего времени, и его деятельность является уникальной в истории человечества, поскольку впервые мыслитель получил возможность такой реализации своих идей. Дальнейшая история США показала, что Джефферсон был не только великим мыслителем, но и мудрым практиком.

Основанная на идеях Джефферсона конституция нового государства до сих пор является главным правовым документом США. В течение XIX и XX веков демократия углубляется, и все больше стран перенимают демократические принципы. Демократия становится все более сложным явлением" приобретает все новые оттенки, возникают различные варианты демократии. Существуют различные мнения по поводу того, какие именно принципы демократии можно выделить в качестве основополагающих.

Основные принципы современной развитой демократии следующие:

- эффективное участие народа в управлении обществом в форме участия в прямых выборах органов власти, формируемых на основе большинства голосов;
- защита прав меньшинства и прежде всего незыблемость основных прав человека: права на личную неприкосновенность, права на свободу совести, свободу слова, права на собственность. Ограничить человека в правах может только открытый независимый суд;
- разделение законодательной, исполнительной и судебной властей, их независимость друг от друга, их взаимоконтроль;
- равенство прав всех граждан и равенство при голосовании;
- равенство в информации при выборе кандидатов на государственные должности;
- высокий уровень участия взрослого населения в выборах и в региональном самоуправлении;
- равенство всех граждан перед законом.

Демократические изменения, отменяя обычаи и законы, сковывающие развитие общества, раскрепощают и общество в целом и каждого отдельного человека. Это позволяет талантливым, энергичным людям максимально полно проявить свои способности. Свободная реализация способностей в научной сфере позволила европейской науке XVII-XVIII веков достичь таких огромных успехов, что реализация научных достижений и внедрение технических изобретений буквально преобразили все сферы жизни общества: производство, экономику, повседневный быт человека, облик городов, деревень, преобразили и сферу культуры. Этот



Портрет Колумба.

процесс резкого усиления влияния техники на жизнь человека иногда называют научно-технической революцией. Возрастающая роль техники определялась не только уровнем науки и интеллектуальными успехами ученых и изобретателей. Наука и изобретения должны были востребованы, технические гении жили и в Древней Греции и в средневековом Китае. Но общественная ситуация не благоприятствовала широкому внедрению их изобретений в практику. Не случайно именно в Англии в XVIII веке создается машинное промышленное производство. Именно в демократической Англии внедряется в производство паровая машина Уатта, а затем паровой ткацкий станок, пароходы и паровозы. Можно сказать, что через пять тысяч лет после изобретения шумерами колеса, в Англии был сделан следующий крупный шаг в развитии транспорта. В XIX и XX веках

ускорение технического развития во многом стимулировалось характерными особенностями рыночной экономики. Преимущество рыночной экономики заключается в том, что она быстро откликается на запросы потребителя и может обеспечить производство любого количества высококачественных товаров. Это объясняется заинтересованностью товаропроизводителей в получении максимальной прибыли. Поэтому рыночная экономика характеризуется и такими особенностями как конкуренция и постоянно расширяющееся производство.

Некоторые философы и культурологи склонны считать технику, вернее, ее господство в современном обществе, едва ли не самым главным злом современной цивилизации. Опасность техники может заключаться в том, что человек попадает в полную от нее зависимость. Существование и ускоряющееся развитие техники уже нельзя остановить. Человек начинает воспринимать весь окружающий мир как объект преобразований, т.е. существует опасность превращения самого человека в подобие бездушного механизма. Подобные опасения небезосновательны. Но технизация различных сфер жизни проходит уже несколько десятков лет, и развитие техники идет параллельно процессу гуманизации общества. Пока еще вред техники гораздо меньше негативных последствий фанатизма и негуманных общественных отношений, техника обеспечивает не только комфорт, она помогает человечеству избавиться от страшных болезней, от голода, от последствий природных катаклизмов. Техника способствует и повышению образованности человечества, и знакомству с культурой самых разных народов и регионов. Тем не менее, будущее современной цивилизации зависит от того, в какой мере развитие техники и рыночной экономики будет соотносено с возможностями природной среды и с целями нравственного совершенствования человечества. Для того, чтобы техника и рыночная экономика в своем агрессивном развитии не уничтожили человека и природу, нужны значительные волевые усилия и практические шаги общественных организаций, правительств, всего мирового сообщества.

Реформация и Возрождение - это явления, предшествовавшие Новому времени.

Возрождение или Ренессанс (от французского слова Renaissance) чаще всего понимается как определенный период в истории культуры стран Западной и Центральной Европы эпоха, переходная от средневековой культуры к культуре Нового времени. Хронологические границы эпохи Возрождения в Италии – XIV-XVI, в других странах – XV-XVI век. По поводу того времени, когда начинается Возрождение, существуют разные точки зрения. Самая распространенная из них относит начало Возрождения к середине XV века. Но иногда временем начала Возрождения считают XIV век, особенно по отношению к культуре Италии. Некоторые исследователи склонны относить начало Возрождения даже к XIII веку или говорить о Проторенессансе. Все же основные достижения, события, позволяющие говорить о Возрождении как о великой эпохе, имели место в XV-XVI вв. Это и великие географические открытия, соединившие Европу с отдаленными регионами. Это и повсеместное распространение книгопечатания. Это и возрождение интереса к античной культуре, давшее, фактически, новую жизнь античному искусству, античной науке и философии. Собственно, буквальный смысл термина "Возрождение" и связан с возрождением античной духовной культуры. Античные философия, наука и искусство оказали огромное влияние на западноевропейскую культуру XV-XVI вв. В свою очередь культура эпохи Возрождения во многом определила развитие культуры Нового времени, определила многие реалии современной цивилизации.

Но Ренессанс – это и художественный стиль. За два с половиной столетия в Италии, а затем и в других странах Европы произошли существенные изменения. Изменилось человеческое мышление; другими глазами смотрели люди на небо, на землю, на самого человека, ставили перед собой иные, чем прежде, цели, по-новому отражали мир и в искусстве. А мир отражался по-новому потому, что он действительно изменился, и это надо было принять к сведению. Но принятие этого к сведению шло с трудом. Необходимо было освободиться от оков средневекового мышления, предрассудков, так человек Возрождения искал аргументы в богатом наследии античной культуры.

Реформация имеет более четкие временные рамки, да и географические тоже. Реформация вначале была связана с религиозными и политическими процессами, происходившими в Германии в начале XVI века. Но значение Реформации не ограничивается ее воздействием на религиозную или политическую сферы общественной жизни, хотя ближайшим последствием Реформации стало возникновение нового течения в христианстве - протестантизма. Это течение получило распространение не только в Германии, но в той или иной форме во многих странах Западной и Северной Европы. Распространение протестантизма оказало значительное воздействие и на художественную культуру, и на нравственные устои общества, и на формирование новых общественных отношений, и даже на экономическую жизнь европейских стран. Во второй главе настоящей книги уже упоминалась концепция крупнейшего социолога XX века М. Ве-



Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска.



Боттичелли. Портрет юноши.

бера, согласно которой становление экономической основы современной цивилизации было связано именно с возникновением и распространением протестантизма. По мнению Вебера, экономическая система современного общества рождена духом капитализма, а тот, в свою очередь, тесно связан с этикой протестантизма, которая поощряла материальный успех, но порицала мотовство, роскошь, создавая тем самым психологию предпринимателя. Немецкий ученый в своей знаменитой книге «Протестантская этика и дух капитализма» аргументировал свои идеи с помощью богатого исторического материала. Вебер показал, что экономические отношения, характерные для современной цивилизации, начали складываться раньше в тех регионах, где получил распространение протестан-

тизм.

Это религиозное течение не стремилось уменьшить влияние религии в обществе, но оно изменило характер этого влияния, изменило и формы воздействия религии на общество в целом и на каждого человека в отдельности. Одним из принципиальных положений протестантизма было требование вернуться к первоначальной чистоте христианства. Многие традиции и обычаи, сформировавшиеся на протяжении средневековой истории, были объявлены протестантами излишними и даже ложными, связанными с отходом от принципов христианства. В частности, в Англии в эпоху Реформации были запрещены пьесы именно религиозного содержания. Протестантизм выступил против культа икон, что сказалось на отношении к религиозному изобразительному искусству. *Иконопочитание* трактовалось чуть ли не как *идолопоклонство*. Вновь возник вопрос о прямом истолковании заповеди «не сотвори себе кумира». Но протестанты в большинстве своем не требовали уничтожить изобразительное искусство. В протестантских странах скульптура и особенно живопись приобрели светский характер. Религиозные мотивы перестали быть единственной или главенствующей основой сюжетов произведений живописи и скульптуры.

В средние века не придавали большого значения красоте человеческого тела, более того она считалась источником греха. Художники средневековья редко изображали обнаженного человека, разве что, Адама и Еву, которые через грехопадение научились отличать добро от зла, что начали стыдиться своей наготы.

Место фрески в художественной культуре протестантских стран заняли, наряду с портретом, такие жанры, как натюрморт, пейзаж, бытовой жанр. Широкое распространение получили произведения на исторические и военные сюжеты. Но все же портрет оставался наиболее любимым жанром живописи. Распространенность этого жанра была связана с такой особенностью всего Возрождения, как возрастание интереса к человеку. Недаром Возрождение связывают с утверждением гуманизма, для которого характерно повышенное внимание к человеку, отношение к человеку, как к высшей ценности в окружающем нас мире. Интерес мастеров художественной культуры к человеку был двоякого рода: во-первых, это был интерес к духовному миру человека, интерес к человеческим переживаниям, стремлениям, страстям, надеждам и заботам. Во-вторых, это был интерес к внешности человека,

к человеческому телу. Этот интерес был связан не в последнюю очередь с возрождением интереса к античному искусству: образцы античной скульптуры, сохранившиеся до эпохи Возрождения, убедительно демонстрировали не только духовную, но и телесную красоту человека. Одним из первых художников, кто постепенно, но последовательно стал отходить от канонов средневекового искусства, считается итальянский живописец *Джотто ди Бондоне*, творивший в конце XIII - начале XIV веков. Джотто традиционную религиозную тему изображает как реальное событие. В картинах Джотто человек переставал быть только фоном, оттенявшим религиозную идею, даже в страдающем человеке художник увидел и изобразил человека прекрасного и естественного. Человек становится главной темой искусства.



Микеланджело. Давид.

Великий соотечественник Джотто, новеллист Боккаччо, писал, что "когда люди смотрели на творения Джотто, им изменяло зрение, и они принимали живопись за действительность", если средневековые мастера подняли человека в небеса, лишив его телесности, плоти, то Джотто ввел в небесное окружение живых, реальных, прекрасных людей.

Когда мы говорим об эпохе Возрождения, прежде всего приходят на память имена великих флорентийских художников *Леонардо да Винчи*, *Рафаэля Санти* и *Микеланджело Буонаротти*. Период их творчества (конец XV-начало XVI веков) принято называть Высоким Возрождением, а самих художников - титанами Возрождения, имея в виду гениальность и разносторонность их деятельности. Рафаэль - живописец, и архитектор, и мастер в области художественного прикладного искусства, Микеланджело - архитектор, живописец, скульптор, поэт. Леонардо - живописец, скульптор, писатель, ученый, изобретатель. Одно перечисление без комментариев произведений этих мастеров, вошедших в золотой фонд мировой сокровищницы культуры, заняло бы немало места. Поэтому приходится ограничиться выделением общей особенности их творчества: в каком бы жанре и виде искусства ни работали эти художники, какой бы сюжет не был положен в основу их произведений, они воспевали прежде всего духовное величие и красоту Человека



Портрет В. Шекспира

Гений Леонардо да Винчи (1452-1519)



Альбрехт Дюрер. Автопортрет.

ознаменовал грандиозный качественный сдвиг во всех сферах культуры. Искусство для Леонардо было средством познания мира.

Нежный лиризм и тонкая одухотворенность отличает картины "Мадонна с цветком", "Мадонна Литта", "Святое семейство" и др., отличающиеся от многочисленных образов мадонн, предшествующих художников.

Монументальная роспись "Тайная вечеря" Леонардо, считающаяся одним из величайших творений Возрождения, дает новаторское решение темы, композиции, глубоко раскрывающей человеческие чувства и переживания.

Одно из произведений Леонардо да Винчи может служить лучшим олицетворением художественных и мировоззренческих принципов мастеров Возрождения. Это, конечно, знаменитая «Джоконда», написанная Леонардо около 1503 года. В этом творении выражена идеальная гармония духовной и теле-

сной красоты, идеальное сочетание индивидуального и общечеловеческого. Картина, казалось бы, предельно ясна, но уже 500 лет вызывает массу споров, доходящих до предположения о том, что на картине художник изобразил самого себя. Вероятно, это сочетание красоты, мудрости, доброты и человечности, которое навеки запечатлел художник в «Джоконде», должны были быть чертами личности и мышления самого художника. Живопись - статичное искусство, казалось бы, оно в состоянии запечатлеть лишь мгновение, одно из бесчисленного множества состояний. Но «Джоконда» написана таким образом, что у зрителя возникает ощущение: выражение лица женщины меняется на глазах. Попытки «разгадать» мону Лизу, как пишет М. Баткин «напрасны, так как замысел Леонардо, по сути дела, не допускает одного-единственного решения. Художник показал, как в меньшем человеческом существе прорезается большее...».

Возвышенные идеалы эпохи Возрождения с наибольшей полнотой воплотил Рафаэль Санти (1483-1520), который синтезировал достижения предшественников и создал свой идеал прекрасного Человека.

О торжестве гуманистических идей в культуре Ренессанса, о связи с античностью говорит композиция «Афинская школа», прославляющая разум прекрасного и сильного Человека, античную науку и философию. Ренессансная концепция предстала у Рафаэля как «открытие мира и человека», как время энергичных и страстных людей, не свободных еще от суеверий, но весьма трезвых и реалистичных, далеких от средневекового созерцания и аскетизма.

Микеланджело Буонарrotти (1475-1564) – художник иного творческого склада. Его скульптуры и архитектурные творения строги, монументальны, можно сказать, суровы. Библейский Моисей – всепоглощающая страсть, нечеловеческая сила напрягают мощное тело героя, на лице его отражаются воля и решительность. Гражданский подвиг, мужественная доблесть в образе легендарного героя

Давида звучит как гимн творческим силам свободного человека. Уже при жизни Микеланджело флоринтийцы поняли гражданский пафос статуи Давида и его значение, установив монумент в центре города как призыв к защите отечества и к справедливому правлению.

Всеобщее восхищение вызывает творчество Сандро Боттичелли (1445-1510), и сегодня никто не станет отрицать, что он принадлежит к числу крупнейших художников итальянского Возрождения.

Две самые известные картины Боттичелли "Весна" и "Рождение Венеры" написаны на темы греко-римской мифологии. На первой - пробуждение Весны начинается по знаку крылатого бога Меркурия, около него три Грации танцем приветствуют обновление природы, поодаль Гера, богиня Весны, усыпает землю цветами, за нею Флора, богиня цветов, из глубины чащи летит бог ветра Зефира, воплощающий стихийное начало в природе. Посередине композиции Венера, богиня любви и красоты, призывает Амура, зажечь пламя в юных сердцах.

На второй картине изображена Венера, рожденная, согласно античной мифологии, из морской пены. Появление богини триумфально – на раковине, движимой дуновением крылатых существ, олицетворяющих ветры, она приближается к суше, к ее ногам падают розы, золотистая нимфа встречает ее, чтобы облачить в плащ из цветов. Картины Боттичелли вводят зрителя в заколдованный, волшебный сад, полный печального настроения, грусти, скорби.

Подобно выдающимся мастерам Возрождения, Боттичелли – яркая творческая личность, его произведения – лирическое проявление Ренессанса, как мудрость Леонардо да Винчи, гармония Рафаэля или титаническая мощь Микеланджело.

Живописцы и скульпторы эпохи Возрождения в своих произведениях с максимальной полнотой передали красоту человеческого духа и тела. Их влияние на последующее развитие художественной культуры Запада было определяющим вплоть до конца XIX века.

Эпоха Возрождения оставила значительный след в истории мировой литературы. Как и в изобразительном искусстве, центральное место в литературе Возрождения занял человек с его страстями, тревогами, мыслями и надеждами. Самыми яркими примерами литературы Возрождения являются произведения В. Шекспира и М. Сервантеса. Правда, период зрелого творчества этих гениальных художников относятся к началу XVII в. Это время применительно к английской и испанской культуре принято называть Поздним Возрождением. В драматических произведениях Шекспира с исчерпывающей полнотой и на высоком художественном уровне выражены все те страсти, заботы, тревоги, которыми будет охвачен человек Нового времени, Шекспир видел в окружающем человека мире не только



Альбрехт Дюрер. Апокалипсис. Гравюра.

печальные, но и светлые черты. Разносторонний гений Шекспира раскрылся в самых разных драматических жанрах: и в трагедии, и в искрящейся смехом комедии. Обращение Шекспира к проблеме человека наиболее кратко сформулировано самым известным шекспировским героем Гамлетом, назвавшим Человека венцом природы.

Примерно такая же судьба у знаменитого романа «Дон Кихот», созданного другим гением эпохи Возрождения - Сервантесом. Если Гамлет — символ вечных размышлений человека о смысле жизни, о предназначении человека в этом мире, размышлений о мировом зле, давящем на человека, то Дон Кихот стал символом бескомпромиссной борьбы со злом, символом действия во имя нравственных принципов, каким бы безрассудством эти действия ни казались. В XIX веке русский писатель И. С. Тургенев даже написал статью «Гамлет и Дон Кихот», название и содержание которой подтверждают, что два литературных гения Возрождения смогли в художественной образной форме выразить вечные человеческие проблемы, мысли и чувства

Художественная культура Нового времени характеризуется таким разнообразием, что вряд ли можно говорить о каких-то ее общих особенностях. В Новое время возникают художественные стили и направления, у каждого из которых можно выделить основные черты и особенности. В Новое время складывается в основном современная система искусств, многообразие видов и жанров искусства. Многие виды искусства возникли уже в древнюю эпоху, например, скульптура, живопись, архитектура, литература, танец, музыка, пение, декоративно-прикладное искусство. В эпоху Возрождения зарождаются опера и балет, которые являются своего рода синтезом искусств или как принято их называть синтетическими видами искусства, т.е. соединением в одно художественное целое элементов и принципов различных искусств. Например, опера возникает как соединение музыки, пения, театра и даже живописи или декоративно-прикладного искусства, поскольку красочное художественное оформление спектакля играет в оперных постановках немаловажную роль. Как результат синтеза танца, музыки, театра и декоративно-прикладного искусства примерно в XVI веке возникает балет. Несколько позже появляются такие искусства, как цирк и эстрада.

Сам по себе синтез искусств не является феноменом только лишь Нового времени. Уже в Древнем Египте можно обнаружить примеры синтеза живописи, скульптуры и архитектуры.

В конце XIX-XX века появляются фотография и кинематография, на основе которых возникают фото и киноискусство. Это были последние по времени возникновения виды искусства, получившие широкое распространение в XX веке. Спорным

является вопрос о телевидении можно ли считать - телевидение самостоятельным видом искусства, или же это лишь новый вариант распространения произведений уже существовавших видов искусств? В XX веке, если и появлялись феномены, претендовавшие на статус вида искусства, то это скорее технические изобретения или явления, интересные для узкого круга людей.

В Новое время в основном складывается и система жанров внутри каждого вида искусства. Многообразие жанров по-



Питер Брейгель Старший. Масленица.

родило с течением времени споры об иерархии этих жанров, т.е. споры о том, являются ли некоторые жанры более значимыми, более важными для культуры; можно ли посчитать одни жанры лучшими, высокими, а другие - низкими, примитивными, предназначенными лишь для людей невежественных, неразвитых в художественном отношении. И хотя Вольтер еще в XVIII веке сказал, что «все жанры хороши, кроме скучного», традиция деления жанров на низкие и высокие сохранилась до XX века.

В Новое время сложилось несколько художественных стилей и направлений, которые получили распространение во многих странах и регионах, что позволяет говорить о мировом значении этих феноменов культуры. Само понятие стиль означает обычно совокупность выразительных средств, характерных для тех или иных периодов развития художественной культуры. Но в определенные эпохи могут сосуществовать различные стили. Как правило, понятие стиль используют по отношению к архитектуре, живописи, скульптуре. Применительно к литературному творчеству понятие стиль используется наряду с понятием художественный метод, причём метод в этом случае связывают с определенными мировоззренческими и эстетическими ценностями, установками автора, а стиль - с системой художественных приемов, в которых реализуются ценностные установки.

В «Литературном энциклопедическом словаре», литературный стиль определяется как феномен, связанный с творческой манерой какого-то конкретного художника слова. Таким образом, стиль в литературе характеризует индивидуальные творческие особенности. Применительно к архитектуре, скульптуре, живописи, музыке понятие стиль означает совокупность художественных приемов, характерных для многих художников. Понятие художественный метод связано с влиянием определенных традиций Философии, прежде всего, с влиянием марксистской эстетики. Чаще всего о методах говорят применительно к науке, а не к искусству. Не случайно художественный метод связывают обычно не столько с художественными средствами выражения, сколько с отношением художника к действительности, прежде всего, к реалиям общества, со стремлением художника выразить в своем произведении собственное отношение к конкретным общественным проблемам.

В «Популярной художественной энциклопедии», в которой даются определения основных понятий, связанных с историей и теорией архитектуры, скульптуры живописи и прикладного искусства, вообще отсутствует понятие художественный метод. В этой же энциклопедии отсутствуют и понятия художественное направление и течение, а в «Литературном энциклопедическом словаре» есть статьи о литературных направлениях и течениях. Применительно к литера-



Лоренцо Бернини. Давид.



Площадь и собор Св. Петра в Риме.

турному процессу понятия направление и течение означают совокупность эстетических и мировоззренческих установок целого ряда художников. Иногда направление или течение могут отождествляться с художественным методом или стилем. Понятия направление и течение используют применительно к музыкальному искусству. А специалисты по архитектуре, изобразительному искусству, как правило, обходятся понятием стиль. Эта ситуация объясняется, с одной стороны, специ-



Питер Пауль Рубенс. Союз Земли и Воды.

фикой и традициями различных видов искусства, а с другой - определенной условностью самих понятий стиль, метод, направление, течение. В некоторых случаях они взаимозаменяемы, например, реализм можно понимать и как метод, и как направление, а классицизм - и как стиль, и как направление.

Таким образом, понятия стиль, метод, направление не следует абсолютизировать. С помощью этих понятий не всегда можно дать точную исчерпывающую и непротиворечивую характеристику отдельных художественных феноменов. Не каждое явление художественной культуры, не каждое произведение искусства может быть однозначно отнесено к определенному художественному стилю или направлению. Некоторые произведения искусства содержат в себе признаки различных стилей или направ-

лений, а некоторые произведения вообще не могут быть отнесены ни к одному из распространенных стилей и методов в искусстве. Не все явления можно четко разложить по полочкам, не все феномены вписываются в четкую классификацию.

Определенную условность можно обнаружить даже в использовании термина «искусство». Иногда, например, искусство понимается так широко, что говорят даже о кулинарном искусстве. В этом случае искусство понимается как любая деятельность, доведенная до высокой, степени совершенства. В других же случаях искусство можно понимать в таком узком смысле, что к искусству могут не относить даже такой феномен, как художественная литература. Пример этого понимания можно обнаружить в названии, как Комиссия по присуждению премий в области литературы и искусства или Декада литературы и искусства. Но в большинстве случаев художественную литературу понимают как *искусство слова, словесное искусство*.

Такие виды искусства, как архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство объединяют общим названием, пластические искусства. Пластичность в данном случае означает примерно следующую совокупность признаков: существование в пространстве, объемность, четкость, зримая восприимчивость. Термин «пластика» означал примерно то же, что и скульптура. Такие явления, как скульптура и живопись, объединяют под общим названием изобразительное искусство. Иногда используют такие понятия, как пространственные искусства (к ним относятся искусства пластические) и временные (музыка, литература, кино). Такое разнообразие связано с существованием различных традиций в понимании и определении искусства. Из этого многообразия понятий можно выбрать некий обобщающий вариант, например: искусство - это деятельность по созданию оригинальных феноменов (произведений), предназначенных для того, чтобы доставлять человеку эстетическое удовольствие. Эстетическое - значит связанное с деятельностью органов чувств человека - слуха, зрения. Эстетическое - связано и с эмоциональными переживаниями человека, но не связано с удовлетворением физиологических потребностей человека. При таком понимании кулинария уже не будет считаться видом искусства, но искусством будут считаться и литература, и кино, и эстрада, и, разумеется, все пластические виды искусства.

Все эти явления составляют основу художественной культуры, к которой, кроме того, относятся и такие феномены, как дизайн. Дизайн - деятельность, связанная с художественным оформлением среды обитания человека - улиц, жилых помещений, офисов, с художественным оформлением предметов быта, предметов повседневного пользования. Человек хочет не просто иметь прочный и удобный дом или надежный скоростной автомобиль. Человеку важно получать и эстетическое удовольствие от предметов.

Важную роль в художественной культуре играют такие явления, как формы и



Никола Пуссан. Автопортрет.



Давид. Смерть Марата.

способы существования художественных произведений в определенном обществе. На глазах одного поколения произошли резкие изменения в восприятии киноискусства широкими массами зрителей. Изобретение и распространение видеоманитофонов привело к изменению способов восприятия фильмов и даже поставило под сомнение необходимость существования кинотеатров и массовых кинопросмотров. Развитие компьютерных технологий может радикально изменить социальную роль такого феномена культуры как библиотеки. Важнейшее явление художественной культуры - это музеи, в которых хранятся лучшие произведения мирового искусства. Музей - это не просто хранилище произведений, музей - это явление, в котором живут и воспринимаются людьми произведения, созданные в самые разные эпохи представителями самых разных народов. Произведения искусства без восприятия их человеком теряют свой смысл, значение и ценность. Художественное произведение живет только в процессе восприятия человеком. Художественная культура представляет собой сложное органическое сочетание всех феноменов, связанных с созданием и восприятием эстетических объектов.

Первым по времени возникновения художественным стилем, получившим распространение в Новое время, был стиль барокко. Эпоха барокко в Западной Европе охватывает период примерно с начала XVII века до середины XVIII столетия. Это искусство, развившееся главным образом в романских странах, получило также распространение в Восточной Европе и особенно в испанских и португальских колониях Южной Америки, где оно глубоко укоренилось и дало начало самобытным местным формам.

Культура барокко - плод эпохи, отмеченной глубоким социально-экономическим кризисом;

Помпезное великолепие королевских дворов и торжество Конгрегации не могли скрыть упадка, начавшегося в Европе, религиозные основы которой были потрясены Реформацией Лютера, а также первыми завоеваниями рационализма и современной науки.

Это острое ощущение кризиса, длившееся примерно полтора столетия, пока на смену ему не пришел оптимистический гуманизм Просвещения, определило многие характерные черты культуры барокко: разочарование в окружающем мире и ощущение его иллюзорности, восприятие жизни как театра и осознание неумолимо текущего времени. Неизбежно влекущего к смерти, пристрастие к внешним эффектам и преувеличение экспрессии, взрыв чувственного начала, пробудили интерес к жизни и ее радостям, что нашло выражение в поразительном блеске пластических искусств и богатстве барочной музыке.

Основные черты барокко - торжественность, пышность форм, стремление к эффектным зрелищам. Иногда к основным чертам барокко относят буйство художественной фантазии, склонность к художественным преувеличениям, сложность компо-

зиции. В литературе барокко предполагает использование таких литературных приемов, как *гипербола*, *антитеза*, *аллегория*. Сам термин барокко чаще всего переводят как «*причудливый*», что лишней раз характеризует любовь приверженцев этого стиля к различным художественным эффектам и относят главным образом к *визуальным* формам самовыражения.

В то же время для многих исследователей барокко – это мировоззрение, сформировавшееся под влиянием культуры и ценностей эпохи Возрождения.

В эпоху барокко своеобразный взгляд на человека и пристрастие ко всему театральному рождает всепроникающий образ: весь мир – театр. Этот образ связан с именем Шекспира – ведь один из персонажей комедии «Как вам это нравится», восклицает: «Весь мир — театр». Хотя пр стилю произведения Шекспира нельзя назвать чисто барочными, в них нередко отражается дух той эпохи: бурлящий поток страстей, переплетение реального фантастического, театр в театре.

Характерным примером барокко в литературе считается творчество испанского драматурга Кальдерона (XVIIв.). Пьесы Кальдерона строились на основе фантастических или нарочито необычных сюжетов. Одно из своих произведений Кальдерон назвал «*Великий театр мира*». Герои Кальдерона, как правило, люди, сжигаемые сильными страстями, небывалого жизнелюбия и силы. Иногда к барокко в литературе причисляют творчество Корнеля, Расина, Мольера и Сервантеса, что свидетельствует о значительной условности использования понятия барокко применительно к литературе. Но это становится очевидным, когда постигаешь истинное значение слов поэм, пьес и романов – причудливая игра образов и метафор и та изощренность с которой создавали свои произведения авторы близка духу и мировоззрению барокко.

Наибольшим влияние барокко было в *пластических* искусствах. Достижение синтеза архитектуры, скульптуры и живописи было продиктовано характерным для барокко стремлением к пышности и самым разнообразным эффектам. Во всех видах изобразительного искусства того времени оно воплотилось в динамичном сочетании трех компонентов: мастерского владения формой, желания создать ощущение движения и увлечения орнаментикой. Грандиозные архитектурные сооружения украшались росписью, красочными плафонами и скульптурными изображениями. В некотором отношении можно провести параллель между искусством барокко и индийской архитектурой периода распространения индуизма.

Наиболее ярким примером барокко служат произведения итальянского архитектора, скульптора и живописца Лоренцо Бернини (1598-1680) в соборе св. Петра в Риме и оформление пространства перед собором, а также интерьер собора. Грандиозный собор украшен скульптурой, в его интерьерах использовано много эффектных декоративных элементов. Поднятый на 34-метровую высоту роскошный балдахин был заказан папой Урбаном VIII, над ним возвышается гигантский купол Микеланджело. Стремясь отойти от канонов ордерной архитектуры, заимствованных зодчими эпохи Возрождения у архитекторов Древней Греции и Рима, мастера барокко использовали витые колонны. Бернини является создателем колоннады, окаймляю-



Антуан Ватто. Затруднительное предложение.



Гюстав Курбе. Похороны в Орнани.

щей площадь собора – крылья колоннады Бернини – словно руки собора, а купол Микеланджело – его глава.

Бернини был не только знаменитым архитектором, но и не менее знаменитым скульптором. Так же как и Микеланджело, Бернини создал скульптурное изображение Давида перед схваткой с Голиафом. Но Давид работы Бернини изображен в страстном порыве, в эмоциональном напряжении перед броском из своей пращи. В трактовке Бернини нет той величавой простоты, которая характерна для "Давида" работы Микеланджело.

Наиболее известные представители барокко в живописи - это живописцы Фландрии, южной части Нидерландов, и отчасти Голландии, северной части Нидерландов. Фламандские живописцы, старались, как правило, выразить в своих произведениях всю полноту жизни, все красочное богатство мира. Жизнерадостность фламандцев нашла наиболее полное художественное воплощение в творчестве Питера Пауля Рубенса (1577-1640), воспевающем жизнь во всех ее проявлениях. Свойственный барокко блеск и чувственное восприятие жизни получили наивысшее проявление в его картинах. Во многих своих произведениях Рубенс воспевал красоту человеческого тела, но не так, как ее понимали художники античности и Возрождения. Рубенс воспевал красоту не идеализированную, не соответствующую каким-то строгим пропорциям тела, строгим условностям в выборе человеческого лица. Рубенс показывал красоту реальных людей, активных, радостных, отличавшихся телесным здоровьем. Пышность, красочность, яркие эффекты - все это в полной мере присутствует во многих работах Рубенса, написанных на мифологические сюжеты, таких как "Вакханалия", «Персей и Андромеда», «Союз Земли и Воды» или на библейские сюжеты – "Страшный Суд", "Снятие с креста", "Поклонение волхвов", портретах - "Портрет Марии Медичи", "Портрет Елены Фоурмент с детьми" и другие.

Вершиной мировой художественной культуры XVII века явилось творчество Рембрандта Харменса ван Рейна (1606-1669). Искусство гениального мастера как бы подводит итог всем достижениям голландской художественной школы выводит их за пределы своей страны и своей эпохи. Широта тематического диапазона, глубочайший гуманизм, подлинный психологизм присущ картине "Возвращение блудного сына" – сюжетом к картине послужила евангельская притча о юноше, ушедшем из родного дома, беспутно растратившем молодость и богатство, а потом в раскаянии вернувшемся под отчий кров.

В образе упавшего на колени перед отцом усталого, раскаявшегося человека выражен трагический путь познания жизни, а в образе отца, простившего блудного сына, воплощено высшее доступное человеку счастье – всепрощение.

Стиль барокко получил признание и в России. Но самые известные произведения русского барокко - это архитектурные ансамбли Санкт-Петербурга, созданные в XVIII веке, и архитектурный комплекс Петергофа. Барокко в России было представлено творчеством архитектора *Б. Растрелли*, по проектам которого были построены Большой дворец в Царском селе, Смольный монастырь и Зимний дворец в Санкт-Петербурге.

Следующий художественный стиль Нового времени - это классицизм, распространенный в европейском искусстве с XVII до начала XIX века. Классицизм как система эстетических принципов складывается в основном во Франции, откуда затем распространяется по Европе. Термин «классицизм» произошел от латинского слова, означавшего «образцовый». Введение этого термина напоминает о том уважении, которое эпоха Возрождения испытывала по отношению к античной культуре. Античное искусство стало восприниматься как образцовое, классическое. Свой этический и эстетический идеал французский классицизм видел в художественном совершенстве, содержательности искусства, насыщенности большим общественным звучанием, в высоком гражданском и нравственных образы. Классицизм как художественный стиль был связан со стремлением возродить и использовать художественные приемы и эстетические принципы, которые были характерны для античного искусства. Естественно, что полное воскрешение этих принципов через 2 тысячи лет было невозможно, и в классицизме была выработана особая художественная система. С классицизмом связана традиция, в соответствии с которой различные жанры искусства делятся на низкие и высокие, деление это тоже было навеяно античной эстетикой, в частности, некоторыми идеями Платона и Аристотеля.

Классицизм в пластических искусствах характеризуется господством более строгих форм, логичностью, ясностью, композиционной стройностью. Излишняя пышность, декоративность, нарочитое стремление к эффектам в классицизме не поощрялись и даже осуждались. В архитектурных сооружениях классицизма на смену безудержной фантазии и пышности барокко пришло стремление к гармонии, порядку, мере характерные для античной архитектуры. Широкое распространение получает такой обязательный элемент греческой архитектуры как колонна. Архитекторы, работавшие в этом стиле, стремились к симметрии, к геометрическим композиционным решениям. Характерный пример архитектуры классицизма - ансамбль Версаля, - это небывалый по масштабам архитектурный ансамбль, включающий город, дворец и парк, - где долгое время находилась резиденция французских королей. Средоточие ансамбля Версальский дворец, построенный архитекторами Луи Лево и Жюлем Ардуэном-Мансаром. Классическая строгость сочетается с пышной декоративной отделкой: балюстрада, рельефы, статуи, предметы прикладного искусства, придают дворцу парадность, величие и нарядность.

Четкая продуманность плана, строгая геометрия форм были характерны также для скульптуры и живописи классицизма, кроме того, в изобразительных искусствах часто использовались сюжеты античной мифологии и истории.

Главой классицизма в живописи был Никола Пуссен (1594-1665). Основные теоретические положения классицизма содержатся в его дневниках. Пуссен писал: "Тема должна быть взята благородная...", "...содержание и сюжет должны быть величественны...". Предметом искусства должно быть лишь то, что связано

с представлением о возвышенном и прекрасном, что может служить образцом моральных и эстетических норм.

Пуссен черпал темы и сюжеты в мифологии, в исторических преданиях, в книгах Священного писания. В них художник искал сильные характеры, величественные поступки и действия, торжество разума и справедливости. Пуссен стремится воплотить вечные идеалы красоты и героики, раздумья о вечном круговороте жизни, о неутомимом беге времени, как в картинах "Аркадские пастухи", "Аллегория человеческой жизни".

Обращение к античным сюжетам было характерно и для классицизма в литературе. Но самой показательной чертой литературных произведений в стиле классицизма является строгие и четкие правила построения литературных произведений. Были строго регламентированы и размер литературного произведения, и соразмерность его частей, и лексика, т.е. совокупность тех слов, которые считались достойными для использования в искусстве слова. В драматических произведениях требовалось соблюдение трех единств: времени, места и действия. Все события, связанные с сюжетом пьесы, должны были укладываться в 24 часа и происходить в одном месте. В пьесе не должно быть нескольких самостоятельных сюжетных линий. Но даже при соблюдении всех этих принципов такие жанры, как комедия или басня, все равно с точки зрения эстетики классицизма, оставались низкими жанрами. Даже в том случае, если автором басен являлся *Лафонтен*, а автором комедий - *Мольер*. Формирование художественных принципов классицизма обычно связывают с распространением во Франции такого философского направления, как рационализм, основателем которого считают философа и математика *математика Рене Декарта*. Для рационализма характерно превознесение мыслительной, разумной деятельности человека и довольно пренебрежительное отношение к чувствам, страсти, эмоциям. Для рационализма характерно и стремление ввести логический порядок, ясность, геометрическую стройность и простоту в самые разные сферы деятельности человека. Во второй половине XVII века голландский философ *Б. Спиноза* разработал даже этическую систему, в которой моральные предписания были изложены в виде аксиом и теорем, подобно математическим положениям. Не удивительно, что пышность и воспевание страстей, присущие искусству барокко, оказались неприемлемыми для классицизма. В идейном отношении произведения классицизма – утверждали торжество разума и приоритет долга над личными привязанностями и страстями.

Классицизм не был единственным стилем, возникновение которого было связано с французской культурой! В XVIII веке появляется стиль рококо. Этот стиль характеризуется противоположными классицизму чертами. Аристократия, окружавшая двор Людовика XV, которому принадлежит высказывание: "После нас – хоть потоп", спешила развлекаться, нравы стали откровенно нестрогими, вкусы – прихотливыми, формы – легкими (иногда легкомысленными). Это лишь внешнее проявление стиля рококо, но в нем, как и в барокко, заключалось более широкое содержание. Вероятно, публика и высшее общество насколько устали от строгих требований и принципов классицизма. Рококо отличалось стремлением к нарядным, красочным, изящным, даже изысканным формам, иногда и в театрализованном виде. Это было в духе времени. В отличие от барокко - это утонченная красота и, как правило, это красота малых форм, а не монументальных грандиозных произведений. В скульптуре, например, получает признание такой жанр, как статуэтка. Большое значение в рококо придается художественным деталям, незаметным орнаментам. Особенно сильным было влияние рококо в прикладном искусстве. Это, впрочем, совсем не удивительно. Стремление к изящным краси-

вым вещам требовало создания изысканных предметов из фарфора, ювелирных изделий, предметов мебели и т.п.

Хотя в стиле рококо есть и исключения – например, монументальная скульптура французского художника Эжена Мориса Фальконе (1716-1791) «Медный всадник» в Санкт-Петербурге. Он был специально приглашен в Россию для выполнения памятника Петру I, где оставался двенадцать лет, изучая преобразовательную деятельность императора.

Фальконе был известен у себя на родине как мастер рокальной мелкой пластики. Трудно представить, что мастер кокетливых статуэток, купидонов, купальщиц, пользовавшийся покровительством мадам Пампадур, создал монументальный величественный образ!

Фальконе писал своему другу философу Дени Дидро: «Монумент мой будет прост.... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность созидателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям!». Фальконе в традиционных формах конного памятника сумел воплотить целую эпоху русской истории, запечатлев смысл этой эпохи, ее значение для судьбы России и ее народа. что отражено А. Пушкиным в его стихах:

О, мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В художественной литературе стиль рококо нашел выражение в жанре галантного романа, описывающего любовные похождения. Получили распространение и поэтические произведения, воспевающие простые человеческие чувства и радости. Наиболее известным представителем литературы рококо был французский писатель и драматург *П. Мариво*, автор романов и пьес, названия которых говорят сами за себя: «Арлекин, любовью исправленный», «Сюрприз любви», «Игра любви и случая». Искусство рококо связано со стремлением доставить эстетическое удовольствие, дать человеку отдохновение от забот и волнений реальной жизни. Правда, это отдохновение было доступно только представителям, высших слоев общества.

В XVIII веке в Европе возникает культурное явление, получившее название Просвещения. Это было общественное движение, стремившееся изменить к лучшему социальную систему с помощью распространения в обществе наук, искусств,



Фальконе. Медный всадник. Памятник Петру I.
(Санкт-Петербург)

образования и разумных принципов. Просвещение оказало определенное влияние на развитие искусства XVIII века. Например, такие просветители, как *Ш. Л. Монтескье*, *Д. Дидро* и *Вольтер*, создали целый ряд литературных произведений, где в художественной форме показывалась неразумность и даже абсурдность существующих общественных порядков. Поскольку просветители возлагали большие надежды на человеческий разум, распространение идей Просвещения привело к оживлению принципов классицизма. Творчество Вольтера иногда характеризуют понятием просветительский классицизм.

Просвещение было общеевропейским явлением. В Англии, например, представителем художественных принципов просветительского классицизма был поэт *А. Поп*.

Наряду с просветительским классицизмом в художественной литературе Европы складывается такое течение, как сентиментализм. В отличие от сторонников классицизма и просветителей, представители сентиментализма свои надежды на изменение общества связывали, не с разумом, а с чувствами человека. Разум, с точки зрения сентиментализма, излишне холоден, прагматичен, даже эгоистичен. Поэтому от превознесения холодного разума надо перейти к реабилитации и воспеванию естественных человеческих чувств, таких как жалость, сочувствие, доброта, верность. Сам термин сентиментализм произошел от французского слова «чувствительный», а в качестве названия литературного течения сентиментализм утвердился после выхода в свет романа английского писателя *Л. Стерна* «Сентиментальное путешествие» (1768). Другими представителями английского сентиментализма были писатели *У. Голдсмит*, *Т. Д. Смоллет*. К просветительскому сентиментализму принято относится творчество *Лессинга* и *Дидро*. Самым известным представителем сентиментализма был *Ж. Ж. Руссо*, произведение которого, в первую очередь, «Новая Элоиза» (1761), оказали огромное воздействие на многих образованных людей Европы.

Такие явления, как классицизм, реализм и сентиментализм, создавали особую ситуацию в художественной культуре. Искусство было признано основной формой распространения в обществе философских, социологических, политических и даже экономических идей. Художники стали стремиться прежде всего выразить свое отношение к действительности, свое отношение к существующим общественным порядкам, а заодно дать и свои рецепты улучшения общественной системы. С течением времени произведения искусства начинают оценивать не столько по степени художественного мастерства, сколько по тем идеям, которые стремится внушить своим читателям автор произведения. Разумеется, и в этой ситуации более талантливый художник имел преимущества, но теперь общество уже требовало какой-то политической тенденции от художника. С этого времени особую роль в художественной культуре начинает играть литература, в которой легче всего сформулировать социальные идеи. Возможности архитектуры, например, в этом смысле крайне ограничены.

Новая ситуация в художественной культуре лучше всего прослеживается в таких художественных течениях, как романтизм и реализм. Романтизм – общеевропейское явление, захватывающее не только культуру, но и социологию, религию, философию, историю, – распространяется между 1794 и 1848 годами, между эпохой Великой французской буржуазной революцией и буржуазно-демократическими революциями середины XIX века.

Романтизм следует за классицизмом, сменяя его. Но этот процесс носит длительный и отнюдь не мирный характер. В период Великой французской революции классицизм играл прогрессивную роль, его представляло творчество худож-

ника Жак Луи Давида (1748-1825), который в своих картинах наиболее полно выразил идеи революции. В лучших произведениях этого времени – “Клятва Горациев”, “Смерть Марата” - Давид обращался к античной тематике, изображая современников в виде античных героев, стремясь уподобить живопись древнеримской скульптуре. Отсюда симметричная композиция, преобладание рисунка над цветом, рассудочность – все это было оправдано замыслом, стремлением создать образы большого гражданского звучания. Герой революционного классицизма всегда активен и деятелен, лозунг его – разум.

Романтизм - связан со стремлением подчеркнуть - отрицательное отношение художников к действительности послереволюционного периода, в их творчестве сказалось разочарование, порожденное революцией и капиталистическим господством. “*Романтическое*» означало вначале что-то необычное, выдуманное, книжное. Романтизм был связан и с негативным отношением к действительности, и отрицанием принципов Просвещения, в частности, к тем надеждам, которые просветители возлагали на разум. Представителей романтизма в окружавшем их обществе более всего не устраивал дух расчетливого практицизма, который стал определять отношения между людьми. Этот практицизм, по мнению романтиков, способствовал торжеству бездуховности, эгоизма, голого корыстолюбия, пошлости. Поскольку то торжество разума, которое обещали просветители, обернулось прозаическим расчетом, многие художники и мыслители стали возвеличивать противоположные разуму явления: чувства, страсти, мечты, мистику, все интуитивное, таинственное. Представители романтизма искали подлинные духовные ценности в прошлом, в народных легендах, средневековых сказаниях. Следствием подобных исканий стали многочисленные баллады и романы на исторические сюжеты. Другим источником сюжетов художников романтизма стали какие-то исключительные события недавней истории, например, сражения, войны, революции, восстания. Характерной особенностью романтизма был интерес к человеческой индивидуальности, к творческому, духовным способностям отдельной личности. По мнению романтиков, личность была обречена на борьбу с обществом, враждебным творческим порывам.

Творческие духовные личности должны сопротивляться не только бездуховности современного общества, но даже диктату художественных правил, стилевых предписаний. Например, эстетические принципы классицизма воспринимались многими романтиками как покушение на свободу творчества, поэтому становление романтизма во Франции проходило в открытой борьбе с традициями классицизма.

В отличие от сентиментализма, в котором подчеркнутое внимание уделяется изображению простых человеческих чувств, романтизм пренебрежительно относится именно к простым чувствам и привязанностям, считая их проявлениями обыденности и пошлости. Далеко не всякая деятельность, с точки зрения романтиков, заслуживала уважения и внимания. Романтиков, как правило, не интересовали обыкновенные люди, они предпочитали восторгаться исключительными людьми и исключительными событиями.

Романтизм иногда странным образом сочетал стремление улучшить жизнь людей с презрением к людям, повышенный интерес к общественным проблемам с нежеланием черпать в современном обществе сюжеты для художественных произведений. Современную жизнь и большинство своих современников романтики считали недостойными художественного воплощения. Представители романтики старались воздействовать на общество, распространяя в нем возвышенные идеалы героического прошлого. Для романтиков был характерен интерес к дале-

ким странам, куда еще не докатился дух холодного практицизма. Одним из самых известных представителей романтизма был английский поэт *Дж. Байрон*, часто находивший персонажей для своих поэм в путешествиях на Востоке, не желая изображать современное ему европейское общество. Первоначально романтизм возникает в Германии, где были созданы не только значительные художественные произведения, но и целые эстетические теории в трудах *Л. Шлегеля* и *Ф. Шеллинга*. В Германии возрождается культ античности, особенно в творчестве поэта *Ф. Гельдерлина*.

Романтизм распространяется во многих европейских странах. Несмотря на то, что он был наднациональным явлением, романтизм способствовал возрождению интереса к национальным языкам и национальным литературным традициям. Романтизм в изобразительном искусстве получил наибольшее развитие во Франции, особенно в живописи. Строгость и условность композиционных приемов классицизма сменилась большей свободой в выборе композиционных решений, сюжетов, цветовых сочетаний. Самым значительным представителем романтизма в живописи был французский художник *Эжен Делакруа (1798-1863)*, в произведениях которого воплотились многие принципиальные эстетические и мировоззренческие установки романтизма. Вершиной его творчества стала картина "Свобода, ведущая народ" ("28 июля 1830 года"). Делакруа дает оригинальное и смелое решение революционной темы. Среди защитников баррикады, центральной части картины, он изображает Свободу в образе прекрасной молодой женщины с обнаженной грудью, в красной фригийской шапочке – древний символ освобождения от рабства, в ее руке трехцветное знамя – символ республики. Фигура Свободы – это и аллегория-символ и реальный, живой образ. Делакруа обращается к поэме "Ямбы" О. Барбье, где был описан образ богини Свободы в виде женщины из народа:

Эта сильная женщина с могучей грудью,
С хриплым голосом, с огнем в глазах,
Быстрая, с широким шагом,
Наслаждающаяся криками народа,
Кровавыми схватками, долгим рокотом барабанов,
Запахом пороха, доносящимся издали,
Отзвуками колоколов и оглушающих пушек.

На смену последовательному отказу романтизма от изображения современной ему действительности пришли принципы и традиции другого влиятельного художественного течения XIX века - реализма. Сам термин «реализм» означает буквально *«действительный, вещественный»*. Художники-реалисты стремились в своих произведениях дать наиболее полное и концентрированное изображение современных им общественных реалий, событий. Разумеется, реализм не сводился к простому копированию или записыванию всего того, что художник видит вокруг себя. Любое произведение литературы связано с выбором композиции, системы образов, с использованием определенной лексики, определенного стиля изложения. Реалистические произведения требуют огромного художественного мастерства, впрочем, как и любое произведение искусства. Многие реалисты, подобно романтикам, были недовольны существующим общественным порядком и старались содействовать изменению жизни общества. Но реалисты считали при этом, что лучший способ изменения общества - это открытое и художественно усиленное изображение недостатков социальной системы. Реалисты, как и ро-

мантики, с помощью художественных произведений старались распространять в обществе гуманистические идеалы, но не прибегали при этом к мифологическим образам и темам из античной истории. Реалисты старались дать как можно более полную картину современного состояния общества, выделив при этом все болевые точки общественной жизни.

Гюстав Курбе (1819-1877) – с его именем связывают создание новой эстетики, утверждение в искусстве реализма, а также программное обоснование критического реализма во французской живописи. Художник обращался с призывом: " Мы требуем от художника в первую очередь современности, потому что мы хотим, чтобы он оказывал влияние на общество, направлял по пути прогресса. Мы требуем от него правдивости, ибо, чтобы быть понятным, он должен быть близким к жизни".

В романах великих реалистов наиболее полно было выражено стремление реализма отражать реалии жизни с целью их улучшения. Стремление дать еще более точную картину действительности приводило, в некоторых случаях, к утрате художественности. Самым негативным последствием абсолютизации принципов реалистического искусства стала в конце XIX в. идеологизация художественного творчества. Некоторые произведения превратились просто в завуалированное изложение конкретных социальных или даже политических идей. Такого рода произведения превращали искусство в служанку идеологии или политики. Каждому художественному направлению и стилю, вероятно, отпущен свой срок. Последовательная смена стилей помогла выявить разнообразные внутренние возможности художественного творчества. Искусственное же продление жизни какого-то стиля или направления придание им статуса общеобязательной системы художественных принципов ничего, кроме вреда, принести не могло. В XX в. утвердилось право художника не только выбирать из всех стилей наиболее приемлемый, но даже создавать свой собственный стиль, работать в разных стилях или синтезировать принципы различных стилей. Свобода в выборе стилей, в выборе средств художественного выражения творческого замысла, стала возможной прежде всего благодаря деятельности еще одного художественного направления XIX века - импрессионизма. История этого направления связана с пересмотром отношения к искусству, с распространением нового понимания сути и предназначения искусства.



Глава 15. ИМПРЕССИОНИЗМ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Импрессионизм - это поворотный пункт в развитии мирового искусства. Не все специалисты и любители искусства восторгаются импрессионизмом, но практически все признают его решающее значение в изменении взгляда на искусство, в отказе от тех принципов, на которых строилось искусство XIX века. Характерным свидетельством поистине революционной роли импрессионизма является мнение одного из крупнейших художников XX века *Марка Шагала*: «Импрессионисты распахнули ворота живописи так широко, что невозможно не увидеть в нём, в импрессионизме, примечательнейшего события в истории искусств». Не менее выразительны и другие слова Шагала: «Когда появился импрессионизм, словно окно распахнули. Свет стал сиять на горизонте, как радуга, освещая нам мир».

С культурологической точки зрения, «революционная» роль импрессионизма не сводилась к новшествам в сфере живописи или же к новшествам в сфере чисто художественной культуры. С импрессионизма начинается интенсивный поиск новых форм выражения в творчестве. Этот поиск приведет к возникновению в XX веке самых разнообразных художественных направлений, которые принципиальным образом противопоставят себя предшествующим традициям. Этот поиск, этот разрыв с традициями вышел далеко за рамки искусства, это был «кризис человеческого духа, наиболее полно выраженный в живописи».

Почему же именно живопись смогла полнее всего выразить те духовные процессы, которые были связаны со стремлением найти выход из духовного кризиса, из идейного тупика?

Импрессионисты и оказались теми художниками, которые полнее всего реализовали дух свободы, который потенциально присущ живописи.

Термин «*импрессионизм*» применяют в двух основных смыслах. Иногда под импрессионизмом понимается художественный метод, стиль, который используется в различных видах искусства: в живописи, музыке, кино, литературе. Но чаще всего под импрессионизмом понимается художественное течение, существовавшее во французской живописи последней трети XIX века. Представители этого течения выработали свои собственные художественные приемы, в которых выразился общий взгляд на искусство. Впоследствии некоторые из общих художественных принципов импрессионистов были использованы представителями других видов искусства, что и послужило основой понимания импрессионизма как художественного метода.

Принципы импрессионизма как течения в живописи использовались разными живописцами не только в XIX, но и в XX веке, причем, далеко за пределами Франции.

Поэтому, говоря о тех художниках, которые создавали принципы импрессионизма, употребляют иногда выражение «первые импрессионисты». Чаще всего к числу первых импрессионистов причисляют шестерых художников: *Клода Моне, Огюста Ренуара, Эдгара Дега, Камилля Писсарро, Альфреда Сислея и Бертю Моризо*, единственную женщину среди первых импрессионистов.

Название художественного течения возникло достаточно случайным образом. В 1874 году группа молодых художники организовали свою первую выставку в Париже. Эта художественная выставка задумывалась как альтернативная официальным выставкам живописи - Салонам. Картины, выставлявшиеся в Салонах, отбирались жюри, состоявшем из членов Академии изящных искусств. Одна из картин К. Моне, была названа «Впечатление. Восход солнца».

Картина передавала игру солнечных лучей на колеблющейся поверхности воды. Картины, представленные на этой выставке, встретили непонимание и даже отторжение у тех зрителей и критиков, которые привыкли к традиционной живописи. Выставка открылась 15 апреля, а уже 25 апреля в одной из газет появилась статья под названием «Выставка импрессионистов». Автор статьи, некий Луи Леруа, высмеял многие картины, представленные на выставке, и более всего картину Моне «Впечатление». Собственно, слово «импрессионизм» и есть производное от французского слова «впечатление». Так что вначале название импрессионисты прозвучало как ироничное прозвище, как насмешка. Но через некоторое время сами художники решили, что слово «импрессионисты» может служить названием, объединяющим их творческие принципы. Интересно, что Э. Дега предлагал назвать группу словом «Капуцинка», поскольку выставка располагалась в здании на бульваре Капуцинок. Предложение Дега тогда не прошло, но из этой истории видно, каким случайным образом возникают если не сами великие явления, то их названия.

Импрессионисты провели восемь совместных выставок. Правда, в последних вернисажах, принимали участие уже не все художники группы. Последняя выставка прошла в 1886 году. Нельзя сказать, что, к этому времени импрессионизм получил всеобщее признание. Импрессионисты продолжали испытывать недоброжела-



Афиша Первой выставки импрессионистов в 1874 г. в Париже



Клод. Моне. Вокзал Сен-Лазар.



Камиль Гиссарро. Бульвар Капуцинок.

тельное отношение к себе критики и коллег. Стремление импрессионистов придерживаться своего понимания искусства приводило к тому, что их картины редко покупались, а если и покупались, то за небольшие деньги. Те из художников, у которых не было богатого наследства, долгие годы находились на грани бедности и нищеты.

Что же именно в творчестве импрессионистов вызывало долгие годы такую неприязнь со стороны коллег-живописцев, критики и публики? Прежде всего то, что импрессионисты своим творчеством утверждали новое понимание сути и пред-

назначения искусства, не было выражено в теоретических манифестах или программных статьях, заявлениях художников. Новое понимание было выражено в самих художественных произведениях, в сотнях и тысячах картин. Само творчество художников лучше любых теорий свидетельствовало о новом понимании искусства. Те направления, которые сложились к 70-м годам XIX века в европейской художественной культуре, видели в искусстве главным образом средство воспитания, формирования каких-то убеждений, принципов или же рассматривали искусство как средство познания мира. Ценности, которые должно было утверждать искусство, сами по себе могли быть достойны уважения, например, моральные, религиозные убеждения. Но даже в этом случае искусство оставалось лишь средством. То есть произведение искусства приобретало в каком-то смысле подчиненное значение, должно было играть второстепенную роль.

Импрессионисты стали создавать картины, которые трудно было использовать как средство для достижения каких-то внехудожественных целей. Но общество уже привыкло связывать искусство не только с чисто художественными задачами. Не случайно сторонники традиционного понимания искусства обвиняли импрессионистов в уходе от социальных проблем, в мелкотемье, в отсутствии идейности. Духовность и идейность - это несовпадающие феномены. Идейность связана с защитой и распространением конкретных идей: политических, нравственных, религиозных, партийных. А духовность связана с отказом человека от во всех своих мыслях и поступках из прагматических, материальных, физиологических потребностей и интересов.

В определенном смысле импрессионизм был близок теории "искусства для искусства" и других учениям, создатели которых не были согласны со служебной ролью искусства. Но творчество импрессионистов отличала следующая особенность: оно предназначалось для всех людей, а не только для образованного меньшинства или для специалистов-искусствоведов.

Тем не менее импрессионизм казался несовместим ни с академизмом или классицизмом, ни с романтизмом. Академизм и романтизм были связаны - в разной степени - с условностью форм выражения, условностью художественных приемов. Условность эта проявлялась даже в выборе сюжетов художественного произведения. Импрессионисты отказались от многих подобных условностей и выработали свои собственные художественные принципы

Начиная разговор о художественных принципах импрессионизма, следует еще раз напомнить, что эти принципы нашли свое воплощение в картинах импрессиони-

стов, а не в их теоретических манифестах, статьях или книгах. Собственно, уже сам отказ от понимания искусства как средства воспитания, познания или отражения действительности можно считать исходным принципом импрессионизма.

Другой важнейший принцип импрессионизма заключался в том, что импрессионисты сочли достойными художественного воплощения каждого человека, каждое событие, каждое явление. Для классицизма или романтизма был характерен принципиально иной подход к выбору тем и сюжетов для произведений искусства. Считалось, что искусство должно акцентировать внимание на каких-то особых, образцовых идеальных явлениях, например, на великих людях или исключительных событиях. Поэтому в картинах, созданных сторонниками академизма, преобладали сюжеты на темы античной мифологии или изображения выдающихся государственных деятелей. Представители романтизма, верные своему пренебрежительному отношению к обыденности, тоже обращались к каким-то особым событиям, историческим личностям.



Пьер-Огюст Ренуар. Ложа.

Импрессионисты же сделали художественно значимой ту самую обыденную действительность, которая окружала любого человека. Не античный полубог, не библейский персонаж, не великий полководец, а простой ремесленник, крестьянин или домохозяйка стали героями их картин, стали персонажами, изображенными на полотнах импрессионистов. С точки зрения импрессионистов, вдохновить на создание произведений искусства может городская улица или цветочная клумба около дома, стог сена, отдых простых людей в кафе. Такое расширение сюжетного поля не просто открыло новые возможности для изобразительного искусства. Импрессионисты способствовали не только эстетической реабилитации повседневной жизни, они способствовали и формированию уважительного отношения к простым людям, к их повседневной жизни. Сотни картин, в которых подчеркивалась художественная красота повседневного, способствовали и формированию чувства собственного достоинства у тех людей, кого романтики могли называть обывателями, мещанами. Это расширение, или даже замена сюжетного поля живописи позволяет говорить о гуманизме импрессионистов. Этот гуманизм сказался и в том обстоятельстве, что воспринимать картины импрессионистов мог любой человек, независимо от уровня своего социального положения, уровня образования, знаний. С восприятием же большинства картин представителей академизма или романтизма дело обстояло совсем иначе. Чтобы правильно воспринять картину, написанную на мифологический или религиозный сюжет, нужно перед этим знать определенную мифологию или разбираться в положениях определенной религии. Очевидно, что большинство людей не являются знатоками древних мифов. Так же очевидно, что для большинства людей, придерживающихся определенных религиозных убеждений, не известны даже основные положения других религиозных учений. Произведения искусства, созданные по поводу каких-либо исторических событий, требуют знания



Эдгар Дега. Танцовщица на сцене.

исторических фактов, что в некотором смысле осложняет процесс эстетического восприятия картины (книги, скульптуры) людьми различных культурно-исторических традиций.

Эстетическое восприятие подобных художественных произведений было затруднено даже для тех людей, которые обладали соответствующими знаниями, сведениями. Эстетическое восприятие связано с воздействием на чувства, эмоции человека. Эмоциональный отклик на произведение искусства должен быть непосредственным, а не растянутым во времени. Картина может радовать, восхищать, волновать, навевать чувство грусти, но если для эмоциональной реакции требуются объяснения исторического характера, требуются разъяснения экскурсовода или усилия человеческой памяти, то в таком случае уже не произойдет непосредственно эмоционального отклика на произведение искусства. Восприятие произведений импрессионистов не было связано с такими затруднениями. Уголок природы, сме-

ющийся человек, цветочная клумба, изображенные на картине, не требуют разъяснения или понимания. Они требуют только художественного мастерства своего создателя. Ренуар уже на склоне лет так говорил о воздействии произведения искусства: «В наши дни стремятся все объяснить. Но если картину можно объяснить, она уже не является искусством... Произведение искусства должно захватить вас, увлечь, унести с собой. Это средство, которым художник передает свою страсть. Это брызжащий из него поток, и поток этот в своем порыве увлекает вас за собой».

Импрессионисты отказались от различных условностей и ограничений, присущих академизму и романтизму, но при этом они не стремились в своем творчестве к реалистическому отражению действительности. Картина не должна отражать реальную действительность. Картина сама является новой эстетической действительностью, для которой натура, реальный объект - только повод, первоначок для создания художественного объекта. Картина должна вызывать эстетические эмоции даже в том случае, если натуральный объект, послуживший основой сюжета картины, сам по себе не вызывает эстетических эмоций. Можно было бы даже сказать, что импрессионисты приукрашивали действительность, но слово приукрашивали в данном случае не совсем уместно. Приукрашивание связано со стремлением оставить лучшее впечатление о реальном объекте, а импрессионисты стремились к тому, чтобы впечатлял искусственный объект, картина. Это не был обман, искажающий реальность. Это было создание прекрасной новой реальности. Тот же Ренуар говорил, что в искусстве важно вовремя отказаться от копирования природы. Ренуар считал, что в реальной повседневности слишком много тяжелого, чтобы еще изображать это.

Реализм XIX века был связан со стремлением выявить особенности и болевые точки действительности с тем, чтобы способствовать изменению этой действительности к лучшему. Импрессионисты исходили из другого понимания предназначения

искусства. Суть этого понимания лучше всего передают слова крупнейшего представителя романтизма Э. Делакруа, записанные в Дневнике мастера незадолго до его смерти: «Главное предназначение картины заключается в том, чтобы составлять праздник для глаз... Но не всякий глаз способен вкушать прелесть живописи. У многих зрение ложно или притуплено; они видят только сами предметы, но не чувствуют изящного». Эти слова были написаны Делакруа в 1863 году, а через 10 лет возникнет группа импрессионистов, творчество которых помогло многим людям обрести чувство изящного и увидеть за предметами красоту искусства.



Клод Моне. В лодке.

Еще одной особенностью импрессионизма стал отказ от деления предметов и явлений действительности на главные и второстепенные, от выделения в действительности необходимого, существенного и случайного. Импрессионисты стремились передать эстетическую ценность каждого лица, каждого мгновения действительности. Не только каждый реальный объект мог стать первоосновой для создания художественных произведений, но и каждый нюанс, каждое состояние какого-то предмета, процесса, уголка природы. К. Моне создал целую серию из 15 картин, на которых были изображены стога сена. Этой серией Моне демонстрировал, что в определенное время дня, в определенную погоду даже самые прозаические, самые простые предметы могут быть источником различных цветовых эффектов и, следовательно, могут вызывать различные зрительные впечатления, каждое из которых может послужить основой для произведения искусства. Моне создал несколько подобных серий, из которых наибольшую известность приобрела серия различных видов собора в Руане. Моне обладал исключительной способностью улавливать малейшие световые и цветовые оттенки и нюансы, а затем на основе этих нюансов создавать художественные произведения. Художник Эдуард Мане (1832-1883), которого считают предшественником импрессионистов, так отзывался о Моне: «У кого зоркий глаз, тот поймет когда-нибудь чего стоит Моне! Во всей школе тридцатых годов не найдется ни одного, кто мог бы так написать пейзаж! А какова у него вода?! Это Рафаэль воды! Он чувствует все ее движения, всю ее глубину, все изменения в разные часы дня».

На одной из самых известных картин Моне «Чайки. Здание парламента» (1904) изображен - лондонский туман. При этом туман на картине Моне выглядел слегка розоватым, что сначала даже вызвало недоумение у зрителей. Но Моне просто подметил определенный оптический эффект, возникающий в определенный момент в определенной ситуации.

Эстетическую значимость каждого состояния, каждого мгновения действительности стремились представить и другие импрессионисты. Такой подход к действительности и к художественному творчеству тоже расширял сюжетное поле искусства, но самое главное заключается в том, что подобный подход не давал безапелляционно устанавливать с помощью искусства иерархию процессов и явлений действительности. Если каждый объект, каждое его состояние одинаково ценно, то никто не вправе называть одни процессы и явления главными, существенными, а другие -второстепенными, не заслуживающими внимания. Импрессионисты, таким образом, способствовали бережному, трепетному отношению к любому природному явлению.



Поль Сезанн. Игроки в карты.

Импессионисты отказались и от традиции выделять главное и второстепенное в самом произведении искусства. В картинах импессионистов нельзя выделить основные части, элементы, скажем композиционный центр и второстепенные части, элементы, например, детали или художественный фон, оттеняющий основные моменты картины. В картинах импессионистов просто нет фона, главного, деталей. Каждый квадратный сантиметр картины одинаково ценен и значим. Картина - это органическое целое, как например, роза, тюльпан - нельзя же в цветке выделить деталь и главное. Такой подход усложнял задачу художника. Например, если раньше даже самые крупные мастера академизма, работая в жанре портрета, могли позволить себе тщательно выписать лицо и одежду человека, изображенного на портрете, а остальное пространство просто, закрасить однотонной краской, то теперь подобное закрасивание не допускалось. Характерным примером может служить "Портрет актрисы Жанны Самари" Огюста Ренуара.

Художник говорил об актрисе, что она «все освещает вокруг», что она - «настоящий солнечный луч». И Ренуар передал в портрете именно эту «солнечную» особенность актрисы. Эстетическое впечатление от восприятия этой картины достигается не приближением к фотографической точности. Кажется, что актриса освещает все пространство картины. Актриса окружена розовым цветом, который вовсе не играет роль фона, на котором отчетливо выделяется лицо актрисы. Розовый цвет неотделим от лица, тела, одежды актрисы, как бы источает свет, являясь органической частью этого света.

Принцип, связанный с отказом от выделения в картинах существенного и второстепенного, например, переднего и заднего планов, композиционного центра и периферии, будет впоследствии использован и в других видах искусства. В тех случаях, когда говорят об импессионистическом методе в литературе или киноискусстве, имеют в виду такие особенности, как отказ от выделения в фильме или книге центральных и второстепенных эпизодов, от выделения главной сюжетной линии, от выделения в произведении кульминационных моментов, завязки и развязки сюжета. Создание подобных произведений требует высочайшего художественного мастерства. В таких произведениях нельзя спрятаться за захватывающий сюжет и приходится тщательно оттачивать каждую деталь, каждый эпизод произведения. Произведения, создаваемые в импессионистической манере, могут восприниматься как лишённые ясности и стройной композиционной продуманности. Но логическая связность и четкость убедительны только в научном творчестве и в учебных пособиях, а произведение искусства прежде всего должно оказывать эстетическое воздействие.

Еще одна особенность творчества импессионистов заключалась в том, что художники не боялись показать в своих уже законченных произведениях сам процесс создания этих произведений. На многих полотнах импессионистов можно отчетливо увидеть следы работы этих художников, отдельные красочные мазки, сочетание которых и составляет художественное целое — картину. В определенном смысле эта особенность творчества импессионистов была связана с особенностями техники их работа над картинами. Камиль Писсарро давал такие советы молодым худож-

никам: «Точный рисунок сух и нарушает впечатление целостности, он уничтожает все ощущения. Не обозначайте слишком точно контуры предметов, - мазок, правильный по цвету и силе, должен создать рисунок... Не пишите кусочек за кусочком, а пишите все сразу, накладывая краску мазками правильного цвета и силы, учитывая, что находится рядом. Используйте мелкие мазки и попытайтесь фиксировать свои впечатления немедленно». Из этих советов видно, что импрессионисты старались фиксировать свои непосредственные впечатления. Они не стремились точно и четко передавать контуры предметов. Подобная техника и позволяла передавать эмоции и чувства художников. Но эта техника могла создать впечатление незаконченности или небрежности в работе автора произведения. Дело в том, что импрессионисты стремились к тому, чтобы картины воспринимались как художественные произведения в целом, а не по частям, не по деталям. Импрессионисты могли не



Эдуард Мане. На балконе.

выписывать тщательно, с фотографической точностью каждый лист дерева, если на картине изображался уголок природы. Например, на картине К. Моне «Уголок сада в Монжероне» при внимательном исследовании картины нельзя обнаружить изображения отдельных листиков, цветов, деревьев. На холсте - одни красочные мазки, цветовые пятна, бесформенные и на первый взгляд хаотичные. Но подобное исследование картины с близкого расстояния не является эстетическим восприятием произведения искусства. Исследование - это уже критический анализ. Эстетическое восприятие картины подразумевает некую эстетическую дистанцию. Кажущаяся хаотичность красочного мазка на картине Моне сливается в единое художественное целое, и зритель видит красивое зрелище, т.е. попадает под эстетическое воздействие картины. А тщательное выписывание каждого отдельного листочка уменьшило бы красочные эффекты, уничтожило бы ту искренность впечатления, которой добивались импрессионисты.

Самая очевидная, бросающаяся в глаза особенность творчества импрессионистов была связана с цветовой гаммой их картин. Импрессионисты почти полностью отказались от использования в своих картинах коричневого, серого и черного цветов. Импрессионисты стали использовать, в основном, *чистые цвета*, т.е. цвета спектра: красный, синий, зеленый, желтый, фиолетовый. Импрессионисты старались обойтись и без смешения чистых красок, без создания искусственных цветов, например, без использования золотистого цвета, часто используемого в портретной живописи XVII-XVIII вв. В картинах импрессионистов создавались разнообразные цветовые оттенки, сочетания, но эти сочетания и оттенки возникали в зрительском восприятии. Расположенные рядом друг с другом красочные мазки двух цветов могли создавать ощущение нового цвета, ощущение цветового разнообразия.

Картины импрессионистов производили гораздо более яркое впечатление, чем картины художников других направлений. Комнаты и галереи, украшенные картина-



Пьер-Огюст Ренуар. Качели.

образные световые эффекты природных явлений и впечатления от них следует сразу воплощать в красках, а не вспоминать об этом в своих мастерских. Работа на пленэре не была открытием импрессионистов, отдельные живописцы использовали этот прием еще в XVII веке. Но импрессионисты работу на пленэре возвели в ранг художественного принципа. Благодаря своему вниманию к каждому мгновению, к каждому нюансу, импрессионисты могли передавать даже движения, изменчивость состояний природы и различных объектов. Иллюзия движения усиливалась благодаря отказу импрессионистов от четких разделительных линий в картинах. Отсутствие четких контурных линий наряду с яркой светлой красочностью картин долгое время было зримым отличительным признаком картин импрессионистов.

Творчество импрессионистов стало значительным явлением мировой культуры благодаря нескольким обстоятельствам. Прежде всего - это гениальность самих мастеров. Во-вторых, это - влияние импрессионистов на последующие художественные течения. В-третьих, это - гуманистическая миссия импрессионизма. Произведения импрессионистов могли восприниматься как эстетические объекты самими разными людьми, независимо от их происхождения, образования, профессии, религиозной или национальной принадлежности. Недаром произведения импрессионистов так высоко ценятся в Японии. Примечательно, что некоторые исследователи указали на воплощение в творчестве импрессионистов не только западноевропейских художественных традиций, но и художественных приемов, характерных для японского искусства (об этом речь шла в главе 6). Творчество импрессионистов перекликается и с китайской пейзажной живописью. Технические приемы импрессионистов и китайских мастеров были совершенно различны. Но отношение импрессионистов к искусству, к природе, их понимание взаимоотношений между природой и искусством во многом напоминает особенности и принципы китайской живописи.

Стремление к использованию художественных достижений самых разных культурно-исторических регионов отчетливо выявилося в творчестве постимпрессионистов. Понятие *постимпрессионизм* носит несколько условный характер и в буквальном смысле означает художественное направление, возникшее и развивавшееся после импрессионизма. Чаще всего постимпрессионистами называют художников:

ми импрессионистов, даже выглядели гораздо светлее, чем помещения, украшенные картинами представителей предшествующих художественных направлений: барокко, реализма или академизма. Казалось, это было так естественно - отказаться от того переполнения картин черными, серыми и коричневыми цветами, которое было так распространено в XVII и XVIII веках. Но устоявшиеся традиции мешали это сделать. Импрессионисты почти 30 лет должны были пробиваться через предубеждения, через диктат традиций.

Благодаря своим поискам новых художественных приемов импрессионисты разработали систему пленэра (от французского слова «воздух»). В данном случае, работа на пленэре - это работа над произведениями не в мастерской, а на природе. С точки зрения импрессионистов, разно-

В. Ван-Гог, П. Гогена, П. Сезанна, А. Тулуз-Лотрека. Творчество каждого из этих художников было настолько своеобразно, значительно, неповторимо, что их с трудом можно назвать представителями одного художественного направления с четко очерченными общими стилевыми особенностями. Можно сказать, что творчество каждого из этих живописцев представляло собой целое художественное направление. Выражение «постимпрессионизм» (после импрессионизма) не совсем удачно еще по одной причине. Можно напомнить, что Сезанн принимал участие еще в первой выставке импрессионистов. Постимпрессионисты ушли из жизни раньше большинства импрессионистов. Ван Гог погиб в 1890 г., когда импрессионисты еще только добивались всеобщего признания, а К. Моне умер в 1926 году, Ренуар - в 1919. Тем не менее, использование терминов «постимпрессионизм» и «постимпрессионисты» оправданно и имеет разумное обоснование.

Все постимпрессионисты испытали значительное влияние художественных принципов импрессионизма, постоянно использовали некоторые из этих принципов в своем творчестве. Но затем постимпрессионисты создали свои собственные художественные принципы, выводящие этих художников за рамки импрессионизма. Какие принципы и особенности импрессионизма использовали в своих произведениях постимпрессионисты? Прежде всего - отношение к искусству как к самостоятельному духовному феномену, который не должен обслуживать социальные институты, не должен служить средством для достижения моральных, религиозных или идеологических целей. Во-вторых, постимпрессионисты подчеркивали, что искусство - это не отражение реальных объектов, а создание новых объектов. Художник творит, а не копирует. В-третьих, произведение искусства должно само говорить о своей *воссозданности*. В творчестве постимпрессионистов подобное понимание искусства было выражено еще более отчетливо, чем у импрессионистов. Вот что писал Гогену о его картинах известный писатель А. Стриндберг: «...я видел на Ваших стенах сумятицу солнечных картин, которые точно преследовали меня во сне. Видел деревья, которых не определит ни один ботаник, животных, о существовании которых не подозревая Кювье, и людей, которых могли создать только Вы один... Пока я сочинял письмо, я увлекся и начал немного понимать искусство Гогена. Одного современного автора упрекали в том, что он не изображает реальных людей, а просто-напросто сам их создает». При этом Стриндберг не был большим поклонником творчества Гогена, а просто выделил характерную особенность увиденных им картин. Сам Гоген в письме к другу-художнику так объяснял свое понимание творчества: «Мой совет - не старайтесь слишком подражать природе. Искусство - это абстракция, извлекайте ее из природы, фантазируя на ее основе, и думайте больше о процессе творчества, нежели о результате: единственное сред-



Поль Сезанн. Натюрморт.



Поль Гоген. Таитянки.



Винсент Ван-Гог. Автопортрет.

ство приблизиться к богу - это подражать нашему божественному мастеру - то есть творить».

Еще одна особенность творчества постимпрессионистов, связанная с художественными приемами импрессионистов - это использование в основном *локальных цветов*, отказ от темных и искусственных красок.

Постимпрессионисты, подобно импрессионистам, утверждали художественную значимость и эстетическую ценность любого человека, любого события, любого уголка природы. Все в этом мире может стать основой для произведения искусства. В каком-то смысле идти дальше постимпрессионистов в расширении сюжетного поля живописи было невозможно. Например, Тулуз-Лотрек создавал картины даже на такие недопустимые

ранее сюжеты, как обмен белья в публичном доме или женщина, умывающаяся в тазу. При этом картины Тулуз-Лотрека производили не эротическое, а эстетическое впечатление, лишней раз доказывая, что в искусстве главное не что, а как изображено.

Что же отличало живопись постимпрессионистов от творчества Моне, Ренуара и их соратников? Прежде всего, отличие заключалось в том, что постимпрессионисты стремились выразить в картинах существенное, основное, главное: например, суть человека, основной, пусть даже скрытый, смысл процесса, явления. Следует напомнить, что импрессионисты отказались от поисков сути различных объектов и старались передавать впечатления от каждого мимолетного состояния. Именно в этом нежелании импрессионистов искать внутренний смысл, суть, основу процессов и явлений действительности видел ограниченность и недостаток импрессионизма Поль Гоген: «Они ищут то, что доступно глазу и не обращаются к таинственным глубинам мысли...»

Поль Сезанн стремился в своих картинах выразить с помощью цветовых сочетаний пространственную и материальную структуру изображаемого объекта. Цвет должен был выражать пространство, выражать что-то устойчивое, ясное и логически стройное. Стремление передать суть, смысл, пробудить мысль, а не только воздействовать на эмоции зрителя - все это было характерно и для творчества Тулуз-Лотрека. Но если Сезанн больше всего работал в таких жанрах, как пейзаж и натюрморт, то Тулуз-Лотрек - в жанре портрета.

Стремление дать в картинах зримое воплощение смысла или сути каких-то объектов не имело ничего общего со стремлением как можно точнее передать внешние черты, характеристики этого объекта. Даже наоборот, постимпрессионисты стали широко использовать такие художественные приемы, как использование нереальных, искусственных цветов, а также искажение пропорций изображаемых объектов. Искажение цвета, т.е. отказ от точной передачи реальных цветовых оттенков, объяснялось желанием усилить эмоциональное воздействие картины на зрителя. Усиление цвета, использование нереального цвета позволяло сконцентрировать ощущение зрителей на определенной особенности, определенной стороне изображаемого

объекта. Точно так же и нарочитая деформация, искажение форм, отказ от точного воплощения реальных пропорций изображаемых объектов помогали концентрировать зрительское восприятие так, как это считали нужным постимпрессионисты. Подобная концентрация позволяла создать у зрителей определенный эмоциональный настрой, а затем постичь и внутренний смысл того или иного явления.

Сами по себе деформация реальных форм и использование нереальных цветовых сочетаний не были чем-то новым в искусстве. Художественное усиление встречалось и в живописи, и в литературе. Например, в иконописи цвет символизировал то или иное явление. Но раньше искусство находилось в подчиненном положении, оно не могло считаться самостоятельным, а тем более высшим способом проникновения в глубинный смысл всего существующего. Искусство же постимпрессионистов претендовало на эту привилегию, которую раньше оспаривали религия и наука. Недаром П. Гоген, говоря о художественном творчестве, сравнивая художника с богом. Искусство по своей природе обладает способностью воздействовать и на разум, и на эмоции человека, т.е. у него наиболее разнообразные возможности воздействия на человека.

Использование цветовых эффектов и искаженных пропорций помогали художнику вознести зрителя над зримой реальностью, над внешними природными формами, над повседневностью. Постимпрессионисты хотели с помощью картин помочь человеку задуматься и над невидимым смыслом бытия. Но эту возможность может предоставить зрителю только гениальный художник. Цветовое усиление и деформация не должны быть произвольными, случайными. Важно добиться гармоничного сочетания. Это сочетание может быть хорошо продуманным или найденным интуитивно, мгновенно, но в каждом случае сочетание красок, форм и линий должно быть единственным возможным, выражающим суть, внутренний смысл объекта.

Постимпрессионисты настолько серьезно относились к искусству, что не шли ни на какие компромиссы с традициями, условностями, критиками. Можно сказать, что постимпрессионисты принесли себя в жертву своему видению искусства. Импрессионисты тоже долгие годы терпели лишения, но к концу жизни Моне, Дега и Ренуар стали обеспеченными людьми. Ренуар, например, был награжден орденом Почетного легиона. Сезанна же официальная критика, академики и власти не желали признавать значительным мастером и накануне его смерти. Отец Тулуз-Лотрека даже после смерти сына считал его картины не заслуживающими серьезного внимания. Гоген умер в нищете на одном из островов Полинезии, где искал новые темы и формы выражения для своего искусства. Перед Гогеном, как и перед Ван Гогом, постоянно маячил выбор: потратить скудные средства на еду или на краски. Самое обидное, что вообще признание творчества постимпрессионистов началось вскоре же после их ухода из жизни.

В конце XX века практически никто не оспаривает того факта, что творчество постимпрессионистов оказало определяющее воздействие на художественную культуру XX века. В этом смысле судьба творчества постимпрессионистов сложилась более чем удачно. Но личную судьбу, личную жизнь каждого из них можно назвать драматичной, если не трагической. И даже на этом общем драматическом фоне поражает трагизм судьбы Ван Гога. О жизни Ван Гога написано много книг, снято несколько кинофильмов. В 1975 году композитор Г. Фрид написал даже оперу «Письма Ван Гога», существуют и скульптурные произведения, посвященные этому художнику. Об отношении к живописи Ван Гога в XX веке красноречиво свидетельствует следующий факт: картина «Портрет доктора Гаше», написанная Винсентом в 1890 году, незадолго до смерти художника, через сто лет была продана за сумму, превышающую 80 млн. долларов. Картину приобрела одна из японских корпораций. Цена кар-

тины способна поразить воображение, вызвать удивление, особенно если знать, что сам Ван Гог большую часть жизни находился на грани нищеты. Символичным выглядит тот факт, что эта картина оказалась в Японии. В этой стране к творчеству и судьбе Ван Гога уже давно относятся с особым вниманием и уважением. Сам Ван Гог неоднократно подчеркивал свой интерес к японскому изобразительному искусству.

Творчество Ван Гога, как и творчество других постимпрессионистов, ознаменованное собой поиск новых художественных форм выражения, основывалось на тщательном изучении художественных традиций самых разных регионов планеты. Неудивительно, что творчество постимпрессионистов вызывает искренний интерес далеко за пределами Франции, где Ван Гог создавал свои знаменитые произведения.

В картинах Ван Гога, даже в гораздо большей степени, чем у импрессионистов, можно видеть сам процесс создания картин, можно увидеть тот порыв, ту стремительность, с которой Винсент старался передать свои страсти, мысли и впечатления. Особенности техники в картинах Ван Гога являются свидетельством стремления как можно быстрее и выразительнее запечатлеть искренние чувства художника, порожденные его внутренней интуицией. Любимые цвета Ван Гога – желто-лимонный, синий, голубой, зеленый. Красочность большинства полотен Ван Гога поразительно не соответствует трагической судьбе художника. Только в некоторых последних работах Винсента, например, в работах, написанных им в больнице, чувствуется тревога, драматизм и даже тоска, охватывающая художника. Большинство картин Винсента Ван Гога утверждают возвышенное и жизнерадостное отношение к действительности. Парадокс: художник, стоявший на грани нищеты, умопомешательства и самоубийства, создает картины, залитые светом и цветом. Ван Гог, как никто другой, умел в колорите передавать скрытый смысл бытия. Характерна в этом отношении история портрета доктора Рея, того самого, кто лечил Винсента в Арле. Ван Гог написал портрет доктора в знак благодарности за ту заботу, которую доктор проявлял по отношению к Винсенту. Портрет не понравился доктору, поскольку был написан в нетрадиционной манере и не передавал сходство в той мере, в какой хотелось самому Рею. Не желая огорчать своего пациента, доктор принял подарок, но лишь затем, чтобы спрятать его подальше и забыть о нем. Дело происходило в 1889 году, а через несколько лет, когда к живописи Ван Гога уже пробудился интерес, доктор нашел этот портрет в курятнике и продал его коллекционеру. Люди, знавшие Рея, утверждали, что с годами доктор все больше становился похожим на свой портрет. Вероятно, Винсент Ван Гог сумел передать в портрете то существенное, основное, что составляло суть натуры доктора Рея.

Импрессионисты утвердили понимание искусства как независимой сферы духовной деятельности. Постимпрессионисты возвысили искусство над всеми видами духовной деятельности. В постимпрессионизме художник становился пророком, проповедующим художественную красоту как высшее духовное явление, проповедующим искусство как высшую форму духовности.



Глава 16. ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

В XX веке возникает целый ряд направлений и течений художественной культуры, которые долгое время будут восприниматься как направления, отказавшиеся от всех художественных традиций. Эти новые направления принято обозначать терминами «*модернизм*», «*новое искусство*», «*художественный авангард*». В буквальном значении все эти названия подчеркивают новаторский характер нетрадиционных художественных направлений. Но ведь любое художественное направление когда-то было новаторским, те же классицизм или барокко, например. В чем же тогда заключается особенность новаторства культуры XX века?

На этот вполне закономерный вопрос существует довольно много ответов. Некоторые из этих ответов представляют собой целые эстетические теории. Одной из самых известных, последовательных и убедительных теорий, объясняющих особенности художественного авангарда или нового искусства XX века является концепция испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета. Концепция в сжатом виде была изложена в работе «Дегуманизация искусства». Ортега-и-Гассет задает вопрос: «Существует ли что-то общее, присущее всем произведениям нового искусства в таких видах искусства, как музыка, живопись, литература?» Ответ Ортеги прост и однозначен: да, существует, это - *непопулярность нового искусства*. Новое искусство непопулярно, непонятно большим массам людей. Широкая публика не понимает и не принимает произведений нового искусства. Ортега-и-Гассет подчеркивал при этой, что непопулярность нового искусства XX века не имеет ничего общего с трудностями рождения новых направлений в искусстве XIX века. Например, романтизм вначале не принимался частью публики, но вместе с тем он был более понятен, более близок массам, чем классицизм в литературе или академизм в живописи. Критический реализм в литературе XIX века при своем возникновении не принимался частью публики, но реалистические романы были более понятны, чем предшествующие литературные произведения. Произведения нового искусства, по мнению Ортеги-и-Гассета, непонятны массам потому, что они такими и задуманы.

Что прежде всего интересует в произведениях искусства большинство людей? Человеческие судьбы, тревоги и радости людей, захватывающие истории, лихие сюжеты. Но в таком отношении к искусству таится большая опасность, возможно, даже гибель искусства. Почему? Потому что при подобной установке на восприятие произведений искусства человек склонен не замечать художественного мастерства, качества произведения искусства, не замечать, как *сделано* произведе-



Пабло Пикассо. Авиньонские девушки.

изменяет высокой миссии искусства. Сам по себе поиск новых художественных форм не может характеризовать значимость и качество творчества того или иного художника. Поэтому далеко не все художественные новации XX века привели к созданию значительных произведений искусства. Но точно так же и в традиционном искусстве сотни, тысячи художников не оставили после себя сколько-нибудь значительного следа в искусстве. Талантливые и бесталаные художники существовали во все эпохи, как и в любых художественных направлениях - традиционных или авангардистских. Но в XX веке именно художественный авангард не позволил искусству остановиться в своем развитии, именно *авангард отстоял независимость искусства и право художника на свободное творчество*.

Новое искусство XX века - это многообразие течений и направлений. Творчество отдельных представителей авангарда вообще не вписывается в рамки каких-либо художественных течений. Кроме того, многие представители авангарда в разное время создавали произведения, которые теперь причисляются к различным авангардистским течениям. Все эти обстоятельства не позволяют дать в учебном пособии краткое изложение всего многообразия направлений нового искусства,



Анри Матисс. Разговор.

ние искусства, а обращать внимание лишь на то, *чему посвящено* произведение, что в нём показано, о чем идет речь. В таком случае талантливый художник будет нравиться меньше, чем посредственный, если последний изберет более интересный сюжет.

По мнению Ортеги, творцы нового искусства вынужденно приходят к непопулярности нового искусства. Поиск новых форм выражения стал сознательной целью творчества мастеров авангарда. Но в отличие от импрессионистов и постимпрессионистов творцы авангарда были готовы к тому, что их творчество обречено на непопулярность. Более того, массовый успех воспринимался многими художниками XX века как тревожный сигнал, свидетельствующий о том, что художник

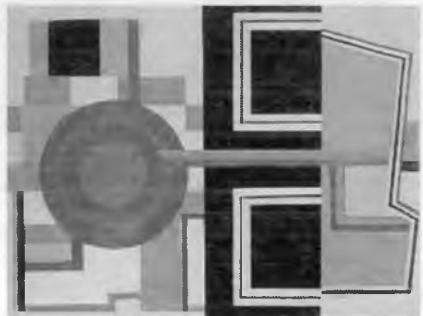
кроме того, единой общепринятой классификации этих течений не выработано, да и сам процесс появления новых течений еще не закончен. Не существует единого мнения даже в вопросе выбора обозначения искусства XX века. Кто-то из специалистов предпочитает понятие модернизм, но в таком случае может возникнуть небольшая путаница. Дело в том, что в конце XIX века в Европе и в Америке возникает особый художественный стиль - *модерн*, связанный, прежде всего с архитектурой, дизайном, прикладным искусством. Иногда этот стиль называли и *новое искусство*. В этих случаях понятия

“модерн” и “новое искусство” используются в более узком смысле. В большинстве случаев под модернизмом понимают именно *совокупность нетрадиционных течений*.

Первым (по времени возникновения) течением авангарда считается фовизм. Свое название это течение получило достаточно случайно, как это произошло когда-то с импрессионизмом. Слово «*фовизм*» произошло от французского слова, означавшего «*дикие*». Это слово, прозвучало в одной из критических статей, посвященных художественной выставке в Париже осенью 1905 года. В этой выставке принимали участие художники, которых и окрестили словом «дикие». Творчество этих художников и принято называть фовизмом. Наиболее известные представители фовизма - это *А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Ж. Руо* и самый знаменитый из них - *Анри Матисс (1869-1954)*. В течение нескольких лет эти художники придерживались схожих художественных принципов. Как содружество нескольких живописцев фовизм существовал недолго. Каждый из фовистов выработал свою собственную художественную манеру, и творчество каждого из них нельзя свести к фовизму. Тем не менее именно фовизм стал явлением, обозначившим принципиальный и осознанный разрыв с традициями предшествующего искусства - от Возрождения до XIX века. Реализм и стремление отражать действительность были принципиально отброшены. В качестве основных отличительных особенностей фовизма называют следующее:

- Использование ярких красочных сочетаний, совершенно независимо от цвета реальных предметов;
- Резкая деформация пропорций и форм реальных объектов;
- Создание с помощью этих художественных приемов картин, которые бы не напоминали реальные объекты, а создавали особый эмоциональный настрой именно своей необычностью, своей яркостью, красочностью.

В определенной степени все эти черты можно было встретить уже у постимпрессионистов, но постимпрессионисты использовали деформации и усиление цвета для того, чтобы выразить смысл и духовную суть изображаемых объектов, явлений. Фовисты же прибегали к деформации и искусственным ярким цветам для того, чтобы заставить зрителя забыть о реальных объектах. В картинах А. Матисса фовистского периода можно отчетливо увидеть следы того, что Ортега-и-Гассет назвал дегуманизацией. Характерный пример - картина Матисса «Красная комната», написанная художником в 1908 г. На картине изображена женщина, расставляющая на столе фрукты. Лицо и руки женщины написаны обобщенно, особенно по сравнению с тщательно выписанными узорами на скатерти и на стене. Поверхность скатерти сливается с поверхностью стены. Обе плоскости ярко-красного цвета, украшены одним и тем же узором. В левом углу картины Матисса - окно, в котором можно увидеть уголок природы, то ли нарисованный пейзаж, украшающий комнату. Уголок природы. Декоративное сочетание красок, безусловно, оказывает эмоциональное воздействие, но главное - при восприятии этой картины зритель понимает, что художник принципиально не ставил задачу копирования, отражения действительности. Для художника было важным передать красочные со-



Жорж Брак. Натюрморт.



Пабло Пикассо. Портрет Воллара.

средневековое искусство, иконопись. Так же как и постимпрессионисты, Матисс внимательнейшим образом изучал художественные особенности японской гравюры, интересовался искусством орнамента Востока. Из всего этого можно сделать вывод о том, что авангард XX века возник вовсе не из стремления разрушить творчество великих мастеров прошлого.

Следующее по времени возникновения течение авангарда - кубизм. Название этого направления возникает примерно по той же схеме, что и названия фовизма и импрессионизма: выставка, а затем недоброжелательная рецензия, автор которой придумывает слово как бы в насмешку, а затем это название становится общепринятым для данного художественного течения. В случае с кубизмом выставка имела место в 1908 году, а кубизм подчеркивал следующую особенность творчества живописцев этого направления: их картины представляли собой на первый взгляд различные комбинации геометрических фигур - треугольников, квадратов и т.д. Этот *геометризм* отдельных элементов картины и подчеркивался в слове "кубизм". Художники-кубисты исходили из положения Сезанна о том, что в основе природы лежат простые геометрические объемы - шар, цилиндр, конус, хотя сам Сезанн никогда не обладал геометрической структуры предметов, лишь подразумевая ее при построении объемов. Картины кубистов не состояли исключительно из идеальных геометрических фигур. Общей особенностью кубистических произведений было стремление передать изображаемые в картинах объекты с помощью сочетаний различных плоскостей. В картинах кубистов как будто бы изображались самые схематичные, характерные черты объектов. Кубисты считали, что таким образом они могут передавать основные пространственные элементы, из которых складываются реальные объекты. Картины кубистов можно рассматривать и как результат стремления показать суть, схематическую основу природных объектов. По своему смыс-

четания колорита, а не передать как можно точнее или полнее облик и характер человека, интерьер комнаты, детали пейзажа.

Матисс постоянно подчеркивал, что цель искусства - *доставлять радость человеку*. Цель живописи - доставлять радость яркими красочными сочетаниями, абсолютно не заботясь при этом, насколько точно картина отражает реальность. Матисс считал, что изобретение и развитие фотографии сделало бессмысленным делом реалистическую живопись и поставило живопись перед необходимостью создавать картины, не имеющие ничего общего с природной реальностью.

Деформации форм и пропорций, ориентация на необычные красочные сочетания цвета стали не просто *допустимыми* художественными приемами, а принципами первого авангардистского течения. Принципиально важным является то обстоятельство, что Матисс очень уважительно относился ко всем художественным традициям. Матисс высоко оценивал

лу понятия «*основное*», «*существенное*», «*суть*» связаны со стремлением отбросить детали, нюансы, конкретику, т.е. то, что было бы главным для импрессионистов. В отличие от картин фовистов, произведения кубистов не отличались *декоративностью* - главная роль отводилась комбинации форм и линий. Некоторые произведения кубистов были выполнены даже в *монохроматической*, т.е. одноцветной манере, когда варьируются оттенки одного цвета.

Кубисты уже не ставили перед собой задачу в обязательном порядке доставить эстетическое удовольствие зрителю. Кубизм был еще большим вызовом традиционному отношению к искусству, чем фовизм. Кубизм уже открыто напрашивался на ту *непопулярность*, о которой писал

Ортега-и-Гассет. Наиболее распространенным жанром кубистической живописи был натюрморт, но кубистические произведения могли создаваться даже в жанре портрета. Самый известный представитель кубизма, великий *Пабло Пикассо (1881-1973)* Портрет А. Воллара, мецената и торговца картинами, - бесспорно, одна из вершин кубистической живописи, «составлен» только из геометрических форм и самое поразительное, что стиль не помешал передаче сходства, характера и внешнего облика Воллара. В этом случае Пикассо продемонстрировал, как можно *нетрадиционными* художественными приемами выразить самое существенное в человеке. Характерно, что Брак, наряду с Пикассо закладывавший основы кубизма, не разделял его склонности к портрету. Картина этого жанра предпочитают выделять индивидуальные черт, а кубизм, геометризую, характеру и отдельному предпочитал общее и родовое.

Картина «Герника» является одним из значительных по своему социальному звучанию явлений культуры XX века. Поводом к его созданию послужило конкретное событие: бомбардировка фашистами маленького испанского городка Герники 26 апреля 1937 года. Вместо фашистских самолетов, бомб, рушащих зданий мы сталкиваемся здесь с миром фантастических, непонятных на первый взгляд образов: запрокинутая голова погибающего железного коня, античная маска рукой, держащей светильник, искаженные человеческие тела. Едва ли нужно искать «разгадку» произведения в той или иной литературной трактовке этих символов. Сама форма произведения создает трагический образ в «Гернике». В отличие от основного лозунга импрессионистов – «художник должен писать только то, что он видит, и так, как он видит», - Пикассо заявляет: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю».

Для кубизма в большинстве случаев была характерна ирония, которую Ортега-и-Гассет считал характерной чертой нового искусства. Принципы кубизма были реализованы не только в живописи, но и в скульптуре, поскольку скульптурные произведения свободно можно было создавать как сочетания геометрических форм. Кубисты начинают применять такие средства выражения, которые приведут впоследствии к возникновению новых видов искусства. *Жорж Брак*, один из основателей кубизма, стал дополнять свои картины различными вклейками из газет, объявлений. Этот прием получил название коллаж (от франц. слова «*вклеивание*»). Затем живописные полотна стали дополняться и другими материалами: кусочками стекла



Натюрморт.



Дж. Де Кирико. Улица.

но со словом *экспрессия*. Главная цель художников этого направления состояла в том, чтобы выразить свои чувства и свои мысли по поводу действительности, окружавшей художника. Отличительная особенность экспрессионизма заключалась не столько в определенной системе художественных приемов, сколько в трагическом или по крайней мере тревожном, драматическом восприятии положения человека в современном мире. Экспрессионисты подчеркивали, что современная общественная система враждебна человеку. Общественная система, государство, экономика, социальные институты живут по своим законам, в которых нет места заботам о человеческой индивидуальности. Экспрессионисты словно предчувствовали те социальные беды и катастрофы, которые обрушатся на человечество в XX веке - мировые войны, тоталитарные режимы, экологические катастрофы.

Экспрессионисты выражали в своих художественных произведениях эти пессимистические предчувствия, оказавшиеся во многом пророческими. Экспрессионизм получил наибольшее распространение в Германии, где возникли творческие объединения экспрессионистов - «Мост» в 1905 году и «Синий Всадник» в 1911 году. В эти группы входили Э. Кирхнер, Ф. Марк и другие художники. Экспрессионизм как художественный феномен, связанный с особым отношением к действительности, не ограничивался только живописью. Экспрессионистические идеи выражали в своем творчестве многие немецкие поэты начала XX века. Именно в поэзии полнее всего и было выражено восприятие действительности как явления, враждебного человеку, как явления, разрушающего человека.

В живописи подобное отношение к миру могло выражаться с помощью различных приемов, как сюжетных, так и чисто живописных. Норвежский художник Э. Мунк, считавшийся предшественником экспрессионизма, в своей картине «Крик», изобразил кричащего в ужасе человека. Распространенным приемом в живописи экспрессионизма было использование деформаций в изображении человеческого тела. Деформация в данном случае символизировала придавленность человека обще-

или дерева. Впоследствии эти приемы стали использовать художники других направлений авангарда.

Творчество Брака, как и творчество Пикассо, не сводится к кубизму. Пикассо еще до и после кубистического этапа своего творчества создал картины, реалистического характера. Кубизм как особое течение, как устойчивая группа художников, существовал, подобно фовизму, недолго. Но кубизм тем не менее раскрыл новые возможности искусства в системе современной культуры. Характерен ответ Матисса на вопрос о том, не обратился ли он к религии, согласившись оформить одну из католических церквей: «Моя единственная религия - это религия любви к производству, которое я должен создать, любви к творчеству и искренности».

Еще одним направлением художественного авангарда, получившим широкое распространение в начале XX века был экспрессионизм. Его название связа-

ством, социальными противоречиями, которые разрывают человека на части. Экспрессионисты могли использовать яркие цвета в своих произведениях, но при этом они преследовали цель, противоположную той, которую ставили перед собой Матисс, импрессионисты, стремившиеся доставить зрителям радость, эстетическое удовольствие. Экспрессионисты добивались противоположного впечатления, поэтому сочетания красок в картинах экспрессионистов чаще всего кричащие, тревожащие.

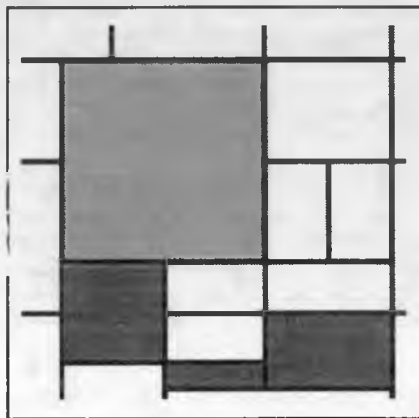
Сравнение фовизма и экспрессионизма показывает, насколько разнообразным был авангард уже в начале XX века, какие разные задачи могли ставить перед искусством даже те художники, которые использовали схожие образительно-выразительные приемы. Экспрессионизм предостерегал человечество, изображая, какие потаенные угрозы скрываются в окружающей человека действительности.

Ведущим центром художественного авангарда в 10-20 годах XX века становится Россия. Это обстоятельство и получило свое выражение в понятии "русский авангард". Русский авангард представлен творчеством многих художников, работавших в самых различных видах искусства, создававших различные направления авангарда. Творцы русского авангарда создали огромное количество художественных произведений, считающихся значительными феноменами мировой культуры. Кроме того, выдающиеся представители русского авангарда были создателями теоретических концепций, в которых были сформулированы многие важнейшие принципы нового искусства XX века. Художественная практика и теоретические исследования представителей русского авангарда оказали определяющее воздействие на развитие всего последующего художественного авангарда. Художественные произведения и теоретические труды русских художников, хорошо известные во многих странах мира, с течением времени стали восприниматься как неотъемлемая часть мировой художественной культуры. Художественные произведения русского авангарда были на несколько десятков лет спрятаны в запасники музеев.

В начале XX века в России возникали творческие объединения и художественные направления, которые противопоставляли себя традициям реалистического искусства, традиции использования искусства в идеологических, религиозных, политических целях. Можно даже говорить о массовом протесте художников против той *заидеологизированности*



Павел Кончаловский. Портрет Мейерхольда.



П. Мондриан. Картина № 2.



Василий Кандинский. "Композиция"

и даже известной *политизированности*, которые были характерны для русского искусства XIX века. Литературные произведения, а иногда и произведения живописи, были просто средством выражения политических идей.

Другим важным фактором, определившим становление русского авангарда, стало знакомство русских художников с теми направлениями искусства, которые появились в Западной Европе в конце XIX - начале XX века. В конце XIX века в русской литературе распространяется символизм, художественная явление, значение которого выходило за рамки литературы. С точки зрения символистов, художественный образ не является отражением реального объекта. Образ является

символом чувственно-воспринимаемым знаком каких-то непостижимых разумом явлений и процессов как реальной, так и *сверхреальной* действительности.

В 1900 году в России создается художественное объединение «Мир Искусства», в которое входили *А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, К. Коровин* и другие художники. В 1910 году возникло объединение «Бубновый валет», в который вошли художники *Н. Гончарова, П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Ларионов, Р. Фальк*. Эти художники проводили совместные выставки, издавали журналы, выпускали манифесты, в которых объясняли принципы нового искусства. Например, один из периодов творчества *М. Ларионова* и *Н. Гончаровой* называют лучизмом, поскольку в их картинах изображение создавалось цветными лучами, потоками света.

Среди представителей русского авангарда, творчество которых оказало значительное влияние на мировую культуру, можно выделить таких мастеров как *В. Татлин, А. Родченко* и др. Но чаще всего мировое значение русского авангарда связывают с абстракционизмом. Вероятно, наиболее известным и значительным (наряду с сюрреализмом) течением модернизма. Вместо понятия абстракционизм иногда используют такие понятия как абстрактное искусство, беспредметное искусство, *нефигуративное* искусство. Иногда между этими понятиями проводят определенные различия, иногда их используют как имеющие одно и то же значение. Наиболее знаменитые представители абстракционизма - *К. Малевич, В. Кандинский, П. Мондриан, П. Клее*.

Малевич и Кандинский создавали не только художественные произведения, но и хорошо продуманные теоретические концепции, в которых объяснялись принципы и особенности *абстрактного* искусства.

Абстрактная картина на первый взгляд представляет собой сочетание красочных геометрических фигур, просто цветовых пятен. Но если в фовизме или кубизме эти фигуры и пятна сливались в некое подобие реальных объектов, то в абстракционизме эти сочетания даже приблизительно не напоминали очертания реальных предметов, отсюда и название - беспредметное искусство. Но соотношения фигур и красочных пятен не были произвольными. Эти сочетания были или глубоко продуманными или же они были выражением художественной интуиции. Абстрактное искусство при своем рождении вызвало наибольшее отторжение у публики, задававшей вопросы: что это значит, как это понимать, в чем здесь

смысл? Поэтому теоретические объяснения Малевича и Кандинского были необходимы - но это были объяснения не отдельных произведений, а толкование принципов художественного творчества в целом.

Интересно, что Малевич и Кандинский творили независимо друг от друга. Свои первые абстрактные произведения Кандинский создал в Германии, где он участвовал в организации объединения экспрессионистов «Синий всадник». Этот факт показывает, что границы между течениями авангарда иногда были достаточно условны. Самым известным произведением абстракционизма является картина Малевича «Черный квадрат», впервые показанная на выставке в 1915 году. На белом холсте был изображен черный квадрат и больше ничего. Эта картина долгое время служила доказательством авангарда вообще и, абстракционизма, в частности. «Черный квадрат» Малевича был не столько самостоятельным произведением искусства, сколько своеобразным лозунгом или даже теоретическим манифестом. Черный квадрат в данном случае был чем-то вроде *буквы* нового художественного алфавита, нового искусства.

Этот необычный принцип Малевич обосновывал в первую очередь тем, что геометрическая фигура - это чисто духовное произведение. В природе нет квадратов, треугольников, овалов, конусов и т.д. Все эти феномены - плоды деятельности интеллекта, чисто духовные сущности. Обращаясь к этим произведениям, художники вырываются из плена материальных, природных объектов. Искусство в таком случае становится абсолютно - духовным явлением. Вот несколько принципиальных высказываний Малевича: «Я уничтожил кольцо - горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры... Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой... Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование... А это возможно тогда, когда мы лишим все наши искусства мещанской мысли - сюжета и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, массы, из которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой. И вот я пришел к чисто красочным формам. И Супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которого не может быть сведена к одной... Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному Супрематизму - к новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец».

Малевич называл свой творческий метод супрематизмом (от лат. слова, означающего *«возвышающийся, превышающий»*), т.е. искусство, возвышающиеся над материальными вещами. Супрематические картины и состояли из разноцветных геометрических фигур. Талант художника заключался в том, чтобы найти гармоничные сочетания этих геометрических фигур, сочетание, которое благодаря интуиции художника могло бы стать символом каких-то феноменов, недоступных для обычного зрительного восприятия.

Теоретические идеи Кандинского были изложены в его небольшой книге «О духовном в искусстве». Каждый период культуры, по мнению Кандинского, создает свое искусство, которое не может повториться. Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае повторением произведений искусства прошлого. Современные люди, продолжал Кандинский, не могут чувствовать себя как древние греки или люди эпохи Возрождения, а подражания - удел обезьян. В искусстве, по мнению Кандинского, в одни эпохи преоблада-



Сальвадор Дали.
Предчувствие гражданской войны.

дал интерес к телесным реальным объектам, к их внешней форме, к внешнему облику людей, в другие эпохи людей начинают привлекать не телесные формы, а духовные, идеальные явления. В эти эпохи человек ждет от искусства чувственного, зримого воплощения духовных явлений. В XX веке наступил очередной этап интереса к духовному, скрытому от зрения и слуха человека, вновь возникла потребность чувственного созерцания духовной сути явлений и процессов с помощью искусства. Художники - это те люди, которые могут удовлетворить эту новую потребность. В данном случае слово «художник» употребляется в широком смысле - как творец в любом виде искусства: поэт, скульптор, живописец, композитор. Художник обладает двумя

исключительными способностями. Во-первых, он может благодаря особому складу своей психики, ума чувств улавливать духовную суть явлений. Во-вторых, благодаря своему мастерству, он может давать зрительное (или звуковое) воплощение этих духовных сущностей. Художники - искатели *Внутреннего во Внешнем*. Поэтру художники должны полностью отказаться от изображения реальных, конкретных, природных объектов. В новом искусстве нужны новые средства выражения духовного, внутреннего. Эти новые средства не должны быть связаны с природными, внешними формами, нужны анатуральные (неприродные), абстрактные, формы. То есть в произведениях нового духовного искусства ничто не должно напоминать о природных, конкретных объектах. Возможно ли это в принципе? По мнению Кандинского, не только возможно, но и давно осуществлено - в таком виде искусства, как музыка.

Любое музыкальное произведение - это гармоничное сочетание определенных звуков. Музыкальные звуки - составляющие элементы музыкального произведения - не имеют ничего общего с природными явлениями, как и музыкальные произведения в целом. Между тем именно музыкальные произведения оказывают наиболее сильное воздействие на людей. Может быть, и другие виды искусства, отказавшись от подражания природе, будут оказывать более сильное воздействие на людей. Какие средства в таком случае могут использовать изобразительные искусства? У музыки есть звуки разной высоты, есть ритм, а что может использовать живопись в качестве своих собственных, отвлеченных от природы, абстрактных средств? У живописи, указывает Кандинский, есть краски различных цветов и линии различных форм.

Любая картина - это сочетание цветовых пятен различной формы. Эти пятна, соединяясь, напоминают реальные объекты. А можно ли воздействовать на человека абстрактным сочетанием цветовых пятен и линий различной формы, т.е. сочетанием, не имеющим ничего общего с внешними формами конкретных, реальных объектов? Можно, отвечает Кандинский, и в подтверждение своего ответа приводит примеры воздействия на человека, его психику, разных цветов. Известно, что зеленый цвет, особенно его неяркие оттенки, обладает успокаивающим воздействием на человека, а красный цвет, как правило, оказывает противоположное

воздействие, раздражающее, возбуждающее, мобилизующее психику. Подобное воздействие различных цветов - самое простое, Кандинский называет его физическим. Существует и более сложный вид воздействия - психический. Данное воздействие определенных цветов на человека связано с определенными общественными традициями. Например, сочетание желтого, оранжевого и красного цветов для европейского человека связано с идеями богатства, радости, благополучия. Таким образом, каждый цвет обладает пусть не всегда заметным, но определенным воздействием на человека. Используя различные цветовые сочетания, можно добиться более сложного воздействия. Различное воздействие на человека могут оказывать не только определенные цвета и краски, но и реальные линии, геометрические формы. Например, кривая линия оказывает более успокаивающее воздействие по сравнению с зигзагообразной линией, треугольник несколько иное ощущение, чем круг или эллипс. Более того, даже одна и та же фигура может вызывать различные ощущения. Например, равнобедренный треугольник, стоящий своим основанием на линии, проведенной параллельно горизонту, вызовет, скорее всего, ощущение спокойствия, уверенности, а этот же треугольник, поставленный своей вершиной на горизонтальную линию, образующий угол между линией горизонта и своим основанием, будет вызывать чувство неустойчивости и легкой тревоги. Ощущение неустойчивости, тревоги можно усилить, раскрасив треугольник в резкие, яркие тона.

Таким образом, с помощью абстрактных сочетаний линий и пятен можно добиваться *различных эмоциональных состояний у человека*. Благодаря этому, продолжает Кандинский, художник может без опасения за силу воздействия искусства отказаться от копирования природы, отказаться от литературных сюжетов в композиции и создавать чисто живописные композиции - абстрактные картины, подобно тому, как композитор создает чисто музыкальные произведения.

Абстрактные картины - это не произвольное сочетание красок, форм и линий. В основе каждой композиции лежит внутренний голос художника, та самая способность художника улавливать внутреннюю духовную основу предметов и воплощать ее для чувственного восприятия. Абстрактное искусство, по мнению Кандинского, - это духовное искусство. Его произведения - не случайное нагромождение форм и пятен, не симметричный калейдоскоп, а зримое выражение духовных процессов.

Названия некоторых картин Кандинского отражают его понимание сути и предназначения искусства: «Импровизации холодных форм», «Утверждение», «Земное и красное», «Налево».

Сюрреализм - это направление авангарда, оказавшее наряду с абстракционизмом наибольшее влияние на культуру XX века. Иногда сюрреализм рассматривают как развитие такого течения авангарда, как "дада" или дадаизм. Это течение сформировалось примерно в 1916 году, и его представители, Т. Тцара, М. Эрнст, М. Дюшан основную свою задачу в творчестве видели в отрицании всех ценностей и условностей современной им культуры, современной цивилизации. Поведение представителей дада было просто вызывающим, зачастую скандальным. Даже само слово «дада» было вызовом - его выбрали как ничего конкретного не означающее. Не случайно дадаизм возник в 1916 году. Мировая война обнажила противоречия и ту потенциальную абсурдность, которую предчувствовали экспрессионисты.

Сюрреализм сохранил критическое отношение дада к современной цивилизации, но он не ограничился только отрицанием, нигилизмом, скандалами. Принципы сюрреализма были изложены в 1924 году в «Манифесте сюрреализма», автором которого был французский поэт Андре Бретон, создавший теорию сюрреализма.

Само слово «сюрреализм» в переводе с французского означает «сверхреальный, выходящий за пределы реального». Сюрреализм - это не просто одно из направлений авангарда, это не только явление мировой художественной культуры. Один из основателей и классиков сюрреализма XX века Л. Бунюэль в своей автобиографии отмечал именно многогранность, многозначность сюрреализма: «когда мне задают вопрос, что такое сюрреализм, неизменно отвечаю: поэтическое, революционное и моральное движение». Бунюэль подчеркивал особую важность морального аспекта сюрреализма. Дело в том, что многие противники авангарда вообще и сюрреализма в частности обвиняли сюрреалистов в аморальности и непристойности их поведения и творчества. Очевидная противоречивость в оценках моральных качеств сюрреализма легко объяснима. Сюрреалисты видели в традиционной рас пространенной морали только средство для того, чтобы прикрывать недостатки и пороки современного общества. Сюрреалисты создали свою мораль, свою систему нравственных ценностей. Преимущество этой системы заключалось в абсолютной ее несовместимости с лицемерием, приспособленчеством, с угодничеством и отношению к власти, с эгоизмом и духом наживы. Еще одно поясняющее высказывание Бунюэля: «Впервые в жизни я имел дело с выстроенной и прочной моралью, в которой не видел недостатков. Естественно, что эта агрессивная и прозорливая мораль сюрреалистов часто вступала в противоречие с обычной моралью, казавшейся нам отвратительной. Мы огульно отвергали все устоявшиеся ценности. Наша мораль опиралась на другие критерии, она воспевала страсти, мистификации, оскорбления, черный юмор... Наша мораль становилась более требовательной и жесткой, но так же была более твердой и органичной, более логичной, чем всякая другая мораль».

Определенные вопросы может вызвать то обстоятельство, что мораль сюрреалистов требовала оскорблений. Совместимы ли в принципе мораль и оскорбления? Но сюрреалисты стремились оскорбить не людей, а те принципы, традиции, стереотипы и ценности, которые и приводили человечество к войнам, нищете, зависти, озлобленности, лжи и эгоизму. Самыми известными и эффективными скандалами сюрреалистов были их художественные произведения, хотя иногда сюрреалисты прибегали и к скандалам в обыденном смысле. Как крупный скандал воспринимались демонстрации фильмов самого Луиса Бунюэля. Его первый сюрреалистический фильм «Андалузский пес» (1928 год) вызвал массу протестов. Еще большее возмущение вызвал фильм «Золотой век» (1930 год). В Париже даже подожгли несколько кинотеатров, где демонстрировался этот фильм. Через много лет после этих событий, в 1973 году, фильм Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» был выдвинут на премию «Оскар». В одном из интервью Бунюэль заявил, что Оскар достанется именно его фильму, поскольку он передал в жюри 25 тысяч долларов, и премия ему уже обещана, а американцы - люди слова. Это заявление вызвало скандал, но 74-летний Бунюэль заявил, что он просто пошутил. Его фильм действительно получил Оскара, и Бунюэль мог позволить себе продолжить шутку: «Я же говорил, что американцы - люди слова». Эти поступки Бунюэля можно назвать типичными сюрреалистическими поступками.

В 20-е годы в Париже сложилась группа сюрреалистов, организатором и идейным вдохновителем которой был *Андре Бретон*. Члены группы обсуждали и строго оценивали произведения и поступки друг друга. Критерием оценки было соответствие или не соответствия произведений и поступков духу сюрреализма. Из общества сюрреалистов в 30-е годы был исключен знаменитый художник *Сальвадор Дали*, а в 50-е годы - не менее знаменитый *Макс Эрнст*, пришедший в сюрреализм из движения дадаизм. М. Эрнст был исключен после того, как получил приз за свое

творчество на Венецианском Биеннале. С точки зрения А. Бретона, такие художники, как Дали и Эрнст, не устояли перед духом наживы и стали создавать произведение с одной целью: заработать большие деньги. Андре Бретон, будучи мастером слова, даже составил символическую анаграмму к имени и фамилии Сальвадора Дали. 12 букв Salvador Dali могут превратиться в два слова *Avida dollars*, т.е. поклоняющийся доллару. Эта анаграмма могла восприниматься как роковое предзнаменование, определившее судьбу Дали. Для последовательных сюрреалистов было неприемлемым и то обстоятельство, что Дали со временем стал чуть ли не официальным художником католицизма.

Творчество сюрреалистов не стало бы значительным явлением культуры, если бы оно было только *протестом*, только *критикой* общественных недостатков. Сюрреализм выработал свое собственное понимание сути художественного творчества и специфические приемы. Об этих приемах подробно было сказано уже в «Манифесте сюрреализма». Бретон дал следующее определение сюрреализма: «Чисто психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений».

Бретон считал, что в своем творчестве художник должен стремиться реализовать свободу духа. Свободе художника мешают традиции, стереотипы и художественные условности. Бретон назвал реалистическую точку зрения «враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву». С точки зрения сюрреализма, реалистическое искусство является выражением жизни человека по инерции, является проникновением в искусство прагматического, приземленного поведения человека. Традиционное поведение связано с традиционным искусством и связано с традиционным мышлением. Традиционное мышление связано со здравым смыслом, на основе которого строятся и литературные произведения, создаются кинофильмы и картины живописцев. Таким образом, и искусство, и поведение человека определяются традиционным мышлением.

Говоря о влиянии Фрейда, Бретон имел ввиду прежде всего - учение Фрейда о бессознательном, особенно фрейдовскую теорию сновидений. Для Фрейда определяющая роль в сновидениях принадлежит глубинным желаниям человека. В сновидениях ослабляется или даже исчезает сдерживающая роль традиционной логики. При этом сновидения, несмотря на свою необычность, не являются выражением хаоса. В сновидениях есть своя последовательность, есть своя логика. Вместе с тем, в сновидениях, безусловно, присутствует и что-то необычное. Именно эту особенность сновидений - сочетание необычного и какой-то таинственной логики - и стали использовать в своем творчестве сюрреалисты. Из этого не следует, что все произведения сюрреалистов можно свести к фиксации чьих-то конкретных снов. Иногда сюрреалистические произведения представляли собой комбинацию эпизодов сновидений двух людей - этот прием использовал Бунюэль в работе над фильмом «Андалузский пес». Главный прием сюрреализма - это уход от контроля традиционной логики за живым свободным полетом мысли и фантазии человека. Произведения сюрреалистов представляли собой необычайные комбинации не только сновидений, но и комбинации любых мыслей, идей, фантазий, появившихся в уме или в чувствах художника. При этом творческий процесс не был простой фиксацией мыслей. Озарения мысли, плоды воображения не подвергались обработке здравым смыслом или логической обработке. Но эти озарения подвергались художественной обработке, какой именно - зависело от мастерства и таланта живописца, поэта, режиссера. Эта художественная обработка не была связана с устоявшимися художественными ус-

ловностями и традициями, она зависела от творческой индивидуальности художника и, конечно, от особенностей определенного вида искусства.

Сюрреалисты, работавшие в живописи, использовали следующий прием: отдельные детали картины выписывались в реалистической манере, выписывались с почти фотографической точностью. Но сочетание этих деталей было совершенно необычным. Такой художественный прием обеспечивал достаточно сильный психологический эффект воздействия на зрителя, - это сочетание знакомого и неизвестного, традиционного и нового, понятного и непонятного. В подобном ключе написаны произведения Сальвадора Дали.

Сам Дали так пишет о том, как начиналось его сюрреалистическое творчество: "Но вот случилось то, чему суждено было случиться, - явился Дали. Сюрреалист до мозга костей, движимый ницшеанской "волей к власти", он провозгласил неограниченную свободу от какого-либо эстетического или морального принуждения и заявил, что можно идти до конца, до самых крайних, экстремальных пределов в любом творческом эксперименте, не заботясь ни о какой последовательности или преемственности".

Для сюрреализма в том виде, как его исповедовал Дали, нет ни политики, ни интимной жизни, ни эстетики, ни истории, ни техники и ничего другого. Есть только Сюрреалистическое Творчество, которое превращает в нечто новое все то, к чему оно прикасается.

Дали прикасался буквально ко всему, что было существенно для человека его времени. Он не обошел и таких *тем*, как сексуальная революция ("Загадка желания", "Великий мастурбатор") и гражданские войны ("Лицо войны", "Предчувствие гражданской войны"), атомная бомба ("Ядерный крест") и нацизм ("Загадка Гитлера"), религиозная тема ("Распятие", "Христос св. Иоанна") и др. И почти обо всем он высказывал что-то немислимое, что-то шокирующее практически всех здравомыслящих людей. И этот вызов был не только его личным делом, это было целью сюрреализма. Дали действительно был сюрреалистом до мозга костей. В сюрреалистические образы превращалось почти все, что он делал или говорил. Дали активно пестовал и культивировал свое сюрреалистическое "Я", теми самыми способами, которые особенно ценились и почитались всеми сюрреалистами. В глазах "разумных и нравственных" людей радикальная философия сюрреализма, взятая совершенно серьезно и без всяких оговорок (как у Дали), вызывает протест.

Кинофильмы, снятые в духе сюрреализма, представляют собой необычные, даже фантастические сочетания фрагментов, каждый из которых мог быть снят в реалистической, даже натуралистической манере. Сочетание эпизодов фильма выглядело совершенно бессвязным с позиций здравомыслия, привычной логики и традиций восприятия фильмов. Классический пример - фильм Бунюэля с символическим названием «Призрак свободы» (1974). Фильм начинается с эпизода расстрела нескольких испанских патриотов, боровшихся против войск Наполеона в начале 19 века. Но затем выясняется, что этот эпизод - иллюстрация к книге, которую читает еще один персонаж фильма, но уже в XX веке. Затем проходит еще ряд эпизодов, вроде бы совершенно не связанных между собой.

Произведения сюрреалистов вызывали у части публики традиционный вопрос: а в чем здесь смысл? Но в произведениях сюрреалистов искать смысл *бессмысленно*. Художники *сознательно* не вкладывали смысл в свои творения. Сюрреалисты считали, что художники благодаря своим внутренним побуждениям, благодаря подсознательным импульсам творят свои произведения. Художник поэтому не может и не должен объяснять, почему возник и что означает тот или иной фрагмент его фильма, картины, поэмы. Художественное творчество - свободный процесс,

который не подчиняется точным закономерностям и логической определенности. А понимание смысла связано с логикой, определенностью, правилами. Сам вопрос о смысле художественного произведения вызван инерцией здравого смысла. Как говорил Бунюэль, в произведении искусства скрывается некая таинственность, тайна творчества. Но эта таинственность, согласно позиции сюрреализма, не связана с чем-то мистическим, сверхъестественным. Тайна творчества - это прежде всего его необъяснимость и неподсудность здравому смыслу и логике. Но источник творчества находится в самом человеке, а не в каком-то таинственном мире.

После окончания второй мировой войны возникает еще несколько направлений художественного авангарда. Правда, эти направления уже не вызывали того общественного резонанса, который сопровождал появление абстракционизма и сюрреализма. В некоторых из этих вновь возникших направлениях авангарда можно заметить стремление использовать уже найденные художественные принципы и приемы, но использовать их в новых комбинациях. Например, в середине XX века возникает такое течение авангарда, как абстрактный экспрессионизм. Даже в названии этого направления чувствуется зависимость этого течения от более ранних авангардистских течений. Представители абстрактного экспрессионизма считали, что произведение искусства должно быть непосредственным выражением творческих импульсов художника. Подобно тому, как сюрреалисты стремились к фиксации любой свободной мысли, так и представители абстрактного экспрессионизма фиксировали свои подсознательные импульсы в каком-то материале. Наиболее известный представитель этого направления американский художник Дж. Поллок создавал свои картины даже без помощи кисти. Поллок мог разливать по холсту краски разных цветов прямо из банок. В результате картины представляли собой сочетание произвольных красочных пятен. А вот на вопрос, почему Поллок выбирает то или иное сочетание, был ответ: следуя импульсам бессознательного, т.е. что-то подсказало художнику именно это сочетание, именно эту комбинацию пятен. Кандинский уже задолго до Поллока объяснил, почему комбинации цветных пятен могут оказывать эмоциональное воздействие. Но для Кандинского были обязательны кисть, гармония, продуманность композиции. Абстрактный экспрессионизм иногда называют ташизмом, от французского слова «пятно». В ташизме можно увидеть пример поиска новых - средств выражения ради самого этого поиска; у некоторых художников поиск становится самоцелью.

Показательны в этом отношении такие течения авангарда, как *оп-арт* и *боди-арт*. В *оп-арте* (буквально - *оптическое искусство*) художественные объекты создавались с помощью оптических эффектов. Это могли быть, например, сочетания цветовых потоков, идущих из разных источников света. *Боди-арт* (буквально - *телесное искусство*) представляет собой, вероятно, самое оригинальное и самое ироничное течение авангарда. Произведения *боди-арта* - это живой человек, принимающий определенную позу, или несколько людей, составляющих определенную композицию. То есть, элементами произведений *боди-арта* были человеческие тела, фигуры.

В конце 50-х годов широкое распространение получает *поп-арт*. Иногда название этого направления объясняют как популярное искусство по аналогии с *популярной музыкой*. Произведения *поп-арта* - это комбинации самых различных объектов. Этими объектами могли быть предметы быта, например, несколько банок кока-колы. Но эти банки составлялись в особом порядке, они могли быть прикреплены к холсту, к стене, к стенду. Произведение *поп-арта* могло представлять собой и несколько автомобилей, залитых бетоном. Эти предметы переставали быть предметами быта, они были помещены в особую ситуацию, они составляли основу эстетическо-



Пабло Пикассо. Герника.

го объекта, на который надо смотреть, который нужно воспринимать подобно скульптуре или картине. Произведение поп-арта могло представлять из собой и картину в более традиционном смысле - рама, холст, но на холсте могли быть тщательно выписаны те же банки кока-колы.

Эти баночки - яркие, красочные предметы, и они могут оказывать определенное эмоциональное воздействие на человека. Конечно, в поп-арте присутствовали элементы иронии и пародии - но все-таки эта ирония не была иронией отрицания, подобно иронии сюрреалистов. Поп-арт мог *иронизировать* над рекламой, но в то же время - *использовать* приемы рекламы. Поп-арт мог *иронизировать* над тягой людей к красивым вещам, но в то же время приветствовал этот интерес. Впрочем, разные представители поп-арта могли ставить перед собой разные цели и задачи. Поп-арт не был течением единомышленников, подобно течению сюрреализма. Поп-арт иногда рассматривают как реакцию на абстракционизм, как *возвращение* в искусство реальных предметов. Но это "возвращение" не было возвращением к реализму, к отражающему и воспитывающему искусству. К тому же некоторые приемы поп-арта были развитием некоторых принципов абстракционизма, например, использование психологического воздействия цветовых геометрических форм. Некоторые произведения поп-арта представляли собой как бы воплощение абстракционизма в объемных формах. Например, многие произведения американского художника Р.Раушенберга представляли собой сочетания механизмов, предметов, причем эти сочетания были абсолютно бесполезны с практической точки зрения.

Особое место в истории художественного авангарда принадлежит соц-арту. Это течение возникает в 70-х годах в социалистических странах, и название течения буквально означает «социалистическое искусство». Но искусство соц-арта было альтернативой официальному искусству тех стран, где господствовали коммунистические тоталитарные режимы. Официальное искусство служило официальной идеологии. Соц-арт иронизировал и над этим искусством, и над идеологией, и над режимом. Мастера соц-арта очень часто использовали в своих произведениях некоторые приемы официальной пропаганды и официального искусства. Соц-арт вскрывал фальшь и лживость официальной идеологии и официального искусства. Но при этом мастера соц-арта прибегали к юмору, иронии, образной форме выражения. Именно эти особенности и мешали обвинять представителей соц-арта в антигосударственной деятельности.

Произведения авангарда в большинстве своем, как и предполагал Ортега-и-Гассет, не были популярны, не пользовались массовым спросом, хотя в определенные периоды могла возникать мода на то или иное направление авангарда. К концу XX века авангард стал восприниматься гораздо спокойнее. Произведения авангарда стали уже неотъемлемой частью мировой художественной культуры, более того, произведения Кандинского, Матисса, Пикассо и даже Поллока уже составляют гордость коллекции любого музея мира. В 70-е годы XX века получает распространение еще одно течение нового искусства - постмодернизм, хотя в названии этого течения прослеживается некая дистанцированность от других направлений авангарда. Постмодернизм - значит буквально после модернизма. В постмодернизме художники пытались преодолеть разрыв между искусством, интересным для масс, и искусством, интересным для самих художников, искусством, интересным для специалистов, для интеллектуалов, для художественных критиков. Обычно для этого прибегают к популярному жанру, например, к детективу, комедии, мелодраме, используют сюжет, захватывающий внимание публики, которая с интересом следит за происходящим в книге или на экране. Но многие эпизоды произведения строятся таким образом, что они связаны с каким-то другим произведением: связь может быть и в схожести ситуации, и в схожих характерах, и в схожести стиля изложения или изображения. То есть многие эпизоды вызывают у знатоков сложные ассоциации с другими произведениями. Иногда постмодернисты идут даже на прямые цитаты из других произведений, но мастерство художника заключается в том, чтобы сделать это цитирование незаметным, не нарушающим гармоничного единства произведения постмодернизма. Характерным примером может служить «Имя розы» - роман итальянского писателя Умберто Эко, являющегося теоретиком постмодернизма.

В произведениях постмодернистского искусства главное внимание уделено самому искусству. Проводится простая мысль: искусство - это лучшее из всего созданного человеком, это самое достойное приложение сил человека. Именно в искусстве человек полнее всего выражает свою свободу, свою творческую неповторимость, свою духовность. Искусство возвеличивает не только своего творца, но и всех людей, созерцающих искусство. Эстетическое наслаждение - самое бескорыстное и одухотворенное состояние человека. В постмодернизме искусство возвращается к себе. Оно оценило себя как высшую ценность в духовной культуре. Искусство лучше всего ломает преграды между различными народами, сближает их. Искусство лучше всего ломает и социальные перегородки внутри народов, т.е. оно лучше всего соответствует принципам демократии, общечеловеческой культуры и гуманизма - тем принципам, которые определяли построение настоящего раздела.

Может возникнуть вопрос: а заслуживает ли искусство столь высокой оценки, не переоцениваются ли его возможности в тех случаях, когда искусство воспринимается как высшее проявление духовности? Но ведь такое понимание искусства всего лишь соответствует принципу «красота спасет мир», принципу, который разделяли многие крупные мыслители современности. Не только может, но уже спасает, даже спасла мир. Свидетельство тому - та огромная роль, которую сыграли в гуманизации человечества общечеловеческие ценности, мировые религии и национальные культуры.

РАЗДЕЛ III ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Лекция 17. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ.

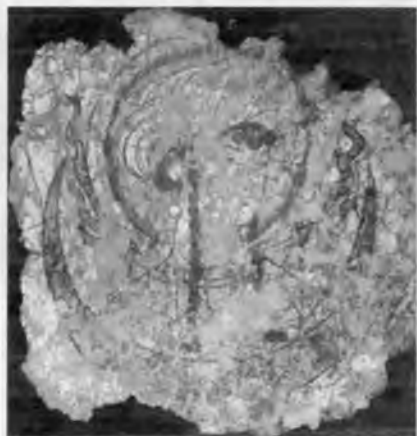
В связи с образованием в 1991 году пяти независимых среднеазиатских государств - Республик Кыргызстан, Таджикистан, Туркменистан, Казахстан и Узбекистан - в них нарастает интерес к собственному культурному наследию, осознание и признание своих исторических достижений.

Исторический подход требует учитывать, что в разные периоды границы стран, смещались и они не соответствовали современным границам. Поэтому сегодня важно изучить процесс сложения этнических пластов, который привел к формированию народов, и затем - наций, что обусловило сложение современных государств в Средней Азии. И вполне закономерно стремление этих государств и народов, в них проживающих, к познанию и развитию своей истории и культуры.

Все новообразованные государства региона вступили в полосу "переходного периода". В первые годы независимости началась пора раздела общей истории, традиций, культуры, духовного наследия. Нередко одним феноменом обладают сразу несколько "сторон", а он имеет многовековую историю "полиэтнического творения". Все это нельзя раздробить на "истории" отдельных народов и отнести исключительно к прошлому какого-либо одного современного народа. Среднеазиатские народы, в том числе и узбеки, как и их предки, в течение веков имели общую историю и общую культуру, ставшую сегодня их общим наследием. Земля, на которой они жили в разное время, называлась по-разному: Согдом, Бактрией, Тураном, Туркестаном... но, независимо от названия, всегда осознавалась единым и нераздельным целым, - Среднеазиатской цивилизацией, где их национальные культуры возышли из единой корневой системы, уходящей вглубь тысячелетий и, по-прежнему переплетаются стволами и корнями.



Фрагмент стеной фрески. Педжикент. VII в.



Изображение согдийской богини. Пенджикент. VII в. (справа — реконструкция)

Между тем среди ученых существует разное отношение к проблеме изучения культурно-исторического наследия среднеазиатских республик. В 1997 году в Российской Академии художеств был издан сборник "Жизнь для науки", в котором Ставиский Б.Я. ставит вопрос о неправомерном рассмотрении искусства Узбекистана с древнейших времен (имея в виду труды Пугаченковой Г.А. и Ремпелья Л.И., поскольку как политико-административная единица Узбекистан возник лишь в 1924 году, а, следовательно, изучение предшествующего времени должно вестись для Средней Азии в целом.

Общеизвестно, что созданию в 1924 году Узбекской Республики в составе СССР, предшествовал длительный период исторического формирования узбекской государственности. И ныне, едва ли правомерно звучит призыв вести изучение культур исключительно в региональном контексте, отказывая каждому отдельному государству в праве на собственную историю культуры. Правомерным и научно обоснованным в культурологии являются оба подхода как общерегиональный, так и локальный.

Культура Средней Азии развивалась не изолированно и замкнуто в их современных политико-административных границах, а в русле больших и длительных историко-культурных взаимодействий и постоянных широких связях. Следовательно, наука допускает рассмотрение истории культуры Средней Азии как в целом, так и отдельных ее частей. Ведь существуют, например, исследования по культуре западноевропейских стран или по культуре арабских стран, но, наряду с этим, - отдельно по культуре Франции, Германии, Сирии, Египта и т.д.

Культура Узбекистана имеет богатую и многообразную историю, уходящую корнями в глубь веков. Отечественная культура на протяжении всех веков ее формирования, неразрывно была связана с историей культуры многочисленных народов Средней Азии. Наше культурное наследие, складывалось в процессе становления и развития национального самосознания, постоянно обогащалось собственным и мировым культурным опытом. Культура региона дала миру вершины художественных достижений, вошла неотъемлемой частью в мировую культуру. Общечеловеческий статус культуры воплощается только посредством национального.

Именно эта позиция определена Президентом Республики Узбекистан И. Каримовым: "особое внимание должно быть уделено возрождению самобытности национальной культуры. Причем, возрождение национального самосознания не может быть ото-

рвано от идеалов мировой гуманистической культуры и общего возрождения общества”.

На территории Средней Азии, ныне занимаемой Узбекистаном, Таджикистаном, Кыргызстаном, Туркменистаном и Казахстаном, происходили крупные исторические события, сопровождавшиеся большой миграцией населения, слиянием культур различных этнических групп, прежде всего иранской и тюркской, и в следствии этого процесса, в частности, произошла интеграция художественной культуры. В результате исторического развития происходит и процесс дифференциации единых в своем генезисе племен и народов, предшествующих образованию наций и национальных культур.

Таким образом, историю культуры Узбекистана необходимо рассматривать в широком контексте истории культуры Средней Азии в целом и, в тесной связи с историей сопредельных регионов. В период древности, средневековья и нового времени территории Средней Азии, Афганистана, Восточного Ирана, Восточного Туркестана составляли в значительной степени единое экономическое, политическое, культурное пространство. Еще более тесно переплетены исторические судьбы самих народов Средней Азии: узбеков, таджиков, туркмен, казахов, кыргызов, каракалпаков. Среднеазиатские народы издавна были связаны между собой языковой общностью, укладом жизни, этническим, идеологическим и пр., т.е. общекультурным взаимодействием в условиях совместной географической, климатической, исторической среды. Поэтому чрезвычайно сложно и с научной точки зрения неверно полностью обособлять исторический путь каждого из этих народов. Но, это не означает отрицания собственного самобытного становления и развития каждого из среднеазиатских народов в общем региональном культурно-историческом наследии. Изучение истории культуры Средней Азии дает прекрасные возможности для знакомства со всеми важнейшими духовными основами мировой цивилизации в их взаимовлиянии, может выявить общие закономерности зарождения, становления и развития человеческой цивилизации.

Как известно, историко-этнографическая, или историко-культурная область – Средняя Азия - это обширный регион, у населения которого под воздействием ряда факторов - природно-климатического, а также общности путей и уровня социально-экономического развития, длительности разнообразных связей и взаимовлияний - формируются сходные особенности хозяйства, быта, культуры. Это довольно длительный процесс, в ходе которого не только менялись культурно-бытовые особенности, но даже исчезали одни и появлялись другие народы.

В силу этого археологические и архитектурные памятники региона имеют выжное значение для реконструкции истории, культуры и этнических процессов в Средней Азии.

Средняя Азия, расположенная между великими цивилизациями древности, средневековья и нового времени, издревле была ареной значительных историко-политических процессов и событий. Среднеазиатский регион в узловые моменты истории оставался в сфере геополитических интересов огромных империй, то входя в ареал их государственного и культурного влияния, то сам выступал в качестве носителя имперских идей.

Территориальное положение Средней Азии - “срединное” в данном геополитическом пространстве обусловило ее особую роль в качестве не только “передатчика” духовных и материальных ценностей, религиозных идей и течений, из одной империи, государства, цивилизации - к другим, и в целом - между Востоком и Западом, но и центра интеграции культур.

Средняя Азия является контактной территорией, где, начиная с древних эпох, происходили миграция и эмиграция этносов, интеграция и нивелировка культур, интенсивные военно-политические, экономические, этнокультурные связи между Передней

Азии, Европой, Индией, Китаем, Кавказом, взаимообогащение культур, возникали памятники, являющиеся ценностями мировой цивилизации.

Это и стало причиной особой синтезирующей направленности собственной художественной среднеазиатской культуры, ее способности к восприятию и усвоению разнородных по своему происхождению явлений. Государства Древнего Востока - Месопотамия, Древний Иран, Китай, Индия, Древний Египет, Древняя Греция, Рим, кочевники-тюрки, арабы и многие другие народы прямо или опосредованно привнесли в Среднюю Азию материальные и духовные достижения и сами получили отсюда импульс.

Несомненно, все эти племена внесли свою большую или малую лепту в культурогенез, лингвогенез и антропогенез, в целом в этногенетический процесс сложения среднеазиатских наций, продолжавшийся с разной степенью интенсивности с древних эпох. Причем антропологический тип, язык, традиционная материальная и духовная культура сформировалась значительно раньше, чем появилось само название народов. Среди многих компонентов, которые составляли единый этногенетический процесс можно выделить блоки несущие этноопределяющие признаки.

Территория Средней Азии с этнокультурной точки зрения характеризуется великими смешениями, что предопределило уникальность культурного наследия. На протяжении многих веков здесь протекал процесс адаптации скотоводческих и оседло-земледельческих народов.

В сложных, не всегда мирных контактах многовекового общения земледельцев и скотоводов формировалась среднеазиатская цивилизация. С древнейших времен в среднеазиатском регионе сложилось два больших культурно-этнических мира: один связан с оседло-земледельческими районами, другой - с кочевыми. Они определили весь круг жизнеотношения данных народов и просуществовали десятки веков, сформировав соответственно два различных историко-культурных типа, которые не смогли не сказаться на формировании основных черт соответствующих культур. В результате многовековых контактов и взаимодействий между ними возникали своеобразные формы синтеза как в хозяйственно-бытовом укладе, так и в культурно-духовной жизни населения этого региона. В формировании культуры заметную роль играли также традиции культуры народов сопредельных стран, что наложило отпечаток на процесс *культурогенеза*. Эти два мира выразились в основных историко-культурных типах Средней Азии - кочевом, степном и земледельческом, позже городском. И соответственно - в двух типах хозяйства, экономики, искусства, науки, ментальности народов, которые находились в постоянной связи и единстве. По-видимому, эти типы сохраняются и сегодня, проявляя себя в разных, многообразных ракурсах, в том числе и в художественной культуре, несмотря на тотальную ускоренную модернизацию, кардинальные изменения во всех сферах жизни, происходившие в новейшее время.

У каждого народа, живущего в определенных природных условиях и ведущего определенный образ жизни (в данном случае кочевой или оседлый), вырабатываются соответствующее *мировосприятие* и "*стереотип*" художественного видения действительности, воплощаемые в художественных образах. Веками формировалась общая, единая региональная культура - среднеазиатская. Такое вековое существование было взаимодополнением в рамках единого целого.

В Средней Азии - в периоды древности и раннего средневековья - до принятия ислама, не было единой государственной религии. В религиозном отношении население Средней Азии было разнообразно, особенно, если эту проблему рассматривать в историческом аспекте. Здесь соседствовали и сосуществовали - маздеизм, зороастризм, манихейство, несторианское христианство, иудаизм, буддизм, в их разновидностях и привнесенные культы - шаманизм, культы предков - неба, плодородия... и мно-

гие другие. Временами они образовывали сложную поликонфессиональную систему, а иногда - вступали в противоборство друг с другом. Переплетение, взаимодействие религий в Средней Азии проходило параллельно с взаимовлиянием конгломерата различных народов и этносов, и это обстоятельство, естественно, отразилось на духовной культуре народов региона. Основные идеи этих религий и верований отражались в художественной культуре Средней Азии. Современный исторический поворот показывает, что многие из самых даже древних культов способны возрождаться в виде отдельных образов, знаков, символов и элементов, они не утратили своей жизнеспособности, постоянно воплощаясь в новые художественные образы и наполняясь новым художественным смыслом, что сказалось впоследствии на сложении культа святых в исламе, культа почитания мазаров, где особенно ярко проявляются домусульманские культово-религиозные традиции.

Разнообразная и пестрая политическая, религиозная ситуация облегчила завоевание арабами этого региона. Культура *Мавераннахра* – “то, что за рекой” - так арабы называли северные территории за рекой Амударья, - находившаяся по уровню своего развития гораздо выше культуры арабов, надолго сохраняла верность доисламским традициям.

“На протяжении тысячелетий Центральная Азия была центром встречи и сосуществования самых различных религий, культур и укладов. Этническая терпимость и открытость стали естественными нормами, необходимыми для выживания и развития. Даже те, кто завоевывал эти территории, не только преклонялись перед культурой народов Центральной Азии, но и бережно перенимали традиции, элементы существовавшей на этой территории государственности”, - отмечено в книге “Узбекистан на пороге XXI века”.

Этнический состав народов Средней Азии также был многообразен. Хорезмийцы, бактрийцы и согдийцы говорили на различных языках, которые принято относить к северо-иранской восточной ветви индоевропейских языков. Существовали местные диалекты языков, например, смесь согдийского с греческим, на нем говорили бранхиды - греки из Милета (Малой Азии), переселенные на территорию Бактрии, арамейское письмо впоследствии стало основой согдийской и хорезмийской письменности. В настоящее время в языковом отношении народы Средней Азии можно свести к двум основным большим группам: *туркской* и *иранской*.

Первая группа - прежде всего узбеки, казахи, кыргызы, туркмены. Вторую, ираноя-



Карта Великого Шелкового пути

зычную группу составляют таджики и некоторые более мелкие этносы (бухарские евреи). В целом они образуют два мира – иранский (ираноязычный) и тюркский (тюркоязычный). Их взаимоотношения строились на особой парадигме — противоборства и сотрудничества, “отторжения - притяжения”. Именно в этих рамках можно и объяснить природу среднеазиатской цивилизации. Оно составляло стержень политической истории, материальной и духовной культуры региона.

В истории культуры народов Средней Азии были крупные этапы, каждый из которых отмечен собственной спецификой художественных проблем. Прежде чем обратиться к культуре разных эпох, назовем главные из историко-культурных этапов и тем самым обозначим основные вехи развития. Они всецело соответствуют общепринятой исторической периодизации.

Для того, чтобы представить объемы накопленного среднеазиатской цивилизацией художественного потенциала, мы должны совершить небольшой экскурс в историко-культурное наследие региона, концентрируя внимание на отдельных его ярких периодах.

Значимость того или иного периода в истории культуры Средней Азии определяется самобытностью его общекультурного и художественного наследия, материализованного в различных видах искусства – будь то незатейливые наскальные изображения – петроглифы, мелкая терракотовая скульптура, расписная керамика или архитектурные памятники, книжная миниатюра, поэтические строки, музыкальные произведения.

Культура Средней Азии берет свое начало в глубине веков. Сохранились лишь немногочисленные разобитые по месту, времени и материалу произведения эпохи палеолита, мезолита, энеолита, бронзы, которые свидетельствуют о развитии материальной и духовной культуры.

К числу уникальных памятников первобытной культуры относятся наскальные рисунки. Самые известные среди них были найдены в гротах у реки Зараутсай (Ущелье золотого огня) на юге Узбекистана. Как и в аналогичных памятниках эпохи мезолита, здесь изображены животные и сцены охоты, для которых характерно реалистическое изображение фигур, при этом конкретно-чувственное восприятие мира древнего человека позволяет реконструировать его среду обитания (если он знал, что рядом живет стадо в 8 баранов, то именно 8 фигур изобразит первобытный художник).

Эпоха энеолита и бронзы (IV – II тыс. до н.э.) представлена керамикой, изделиями из бронзы, камня и кости. Керамика развивалась в двух стилевых направлениях: раскрашенная керамика земледельческих племен и серая керамика скотоводческих племен.

Высокого уровня достигло бронзолитейное искусство, о чем свидетельствуют многочисленные глиняные формы для отливки ножей, орудий труда, предметов вооружения и др.

В конце 2 – начале 1 тыс. до н.э. в Средней Азии происходят значительные исторические события – формируются и развиваются ряд историко-культурных областей, таких, как Бактрия, Согд, Хорезм, и соответственно происходит сложение бактрийской, согдийской, хорезмийской народностей.

В VI – IV вв. до н.э. Бактрия и Согд были завоеваны и включены в состав иранских Ахеменидов, однако это не повлияло на самостоятельный путь развития культуры.

Для целого ряда исторических периодов, в особенности среднеазиатской древности, античности, средневековья (арабский халифат, тимуридская эпоха), составляют собой сложный синтез различных компонентов: среднеазиатско-древневосточный, среднеазиатско-эллинистический, среднеазиатско-ирано-арабский, среднеази-

атско-индийский. Взаимодействие великих цивилизаций на территории Средней Азии определило своеобразие созданной здесь художественной культуры.

Уже в глубокой древности Среднеазиатский регион играл определенную роль в развитии мировой культуры. В силу своего уникального и выгодного географического положения Средняя Азия находилась на перекрестке важнейших торговых путей, связывающих Восток и Запад. Именно на данный регион приходилась значительная часть Великого шелкового пути. Эта торговая магистраль сыграла огромную роль в развитии человеческой цивилизации в целом. Благодаря Шелковому пути уже в древности начался обмен материальными и духовными достижениями между самыми различными народами. Тем самым были соединены в одно целое две великие дороги, два ареала - Запад и Восток. Одна - шедшая с Запада из стран Средиземноморья в Среднюю Азию, пройденная эллинами и македонянами во время походов Александра Македонского. Другая, ведущая с Востока, из Китая в Среднюю Азию, открытую дипломатом и разведчиком Чжан Цзянем (об этом шла речь в главе "Культура Китая"). Границы государств и границы культур в среднеазиатском регионе никогда не совпадали.

Наиболее значительным и ярким периодом культуры древности в Средней Азии является - среднеазиатский эллинизм (IV-III вв. до н.э. - III-IV вв. н.э.), с которым связан расцвет городской цивилизации (мы уже касались этой проблемы в главе 6).

К настоящему времени открыто большое количество памятников эллинистического периода. Это скульптура, монументальная живопись, ювелирное искусство, керамика, художественный металл, архитектурный декор и т.д.

На территории Узбекистана распространение традиций греко-римской культуры особенно ярко проявилось в южных областях, входивших попеременно в государство Селевкидов, образованное после смерти Александра Македонского, позднее - в отделившееся от него Греко-Бактрийское государство, и, наконец, с начала нашей эры - Кушанское царство.

К началу греко-македонских завоеваний греческая культура уже пережила пик расцвета, пришедший на середину V века до н.э. После Пелопонесской войны, длившейся 27 лет, греческие города государства переживали сложные времена. Выход из острого социального и политического кризиса был положен завоевательной политикой Александра Македонского, стремившегося к созданию мировой державы. Известно, что в Средней Азии великий полководец провел около трех лет (с 330 по 327 г. до н.э.). Широкое распространение традиций греческой культуры началось после уже после смерти Александра Македонского и распада империи Селевкидов, когда к середине III в. до н.э. в Средней Азии утвердились местные правители - греко-бактрийские в Бактрии, аршакидские в областях Южного Туркменистана, отличавшиеся приверженностью к ценностям эллинистической культуры.

Замечательными произведениями искусства и документом времени являются - медальерное дело, в частности, - монеты, чеканенные в среднеазиатских городах. Монеты греко-бактрийских царей по художественным достоинствам являются лучшими в эллинистическом мире - выразительностью, реалистичностью передачи изображенных в них персонажей. Судя по монетным изображениям, портретные образы, нанесенные на лицевую сторону (аверсе) монеты, воплощают реальный облик монархов, а изображение богов или героев на оборотной стороне (реверсе), являются копиями знаменитых греческих скульптур

Эллинизм как явление мировой культуры оставил глубокий след в духовном наследии древних народов Средней Азии, надолго пережив политическое господство эллинов. В ранне-кушанский период, спустя сто лет после заката Греко-Бактрийского царства, происходит всплеск эллинистических традиций под воздействием искусства Гандхары, крупнейшего эллинизированного центра на территории Индии, входивше-



Фрагмент настенной росписи. Афрасиаб. VII в.

го в состав Кушанской империи. Традиции эллинизма в Средней Азии сохранялись вплоть до исламского периода..

Завоевание Средней Азии в VII-VIII вв. арабами, принятие ислама, становление в качестве официального языка документов и науки - арабского; жестокая борьба местного населения против поработителей, утверждение государства Саманидов (IX - XII вв.) и расцвет государства Чингисхана (XIII век); создание мощной империи Амира Темура и Темуридов (XIV - XV вв) со столицами в Самарканде и Герате, ставшими "сияющими точками земного шара", выделение казахских жузов и включение Средней Азии в состав узбекских государств Шейбанидов (XVI век) и Аштарханидов (XVII век), распад Средней Азии на отдельные ханства - таковы крупные вехи в истории следующего периода среднеазиатского региона.

Становление и развитие государственности как таковой неразрывно связаны со многими глобальными процессами, в частности, с эволюцией культуры. Определенной стадии развития государственности соответствует определенный тип культуры.

Как уже указывалось в разделе II, главах 7,8 нашей книги, развитие государственности и культуры шло параллельно - от первичных зачаточных форм государства типа нома до деспотических могущественных монархий и соответственно от слабо развитых форм культуры до величайших достижений культуры. В соответствии с выделенными периодами исторического развития происходит и эволюция художественной культуры.

Одна из линий развития культуры Средней Азии связана с постепенным преобладанием тюркского компонента, который можно охарактеризовать как *тюрко-согдийский* симбиоз, датированный периодом VI -IX вв. Китайские источники указывают, что



Юноша с кубком. Фрагмент настенной росписи. Пенджикент. VII в.

элемент в триаде высших божеств тюрков Умай – покровительница очага и детей, исповедывали зороастризм, видоизменив его в соответствии со своими верованиями. В VI-VII вв. тюркоязычные племена уже пользовались собственным и заимствованным письмом. По месту находки основных памятников письмо стали называть орхон-енисейским, а по языку и характеру письма – древнетюркским руническим письмом.

Понятие «тюркская культура» включает явление широкого руностранственного охвата, которое представляет обобщенные черты культуры тюркских народов, а также культуру этносов, передававших последующим поколениям и родственным народам не только собирательное название «тюркские», но и собственный культурный опыт. Целостность тюркской культуры определяется устойчивыми чертами мироотношения, а также способами выражения этих представлений.

Тюрки уже прошли путь «от кочевий к городам», и новая волна завоевателей-арабов застала их ассимилировавшимися среди местного населения. Они не представляли собой единого экономического и политического организма, способного противостоять давлению изнутри и извне. За военными успехами раннего периода ислама и следующими двумя веками расцвета Халифата последовали центробежные усилия местных правителей в различных зонах единой некогда империи, целостность которой держалась на религиозно-идеологической почве.

Наиболее яркое представление об искусстве доисламского периода в культуре Средней Азии дает монументальная живопись во дворце самаркандских правителей на Афрасиабе (VI-VII вв.). Дворец сильно разрушен. Сохранившиеся фрагменты живописи дают возможность восстановить общий вид интерьера и тронного зала. Росписи располагались на четырех стенах большого квадратного зала (11x11 м) и изображали церемонию приема согдийским царем Вархуманом иностранных послов с дарами.

Сюжет следующей росписи посвящен сцене свадебного шествия, которое открывает принцесса на слоне в сопровождении придворных дам (на руке одной из них надпись «сопровождающая принцессу»), двух бородатых послов на верблюдах, вереницы всадников с конями в дар царю. Здесь же сцена переправы через реку принцессы, в сопровождении музыкантов, а также плывущих рядом с лодками всадников с лошадьми. Росписи отличаются особой ритмичностью линий, выразительностью силуэтов, богат-

от реки Чу и до Амударьи наблюдалась общность культуры, выразившаяся в сходстве одежды, обычаев, письма. Между 563-567 гг. Средняя Азия вошла в состав Великого тюркского каганата – сотворившим тюркский мир. Ведь именно в это время возникли народы и государства, ставшие прямыми предками современных тюркоязычных наций, в том числе и узбекской. После ослабления Тюркского каганата контакты тюрков и согдийцев не только не прекратились, а получили еще большее развитие. Постоянные контакты, окрашенные «положительной комплиментарностью» (Л. Гумелев), вели к укреплению межэтнических связей, приводили к заимствованиям в культуре. Тюрки, которые не ассимилировались, исповедывали культы - Духа Синего Неба (Тенгри) и Земли-Воды (Иер-Су), и третий

ство узоров на одеяниях, колористическая гармония.

Историческое значение сюжетов росписи, отразившей события своего времени, бесспорно.

Так, в канун исчезновения изобразительности и утверждения новой религии – ислама, афрасиабские росписи (настенная живопись в Балалыктепе, Варахше, храмах древнего Пянджикента), сохранились как уникальные произведения монументальной живописи раннего средневековья.

В развитии культуры народов Средней Азии поворотным пунктом стал – ислам. За относительно короткий отрезок времени ислам превратился в государственную религию, глубоко проникнув во все сферы жизнедеятельности человека и общества, поскольку унаследовал основные положения восточного общества, определив качественно новые мировоззренческие, философские, этические и эстетические основы культуры в соответствии с эпохой. Именно в это время происходит формирование и развитие нового стиля, положившего начало так называемой мусульманской культуре.

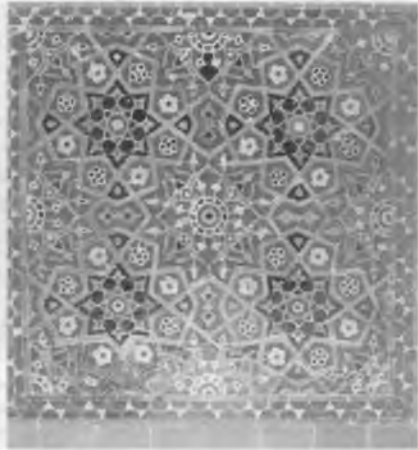
Во время мусульманская религия вырабатывала свои фундаментальные положения и богословские концепции, в духовной культуре стремясь к унификации религиозных законов. И одновременно шел процесс превращения локальных особенностей в универсальные модели. В этом и проявилась характерная черта всей мусульманской духовной культуры.

В исламскую эпоху в истории культуры Средней Азии выделяются три значительных периода: IX-XII вв. – период формирования общемусульманской цивилизации, сложения арабо-мусульманской культуры, пик которой приходится на IX-X вв. – время “мусульманского Ренессанса”; вторая половина XIV- XV вв. – период империи Амира Темура, Темуридской цивилизации, характеризующейся высокими достижениями во всех областях творческой деятельности; XVI - и первая половина XIX века – формирование и локализация местных среднеазиатских ханств, культура которых представляла синтез ирано-таджикских и тюрко-узбекских городских художественных традиций.

В каждый из названных периодов Средняя Азия вносила важный и значимый вклад в мировую цивилизацию.

Арабское завоевание принесло народам Средней Азии разорение городов, усиление эксплуатации, уничтожение религий, разрушение памятников культуры и науки, насаждение новой религии, внедрение арабского языка, который стал применяться не только в мусульманском богословии. Однако материальный и духовный ущерб, нанесенный арабами, не привел к полной гибели Среднеазиатской цивилизации. Уже в IX веке начался расцвет культурной жизни в Средней Азии.

Последствия разрушения предметов культуры зафиксированы в письменных документах очевидцев и историков того времени. Известно, свидетельство великого ученого XI века Абу Райхана Беруни в сочинении “Памятники минувших поколений”, об истреблении представителей искусства, религии и науки, о сожжении произведе-



Фрагмент майоликового панно.
Мавзолей Зангиота. Ташкент. Конец XIV в.

ний искусства, уничтожении письменности и документов. Негативное отношение арабов к искусству, на раннем этапе завоевания во многом объясняется идеологическими причинами - необходимостью насаждения среди народов этого региона новой монотеистической религии - ислама (об отношении исламской доктрины к искусству смотрите главу "Культура Средневековья").

Понадобилось немало времени для того, чтобы культура покоренных народов опавшая от нанесенного ей урона. Процесс возрождения местных художественных традиций связан в первую очередь с изменением политической ситуации в Средней Азии - приходом к власти династии Саманидов (IX век). Мировой славой овеяны многие древние постройки Средней Азии, среди которых одно из первых мест занимает Мавзолей Саманидов в Бухаре (IX-Хвв.). Квадратное в плане здание довольно скромных размеров (сторона квадрата 11 м.) перекрыто куполом: гармоничны его пропорции, богаты и разнообразны узоры на стенах, выполненные из фигурных кирпичиков, искусная кладка напоминает узорчатое плетение. Мотивы узоров - квадрат и круг повторяют основные формы всего сооружения, ритмические повторы пронизывают все здание, выражая философские идеи вечности и завершенности Вселенной. Благодаря этому, приземистое здание кажется легким из-за того, что стены сверху слегка суживаются, округлые пилоны, встроенные в углы бордюра, придают мавзолею впечатление вертикальных осей. В отличие от более позднего периода, когда архитектурные сооружения украшаются цветной глазурью и разнообразным орнаментом (позже станет отличительным знаком среднеазиатской архитектуры – *многокрасочность*), мавзолей Саманидов привлекает внимание лишь кладкой жженого кирпича. Мавзолей не имеет одного главного фасада – все стороны равноценны, а именно входы – с четырех сторон. Мавзолей Саманидов открывает собой ряд знаменитейших мавзолеев Средней Азии, таких как Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче, Гур-Эмир, ансамбль Шах-Зинда в Самарканде и др.

В IX-XI вв. формируется и развивается орнаментально-декоративный стиль, который стал тем универсальным языком, объединивший искусство разных стран и народов, вошедших в состав исламского мира. Такова, например, арабская - орнаментальная вязь, составленная из растительных мотивов и покрывающая собой плоскость стен, предметы прикладного искусства, рукописные страницы книг. Растительный орнамент («ислими») совмещается с арабскими графическими начертаниями - изобразительного воплощения божественного Слова. С точки зрения универсальной поэтики художественного творчества, арабеска является метафорическим образом рая, будущего Спасения. По-видимому, по этой причине стало возможным появление разнообразных мотивов растительности во всем комплексе изобразительного творчества исламского периода. С XIV века огромную роль играет архитектурный декор - геометрический орнамент "гирих", импульс которому дали успехи математики в Средней Азии: линейные и пространственные закономерности были введены в построение гириха, геометрической системе соподчинено арабское письмо. Но в основе лежали более древние символы: круг – солнце, и его живое воплощение на земле – огонь, квадрат – земля, треугольник – луна и ее воплощение – вода. А все остальные геометрические фигуры – производные от этих основных, символизирующие – плодородие, богатство, дальнейшее развитие..... Таким как бы было положено начало культуре мусульманского средневековья, ареал распространения которого был чрезвычайно широк - от Средиземноморья до берегов Индийского океана. В орбиту этого по истине всеохватывающего процесса была включена и Средняя Азия. В культуре наступает период - провозглашения новых теологических идей (Имама аль-Бухари, Имама ат-Термизи), изобразительность в искусстве уступает место орнаментальному искусству, которое становится одной из доминант мусульманской эстетики, определяя особенности стиля в

художественной культуре. Воздействие ислама на науку, философию, литературу, архитектуру, изобразительное и прикладное искусство, музыку, зрелищные искусства было всеохватывающим. Процессы, происходящие в религии и во всех сферах общественной жизни, культуре, были теснейшим образом взаимосвязаны. Известно, ислам как господствующая религия в отличие от христианства и буддизма отказывался использовать живопись и скульптуру как средство пропаганды своих идей, чем определил роль этих видов искусства в мусульманской культуре и в жизни исламского общества.

Несмотря на ожесточенное противостояние между традиционными и качественно новыми мировоззренческими, философскими и эстетическими идеями и борьбу за власть, за относительно короткий отрезок времени эта религия глубоко проникла во все сферы жизнедеятельности общества и отдельной личности. Универсальные принципы монотеистической религии образовали магистральное направление в культуре, в котором были со временем переплавлены в процессе взаимодействия художественные традиции многих покоренных арабами народов. Этот *"сплав"* вносил свои естественные изменения в дальнейшее развитие культуры ислама, приведя к идее "многообразия в единстве" - этнокультурных, региональных, локальных и национальных проявлений.

В период правления Саманидов наблюдается большой подъем в культурной жизни. Свою государственную власть они закрепляли, с одной стороны, верностью исламу, с другой - "возрождением" культурных традиций. Саманиды старались быть равноудобными как арабскому халифату и мусульманскому духовенству, так и патристическим настроенным подданным.

Особого расцвета достигла поэзия и такая форма поэтического произведения как рубаи. Создателем популярной и емкой жанровой формы поэзии, четверостишии - рубаи - был Абу-Абдулло Рудаки, творчество которого насчитывало более трех тысяч стихов (по сведению поэта XI века Устад-и-Рашиди). До нашего времени сохранилось лишь небольшое число стихов поэта.

Рудаки придавал придворной поэзии черты, порожденные народными истоками, - его поэзии были чужды лишнее содержание, напыщенная форма. Но в этом крылась и трагедия великого поэта.

Проблема соотношения Бога и человека характерная для восточной поэзии в творчестве Рудаки решается не с *теоцентрических* позиций (в центре Бог), а с новых *антропоцентрических* (в центре Человек - влияние эллинизма). Его поэзия послужила "открытием человека и природы" для всей последующей поэзии. "Богу почти нет места в его стихах, как таковой, он либо высоко поставленная личность - шах, одаренный поэт, смелый воитель, везир, - во всяком случае, не Бог, а человек", - писал И. Брагинский.

В поэтической форме Рудаки выразил это так:

На мир взгляни разумным оком,
 Не так, как прежде ты глядел.
 Мир - это море. Плыть желаешь?
 Построй корабль из добрых дел.

Если в древнеиранской поэзии наличествовал мотив "разума", как отражение разума божественного, то в поэзии Рудаки основным стал именно - человеческий разум, воспеание достоинства человеческой личности, ее самоценности.

Это получило яркое выражение в эпосе "Шах-наме" Фирдоуси (около 934-1020гг.) - одного из первого в мировой культуре поэтически-философского рассмотрения войны и мира, в которой поэт провозглашает мир между всеми народами. Патристические идеи в "Шах-наме" облечены в форму величественного стихотворного сказа о ге-



Памятник Ибн-Сина в Ургенче.

роическом прошлом, о вечной борьбе Добра и Зла, образы героических личностей: богатырь Рустам, кузнец Кава, поднявший восстание против шаха-тирана Захака. Потому и вошла эпопея в сознание читателя не как "Книга царей", а как "Царь-книга" поэзии.

Среднеазиатский регион дает блестящий взлет развития научного знания и философии. Всемирно известны имена таких выдающихся ученых-энциклопедистов, как Абу Муса ал-Хорезми, Мухаммад ал-Хорезми, ал-Фараби, Ахмад ал-Фаргони, Абу Райхан Беруни, Ибн-Сино и многие другие. Их энциклопедические труды и по своему содержанию, и по своей направленности, отличаются широкоохватностью, универсализмом, синтетичностью. Несмотря на развернувшуюся в наше столетие "разделения", по определению их принадлежности, они не поддаются однобоким мононациональным делениям. Однако очевидно присутствие в них общей среднеазиатской духовной традиции и преемственности в культуре и науке.

Великие среднеазиатские мыслители и творцы не создали специальных трудов по вопросам культуры, по эстетике, которую они еще не выделяли в особую, самостоятельную науку. Однако в их произведениях мы встречаем не только общие философские концепции, но и отдельные положения по поводу художественного творчества.

Одним из ранних теоретиков искусства, труды которого сохранились до нашего времени, является Абу Наср аль-Фараби (870-950 гг.) - выдающийся энциклопедист средневековья (о нем уже шла речь в главе 13).

Фараби оставил след практически во всех средневековых сферах знания. Фараби по праву считается основоположником музыкальной науки на Востоке. Среди дошедших до нас трудов выделяется "Большая книга о музыке" ("Китаб аль-мусики аль-кабир"). В сочинении охвачены все стороны и явления музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока современной Фараби эпохи.

Самым целостным с методологической точки зрения представляется художественно-эстетическое учение аль-Фараби, проникнутое естественнонаучными, реалистическими иррационалистическими воззрениями. Фараби принадлежит идея многофункциональности искусства, в частности, музыки, которая может доставлять наслаждение, быть атрибутом развлечения и важным средством нравственного воспитания, понимаемого в связи с совершенствованием общества в целом, и в каждом конкретном случае, музыка должна обладать способностью воздействовать на слушателей.

Одним из первых на Востоке Фараби внес существенный вклад в разработку эстетической категории прекрасного. Он рассматривал совершеннейшее и прекрасное внутри самой практики, как критерий ее развития.

С именем ал-Фараби связаны высшие достижения в философии. Фараби писал о высшей красоте, присущей Богу. Но с точки зрения философов-рационалистов как сам Бог, так и присущая ему красота ничего общего не имеют с окружающей нас реальной действительностью и никак на нее не влияют. Фараби объединял науки, искусства и



Мавзолей Гури Амир в Самарканде.

нравы, как "формы в душе", "что приобретается по желанию и по привычке", и противопоставлял им "природные формы" - "естественные знания, заложенные в человеке от рождения". Фараби принадлежит возрождение наследия Аристотеля.

Достоянием мировой цивилизации стало то, что благодаря среднеазиатским мыслителям были сохранены и переведены на арабский язык многие труды античных философов - они изучались и распространялись. Впоследствии, после утраты подлинников, эти труды были вновь переведены на язык оригинала. Роль и значение Средней Азии как хранителя и распространителя сокровищ науки и искусства античности - возрастает многократно.

В истории Среднеазиатской цивилизации есть личности, чья выдающаяся деятельность выходит за пределы не только локального культурного региона, но и, раздвигает границы государства и времени, и становятся частью общемирового процесса и общечеловеческой ценностью.

Такова личность Абу Али Ибн Сино (980-1037 гг.) - крупнейшего мыслителя, научные интересы которого развивались в двух направлениях: медицине и философии.

Знаменитый "Канон врачебной науки" ("Китаб ал-Канун фи т-Тибб") Ибн Сино представлял собой уникальный сводный труд по медицине. На Западе он издавался много раз - перевод на латинский язык в XV веке, в Риме в 1593 году был опубликован арабский подлинник Канона, позже издавался вплоть до XVII века и стал одним из основополагающих трудов медицинской науки. О врачевании Ибн-Сино слагались легенды.

В 1004 г. Хорезмшах Маъмун II собирает вокруг себя выдающихся ученых, философов, поэтов, художников, в так называемой "академии Маъмуна", которая, к сожалению,



Купол мавзолея Биби Ханум.

просуществовала недолго. Главным советником по вопросам науки был Абу Райхан Беруни (973-1048) - выдающийся энциклопедист Средней Азии. В возрасте 21 года Беруни с абсолютной точностью определяет величину наклонности плоскости эклиптики к экватору и находит, что она равна $23^{\circ}35'45''$. Он пользовался кругом диаметром около 7,5 м, который изготовил сам. В возрасте 22 лет Беруни создает глобус, изготавливает астрономические инструменты. Научное наследие Беруни огромно - список его сочинений по разным отраслям знаний насчитывает около 150 трактатов различного объема. Он внес большой вклад в астрономию, математику, геодезию, минералогию, фармакологию и т.д. По утверждению ученого-востоковеда А. Семенова, в Европе Беруни знали под именем Alborgona.

Особая роль принадлежала городам - Мерв, Самарканд, Бухара, Ташкент, Хива, Гурганч, Кят, Ходжент, где скрещиваются различные этнические, художественно-эстетические, стилевые и идейные тенденции. Город становится главным очагом культурной жизни, подчинив ее функциони-

рованию потребностям различных социальных слоев населения. В культуре преобладало светское начало. Поэзии, музыке, живописи отводилась одна из главных ролей. Характерны в этом плане свидетельства "Кабус-наме" (X век): "Я из всего мира избрал двадцать вещей, чтобы с ними провести (мою) долгую жизнь: стихи и пение, музыкальный инструмент и приятное на вкус вино, шахматы, нарды, охоту на барса и сокола, ристалище и мечь, тронную залу, бои и пиры, коня, оружие, щедрость, молитвы и намаз".

Следующую яркую страницу в истории культуры Средней Азии открывает – эпоха Амира Темура и Темуридов (XIV-XV вв.).

Амир Темура, - замечает академик Б. Ахмедов, - "Как Александр Македонский, как Чингиз-хан, был великим полководцем и великим государем. В европейских хрониках образ Амира Темура нередко искажался: преувеличивалась его жестокость, замалчивалась или преуменьшалась созидательная направленность его внутригосударственной политики".

Свою культурную политику Амир Темура основывал на идее сосуществования и взаимодействия различных этносов и народов покоренных им стран и регионов в рамках его единого и мощного государства. В основе этой политики лежал синтез главных культурных элементов *тюрко-монгольского* и *персидско-таджикского*. К ним добавлялись и другие взаимодействия - китайская, арабская, индийская, русская (первые русские поселения появились в это время) культура. Амир Темура сам старался привлечь архитекторов, художников, ремесленников в Самарканд, а в случае необходимости их доставляли силой.

Два самых значительных центра этой цивилизации - Самарканд и Герат - дают огромное количество памятников художественной культуры, возвращенных на идее вза-



Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде.

имодействия различных этнокультурных традиций.

В городах ведется грандиозное строительство, размах и масштабы которого не знали себе равных в истории Средней Азии. " Если ты хочешь знать о нашем могуществе - взгляни на наши постройки" - было начертано на портале дворца Ак-Сарай в Шахрисабзе, который тогда назывался Кеш.

Архитектура эпохи Темуридов – лицо эпохи. Крупные постройки Темуридов характеризуют и сегодня облик Шахрисабза, Самарканда и Бухары. Дворцы и сады в его родном городе вызвали слова изумления у испанского посланника короля Генриха III, донна Гонзалеса де Клавихо, посетившего город в 1403-1404 гг. Его наблюдения явля-

ются весьма важным источником знаний о культуре эпохи Амира Темура. Так, Шахрисабз произвел впечатление масштабами, великолепием и роскошью: "Он (Шахрисабз) был весь изборозжен ручьями и канавами, а вокруг него находилось множество садов и загородных домов... В городе имелись огромные жильные здания и мечети. В следующую пятницу посланников проводили в огромный замок, который был построен по приказу царя. Говорят, что над ним работали уже 20 лет, хотя теперь каждый день над ним работает много мастеров. У этого дворца был длинный вход и очень высокий портал. Около входа по правую и левую руку находились арки из кирпича, облицованные плитками, соединившимися друг с другом в виде гирлянды... В середине над дверью был изображен лежащий на солнце лев : это герб царя Самарканда... Оформление этого дворца настолько великолепно, что для того, чтобы суметь все описать, нужно все обойти и еще и еще раз рассмотреть, Мечеть и замок относятся к тем явно показательным



Секстант астрономической обсерватории Улугбека в Самарканде



Памятник Алишеру Навои и Абдурахману Джами в Самарканде

рода, воздвигнутая в честь женщины (!), любимой жены Сарай Мульк Биби Ханум. Описывая стройку Шараф ад-Дин Али Язди в "Зафарнаме" пишет: "Пятьсот каменотесов из Азербайджана, Фарса, Хиндустана и других мест были привлечены к строительству этой мечети, не считая тех рабочих, которые должны были ломать камни в горах и доставлять их в город. Для того, чтобы доставить строительные материалы на строительную площадку, была необходима работа 95 слонов, доставленных в Самарканд из Индии. Темуру при поддержке своих принцев и эмиров сам руководил работами".

Мечеть представляла собой архитектурный комплекс с выделенным монументальным порталом – пештак (с фарси "вынесенная вперед арка", "парадный фасад"), тремя купольными зданиями со сводчатыми айванами (крытое помещение, зал) и четырьмя угловыми минаретами.

Важную черту архитектуры Темуридской эпохи составляли - ансамбли. Классический пример – площадь Регистан в Самарканде, включающая три религиозных учебных заведения – медресе, что отражало стремление к знаниям и просвещению. Это медресе Улугбека, медресе Шер-Дор и медресе Тилля-Кари.

С целью развития просвещения Мирзо Улугбек в 1417 г. основал высшие религиозные учебные заведения для изучения исламских наук –мадраса (по-арабски - место обучения) в Самарканде и Бухаре, которые позже получили распространение по всему исламскому миру. Самым первым институтом этого типа является медресе Мир-и-Араб в Бухаре. Медресе, - учреждались богатым благотворительным фондом (вакф), из доходов которого оплачивались содержание зданий, жалование преподавателям, бумага и чернила, стипендии студентов, - являлись до начала XX века основными учебными заведениями Средней Азии. На портале медресе Улугбека в Бухаре написано: "Стремление к знаниям – обязанность каждого мусульманина и мусульманки".

Мирзо Улугбек, всемирно известный ученый-астроном и математик, поощрял развитие наук, для своих исследований он построил под Самаркандом обсерваторию,

строениям, которые правитель приказал построить к сегодняшнему дню".

Ак-Сарай почти полностью разрушен, но сохранившиеся развалины впечатляют и сегодня: ширина портала в 22 м, высота траектории арки примерно около 40-50 м.

Столица огромной империи Амира Темура – Самарканд – должен был по замыслу повелителя стать самым красивым городом мира. Самарканд становится центром культуры и искусства, средоточием лучших научных и творческих сил эпохи.

Как отмечал Л.И. Ремпель "Она (архитектура - Э. А.) - его наука, техника, искусство. Через архитектуру выражена, в какой-то мере, и ее философия, этика, художественный идеал. Она - вершина средневекового строительного искусства народов всего Среднего Востока, выражение их художественного гения".

Главным архитектурным сооружением Самарканда по волею Амира Темура должна была стать пятничная мечеть города,

каменный сектант (сооружение для наблюдения за звездами) радиусом 40 м сохранился до наших дней. Содействие Улугбека развитию светских наук вызвало противодействие со стороны духовенства. В 1449 г. Улугбек был убит.

Одним из выдающихся памятников эпохи Темуридов является мавзолей Гури Амир, который воздвигнут во времена правления Амира Темура и, считалось, что он решил построить мавзолей для себя самого. Однако Шараф ад-Дин Али Язди сообщает, что Амир Темура построил этот мавзолей для своего внука и престолонаследника Султана Мухаммада. Не означало ли это, что Амир Темура захоронен здесь, вопреки своему желанию - быть перевезенным в семейный склеп в Шахрисабзе? С 1404 г. мавзолей Гури Амир становится одной из значительных усыпальниц Темуридов.

Высшим достижением архитектуры стал купол Гури Амира – как “озаренное место вечного успокоения”, как “небесная сфера”, воздвигнутый на 37- метровую высоту. Купол заострен кверху и образует стрельчатый свод, облицован керамическими плитами с геометрическим орнаментом на меридиональных ребрах и изречениями из Корана: “Совершенство есть только у Бога”, “Хвала Богу”.

Для архитектуры эпохи Темуридов характерны огромные размеры зданий, рассчитанные на то, чтобы поражать зрителя: грандиозные порталы, величественные купола, поставленные на высокие декоративные барабаны, вздымающиеся ввысь минареты, господствующие над всеми другими постройками города. Исключительно разнообразны декоративные приемы – глазурованный кирпич, майоликовые плитки, резная терракота на фасадах зданий, интерьеры украшались росписями, нижние части стен облицовывались изразцовыми плитками или мрамором. Деревянные двери покрывались резьбой, окна украшались панджарой (декоративные алебастровые решетки).

Многие строения эпохи Темуридов до нас не сохранились или сохранились лишь величественные развалины. Одной из причин является, что при возведении зданий строительные материалы обрабатывались с излишней поспешностью и воздвигались за короткое время.

Но благодаря работе специалистов со всего исламского мира, взаимодействию различных направлений и стилей, техник и традиций, был создан единый для всего Среднего Востока *синтетический стиль*. В нем отложилось искусство и традиции разных народов, приведенных в русло одного течения. Это различные типы и формы архитектуры – гражданской: *жилые дома, дворцы, караван-сарай, базары, бани*. Культурные здания: *мечети, медресе, хонаки (сооружения для проживания дервишей), мавзолеи*.

Культурные традиции, заложенные Амиром Темуром получили дальнейшее развитие в правлении его потомков-Темуридов - Улугбека, Шахруха, Хусейна Байкара, чьим сподвижником был великий гуманист, крупный государственный деятель, основоположник классической узбекской литературы Мир Алишер Навои (1441-1501) - определивший своей деятельностью культурный расцвет “эпохи Навои”.

Поэт и ученый, музыкант и художник, один из культурнейших людей своего времени, Алишер Навои, подобно своим западным современникам типа Леонардо да Винчи, выступает как универсальная личность, объединяющая в своей деятельности науку и искусство, философскую теорию и общественную практику.

Личность Навои исторически неотделима от широкого круга его современников, друзей почитателей и учеников. Среди знаменитых современников поэта прежде всего его учитель Абдурахман Джами, поэт Бинаи, историки Хондамир и Мирхонд, историк Давлят-Шах, художник-миниатюрист Бехзад, каллиграф Султан Али и многие другие, определившие своей деятельностью культурный расцвет “эпохи Навои”. “Благодаря Алишеру сколько людей получило писательское и художественное воспитание и укрепление своего дарования. Подобного Алишер-беку покровителя и воспитателя людей больше не было” - писал впоследствии Бабур.



Бабур-Наме. Миниатюра.

Навои явился создателем классической поэзии на древнеузбекском языке. В сочинение Алишера Навои "Суждение о двух языках" (т.е. о персидском, принятом в классической поэзии, и о тюркском как языке народном), он пишет: "Если хорошо подумать в этом языке найдется так много богатства и тонкостей, что поистине легче будет на этом языке словотворчество, словесное художество, стихосложение и писание повестей. В этом языке имеется множество изумительных редких слов и выражений". Собственная поэтическая практика Навои стала осуществлением этой программы.

...Два солнца всходят на одной земле,
Две розы рдеют на одном стебле.
В едином теле две души сошлись,
В глазу едином два зрачка зажглись.
Дух плотью стал и духом стала плоть,
Единой сделал двойственность господь...
Два имени у них – что с того,
Единое мы видим существо...

Одно из величайших достижений культуры Востока является – рукописная книга.

Она существовала и в средневековой Европе до изобретения книгопечатания Гуттенбергом в 1445г.

Рукописная книга - коллективное творение, над ней работало множество людей – одни изготовляли бумагу, другие, занимались написанием текста книги – каллиграфией, третьи - оформлением самой книги – создавая иллюстрации и переплет.

Сведения о миниатюрной живописи Средней Азии восходят к эпохе Амира Темура и Темуридов. Источники XV века сообщают о существовании при Амире Темуре в Самарканде придворной мастерской - کتابخانه, где работали мастера переписки и оформления рукописных книг. Основные стилистические черты были заложены в это время, которое многое предопределило в последующем развитии миниатюрной живописи среднеазиатской школы, получившей название - мавераннахрской. Радостное, светлое восприятие мира художником - миниатюристом проявлялось с равным вдохновением как в темах сказочно-героических, исторических, придворно-бытовых, так и в иллюстрировании рукописей по теологии, математике и естественным наукам, философии, которые украшали библиотеки правителей и меценатов.

Искусство миниатюры являлось утверждением поэзии жизни, воплощением реальной жизни и судя по образному выражению Кази-Ахмада автора "Трактата о художниках и каллиграфах" (XVIв.):

Страсть к искусству дошла до такой степени, что если бы
то не было признаком неверия,
Я поклонился бы тебе - искусству и говорил: "это - мой Бог!"

Известно, что миниатюра удовлетворяла тщеславие аристократов, она продукт меценатства. Да, но любовь к предметам искусства, художественным ценностям позволяла коллекционировать, заказывать и оценивать их, разбирать на *маджлисах* с участием лиц, представлявших высший авторитет в искусстве. Миниатюра (как и поэзия) в этом отношении продукт не только художника, но и общественного мнения, к которому художник прислушивался и на котором он работал.

В последующие эпохи культура Средней Азии не поднималась до высот Темуридского времени. При этом, художественная культура "эпохи Улугбека" и "эпохи Навои" остается неоценимым вкладом Среднеазиатской цивилизации в широкую полосу гуманистических течений мировой культуры.

Однако культура среднеазиатского региона не ограничивалась только лишь городской культурой. Огромный и своеобразный пласт художественной культуры сохранялся и развивался на протяжении всей истории у среднеазиатских кочевых народов - казахов, киргизов, туркмен, каракалпаков. Все виды прикладного искусства - ювелирное, ковроткачество, тиснение по коже, металлообработка; устное поэтическое творчество - эпические сказания, героический эпос, музыкальный фольклор и многое другое - демонстрируют самобытность художественно-эстетических принципов, многообразии образов и тем, связь с мифологическими, философскими, религиозными представлениями в культуре кочевников. Стержнем художественной культуры кочевых народов всегда оставалось устное поэтическое творчество, тесно связанное с музыкой.

Вместе с тем именно соотношением и пониманием ислама стали связываться и те различия, которые издавна существовали между городской и степной культурой.

Среднеазиатский регион представляет огромный интерес для культурологического изучения в силу того, что в процессе своего исторического развития он оказывался подверженным влиянию разных, достаточно несхожих культур. Последовательное влияние персидской, греческой, тюркской, китайской, индийской, арабской, затем последовавшее взаимодействие с русской, западноевропейской культурой, - позволяет говорить о специфическом среднеазиатском феномене.

Следующие периоды (XVI-XIX вв.) в культуре Средней Азии отмечены заметными достижениями в отдельных областях творческой деятельности народов региона. Исследователи указывают на расцвет мавераннахрской школы миниатюры в XVI-XVII вв.; расширяется социальный базис литературно-поэтического творчества; развивается музыкальное искусство, градостроительство.

Вторая половина XIX-го и XX век внесли в жизнь региона и населяющих его народов глобальные потрясения и перемены, которые привели к коренным изменениям в традиционном укладе жизни, духовной и художественной культуре. Сегодня мы можем констатировать, что в культуре многое было приобретено, но многое и утрачено.

Восстановление исторической справедливости по отношению к культурному наследию прошлого наступило со времени обретения среднеазиатскими государствами независимости и суверенитета. Как отмечал Президент Узбекистана И. Каримов, "строим новое общество, в числе основных задач мы ставим восстановление правдивой истории народа, возрождение его нравственных ценностей..."

Наш краткий обзор показывает, сколь долго, многообразен и плодотворен был Путь культуры в истории Средней Азии на протяжении тысячелетий и, сколь велика заслуга тех, кто талантом, упорным трудом высветил этот Путь, введя наследие среднеазиатских народов в единый фонд мировой общечеловеческой культуры. В том и состоит назначение истории культуры, чтобы, вороша память поколений, извлекать плоды человеческого гения, и тем самым множить национальную культуру, получать нескончаемую радость переживания, доставляемую современникам, вдумчивым изучением великих творений прошлого.

Глава 18. КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА.

Новые независимые государства Средней Азии возникли «на развалинах» бывшего Советского Союза, унаследовав как достижения, так и все проблемы «неудавшегося исторического эксперимента». К числу независимых государств принадлежит - Республика Узбекистан.

Узбекистан провозгласил и приобрел независимость, новое государство признало мировое сообщество, страна получила членство в ООН, ОБСЕ, других авторитетных и влиятельных международных организаций. Республика Узбекистан приняла Конституцию, ввела собственную национальную валюту, перешла к развитию рыночной экономики.

Сегодня Узбекистан признали более 165 государств, со 120 странами мира установлены дипломатические отношения.

Стержневой линией государственного обустройства Республики Узбекистан является твердое и целенаправленное следование собственным путем, учитывающим непростой опыт стран, прошедших этот путь становления независимости, и вместе с тем, специфические особенности условий жизни, обычаев, традиций, культуры народа республики.

В основу реализации этой линии заложено пять ключевых принципов, основное содержание которых в следующем:

во-первых, полная деидеологизация экономики. Экономика должна иметь приоритет над политикой, быть ее внутренним содержанием. Именно экономика, проблемы ее дальнейшего развития являются стержнем нашей современной политики.

Во-вторых, в сложный переходной период главным реформатором должно стать государство, потому что оно является реальной единственной силой, способной обеспечить кардинальные преобразования. Государство обязано определять ведущие приоритеты экономического развития, выработать и последовательно реализовать политику коренных преобразований в экономике, социальной сфере и культурной жизни нашего суверенного государства.

В-третьих, весь процесс обновления и прогресса должен строиться на правовой основе. Только когда можно добиться ощутимых результатов от всех преобразований, сделать их необратимыми, когда они опираются на выверенные, имеющие практическую силу законы.

В-четвертых, учитывая реальное демографическое положение, сложившийся

уровень жизни населения, переход к рыночным отношениям должен сопровождаться осуществлением сильных мер по социальной защите людей. Только при сильном, действенном механизме социальной защиты и социальных гарантиях можно обеспечить динамическое продвижение во всех сферах жизни, сохраняя общественно-политическую стабильность.

И, в-пятых, становление новых экономических, рыночных отношений должно осуществляться поэтапно, взвешенно, продуманно.

Анализ мирового опыта показывает, что достижение результатов независимости требует последовательности и направленности реформ.

Все эти принципы имеют в равной степени ключевое значение для успешного реформирования культурологических и культурных преобразований.

Конечной целью всех реформ, проводимых в Узбекистане, - экономических, демографических, политических, культурных - является построение сильного демократического правового государства и гражданского общества с устойчивой рыночной экономикой, открытой внешней политикой. Построение такого общества, гарантирует высокий уровень прав и свобод человека, обеспечивает возрождение национальных традиций и культуры, духовно-нравственное развитие человека как личности.

В первые годы независимости были выработаны основные принципы формирования внешнеполитического и внешнеэкономического развития:

во-первых, верховенство национально-государственных интересов при всемирном учете взаимных интересов;

во-вторых, равноправие и взаимная выгода, невмешательство во внутренние дела других государств;

в-третьих, открытость для сотрудничества вне зависимости от идеологических воззрений, приверженность общечеловеческим ценностям;

в-четвертых, приоритет норм международного права перед внутригосударственным;

в-пятых, развитие внешних связей как на основе двусторонних, так и многосторонних соглашений.

Успешное развитие внешних, международных отношений, общественно-политическая стабильность, национальное и гражданское согласие - это фундамент обновления и реформирования Узбекистана, обеспечения развития и прогресса общества в целом.

Ни одно государство не может перспективно развиваться без роста духовного потенциала, культурных и нравственных ценностей.

Ход реализации новой модели - реформирования экономики, политики и духовного обновления общества с учетом исторических, национальных особенностей, менталитета народа, возрождения национальной культуры - формирует политику национальной идеологии как объединяющую - Личность, Nation, Общество, Государство. В этом контексте культурологические проблемы выходят на первый план. Именно культура может возродить духовную связь общества и личности. Перспективы культурного развития Узбекистана тесно связаны со всеми кардинальными изменениями во всех направлениях развития. В результате родилась главная национальная идея: "Узбекистан - государство с великим будущим".

Известно, что народы Средней Азии в XX веке дважды - в начале и в конце - оказывались на пороге важнейших исторических перемен, перед выбором новых ориентиров развития, которые открывали новые пути и для культуры. Втянутые в события 1917 года, они пошли по пути ломки традиционного устройства общества и культуры. Культура Средней Азии была вырвана из единого восточно-мусуль-

манского ареала и обращена к иному по культурному типу региону, русско-европейскому.

Советский период это сложное и противоречивое явление в развитии не только для истории Узбекистана, но и для ее культуры. Это время дало отечеству известных ученых и исследователей, талантливых художников, писателей, музыкантов, артистов, режиссеров. Однако именно в XX веке была создана тотализированная социокультурная мифология, сопровождавшаяся догматизацией, манипулированием сознанием, отрицанием инакомыслия, физическим уничтожением цвета узбекской научной и художественной интеллигенции. Словом, культура советского периода никогда не была монолитной, культура и, в частности, такая ее сфера как искусство, должна была стать "частью общепролетарского дела", выражать интересы этого класса, а значит и общества. В таком ключе и необходимо анализировать культуру того периода.

Октябрьская революция, по мысли ее авторов, должна была коренным образом изменить ситуацию в культуре. Впервые у культуры должна была появиться возможность в полном и подлинном смысле "принадлежать народу", служить выразителем его интересов и духовных запросов. Однако лидеры революции, считая ее пролетарской, сделали вывод о том, что и новая культура, которую станет возводить новое общество, тоже должна быть пролетарской - в принципе, отказав в признании культурной эволюции, преемственности в развитии культуры. Наряду с позитивными изменениями в советский период происходила резкая идеологизация культуры, игнорировались традиционные нравственные и эстетические ценности.

В октябре 1917 года был взят курс, и на культурную революцию. Однако художественная практика оказалась значительно богаче рекомендуемых партийных установок.

Новая культура советского типа формировалась в отрыве от богатейшего национального наследия в результате кардинального изменения общественно-политических условий и жесткой политики атеизма. Законы преемственности оказались не востребуемыми.

Пожалуй, ни один другой регион не претерпел столь существенной переориентации, поскольку в Средней Азии речь шла о глубинном коренном изменении "содержания и формы" художественной культуры, вытекавшего из изменения ее социальных и эстетических функций. Распалась вековая история и многовековая культура народа и, лишь, к концу 20-х годов возник вопрос "быть или не быть" культуре Узбекистана национально самобытной. Встали задачи найти пути перехода на новую модель культуры, не утрачивая своей национальной особенности. Следует отметить, что проблема утверждения национальной самобытности оказалась абсолютной новой для узбекского народа, у которого издавна в культуре существовал сложный симбиоз этнокультурных традиций. Подобный поворот, обусловленный конкретной исторической обстановкой, предполагает новый порыв к познанию, отметающий все попытки свести материальный мир к простому набору его проявлений.

Уже на этапе становления новой культуры, в 20-30-е годы, было много противоречивого, т.к. изначально вся советская культура была запрограммирована на общность идейно-эстетических основ и тенденций, сюжета, темы, идеи и т.д., имела черты "типовой культуры". Новизна не только идеологической, но и художественно-эстетической систем, становление доселе неведомых для художественной культуры Узбекистана видов и жанров искусства - оперы, балета, кинематографа, станковой живописи и др., продиктовывались необходимостью усваивать все это в ускоренные темпы и сроки, что создавало особые трудности. Логика ускоренного худо-

жественного развития Узбекистана остро ставила вопросы национального своеобразия культуры, решение которых позволяло перейти на новую европейскую модель, не утрачивая своей самобытности.

Несмотря на негативный социально-политический климат, породивший большое количество серых и конъюнктурных произведений, в искусстве Узбекистана были созданы истинные шедевры, которые вошли в золотой фонд национальной культуры. Художники были глубоко, органично связаны со временем, в котором они жили и работали, преломив в своем творчестве динамику художественных идей и эстетических идеалов, воплотив в своих произведениях надежды эпохи, заблуждения и поиски выхода из них.

Но вместе с тем, многие мастера, которые представляют достижения и богатство национальной культуры, создавали свои произведения не благодаря, а вопреки социалистическим доктринам, следуя принципам художественного осмысления действительности и опираясь на мировой художественный опыт.

У истоков новых форм художественной культуры стояли российские художники, приехавшие в Туркестан и навсегда связавшие свое творчество с этим краем. Это Л. Буре, А. Николаев (Усто-Мумин), В. Уфимцев, П. Беньков, А. Волков, Н. Кашина и многие другие. Поиски художественной выразительности не замыкались в определенном стилевом направлении. Кубистические, объемно-пространственные эксперименты в картинах Александра Волкова "Гранатовая чайхана", "Музыканты", использование традиций восточной миниатюры и русской иконы у Усто-Мумина в полотнах "Весна", "Мальчик с беданой", или основываясь на принципах реализма, использование приемов импрессионистов в произведениях Павла Бенькова "Ляби-хауз", "Узбекский дворик". Стили, приемы, манеры, сменяли друг друга довольно стремительно, отражая общие процессы, происходившие в культуре Узбекистана, когда соцреализм упорно вытеснял творческие поиски новых форм.

История узбекской культуры советского периода представляет собою историю поисков синтеза национального, создававшегося веками, самобытного искусства с опытом мировой культуры, представленного в первую очередь русской культурой как "передатчика" опыта европейской культуры. Там, где удавалось найти такой синтез – органично соединить эти слагаемые, – были успехи и крупные достижения, когда же эти две части сочетались механически или же недооценивались



*Усто-Мумин (Николаев А.).
Юноша с перепелкой.*



Александр Волков. Караван.



Рахим Ахмедов. Материнское раздумье.

каждый по-своему, представляют национальную культуру. Это – росписи фойе в театре оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте Чингиза Ахмарова, серия пейзажей Урала Тансыкбаева, портреты – “писателя Айбека”, “Аброр Хидоятов в роли



Чингиз Ахмаров. Бухарский танец.

роли любой из них, искусство переживало горечь поражений и несбывшихся надежд.

Правда, сейчас в исторической перспективе ясно, что процесс действительного, объективного формирования национальной культуры был много шире его субъективного осмысления и охватывал деятельность художников самых разных творческих почерков и направлений.

Дальнейшее развитие национальной культуры шло по линии усложнения связей между народной (фольклорной) и профессиональной системами мышления, появления новых жанровых разновидностей – портрет, тематическая картина, пейзаж, натюрморт. Процесс этот наглядно прослеживается в творчестве У. Тансыкбаева, Ч. Ахмарова, А. Абдуллаева, Р. Ахмедова, – все они, в равной мере, но творческие картины “Утро. Материнство”, “Материнское раздумье” Рахима Ахмедова.

Творчество художника всегда обеспечено современной ему эпохой. общим уровнем развития национальной культуры, именно потому. было бы нелепо порицать с сегодняшних позиций, например, старшее поколение за чрезмерный реализм, за ограниченность приемов и средств. С другой стороны, и творческая раскрепощенность более молодого поколения художников – не только их личное достижение, это определенная ступень объективного историко-культурного процесса. А между ними – многообразие “промежуточных этапов”, отражающих ту или иную стадию становления национальной культуры.

Однако “стилевой спектр” искусства Узбекистана велик не только во временной, исторической перспективе, он достаточно широк и применительно к конкретному периоду. С одной стороны, продолжают жить национальные формы, как бы возрождаемые для новой жизни, с другой

— стилистические приемы, не имеющие адекватности в узбекской традиции.

Сходными тенденциями отмечены все виды художественной культуры Узбекистана — литература, кинематограф, театр, музыка.

Культурное состояние современного Узбекистана можно охарактеризовать как переходное. На наших глазах формируется гражданское общество, для которого характерен плюрализм в духовной жизни, отвечающий “мировым стандартам”.

С первых дней независимости Узбекистана, важнейшей проблемой, поднятой на уровень государственной политики, явилось возрождение того огромного культурного наследия, которое в течение многих веков создавалось нашими предками. Наше культурное наследие складывалось в процессе становления и развития национального самосознания, постоянно обогащалось собственным и мировым культурным опытом и дало миру вершины художественных достижений, вошло неотъемлемой частью в мировую культуру. Особенности формирования узбекской культуры видятся в таких основных факторах:

- необходимость возвращения к духовным истокам народа, его корням;
- дифференцированный подход к возрождаемому наследию;
- выбор наиболее важных, культурологически и этически значимых достижений национальной культуры, обогащающих общечеловеческие ценности, отвечающих требованиям гуманизации и обновления нашего общества;
- широкие международные контакты, приобщение к общечеловеческим ценностям, национальной и современной культуры;
- формирование нового поколения интеллигенции, мышление которой определяет дух независимости

Но уже в первые годы независимости постепенно вырисовываются новые контуры культуры. Как пишет И.А. Каримов: “Исключительно важное место в процессе возрождения и роста национального самосознания, если хотите, национальной гордости, занимает историческая память, восстановление объективной и правдивой истории народа, родного края, территории государства”.

Важнейшей особенностью культурной ситуации является “возрождение” художественных произведений и их авторов. “Забытые” — “Уложение Тимура”, “Бобур-Намэ”, Бахоуддин Накшбанди, Ахмад Яссави, Фитрат, Чолпон, Усман Носир, Абдулла Кодирий, Абдулла Авлоний, деятели движения джадидов и многие другие.

Отечественная культура как бы собирает “вырванные” страницы своей истории и восстанавливает насильственно остановленный художественно-исторический процесс. На наших глазах формируется гражданское общество, требующее более высокого уровня образования, экономической и политической культуры людей, спо-



*Абдулхак Абдуллаев.
Портрет Алишера Навои.*



*Ильхом Жаббаров.
Памятник Амиру Темуру в Ташкенте.*

собных самостоятельно ориентироваться в различных идейных и культурных традициях и течениях.

После более чем семидесятилетней тоталитарной зависимости культуры, процесс переоценки и определения ориентиров в культуре молодого независимого государства на первых порах вполне естественно проходил как этап отрицания всего "не нашего". Вместе с тем, нетерпимость, отрицание ценностей прежней системы, воинствующий национализм, безоглядное обращение к мусульманским традициям и обрядам, могли привести к проявлению культурного экстремизма, стать разрушительным началом для независимого государства. Это было непростое время, когда культура, как и другие сферы общества, находилась в стадии выработки стратегии.

В духовной жизни узбекского общества происходит переосмысление ценностных установок и идеалов, осуществляется мировоззренческая переориентация личностного и общественного сознания. Новым для нынешнего этапа развития культуры можно считать то, что общность

реализуется теперь не только в сфере идеолого-эстетической, но и в гораздо более специальной области творческих, в частности, стилевых поисков и тенденций.

Так, в первые годы независимости в поисках общенационального идеала, символа молодого государства была провозглашена личность – Амир Темура. Как пишет И.А. Каримов: "Сколько раз в былые годы, читая и слыша о "Темуре – завоевателе", о "Темуре - разрушителе", мы задавались вопросом: "Как же при нем был возможен такой расцвет культуры и экономики на нашей земле?". Только после обретения независимости мы смогли воздать должное нашему великому предку".

В 1993 г. в Ташкенте открыт первый памятник Амиру Темуру, авторами которого являются скульпторы Ильхом Жаббаров и Камол Жаббаров. Создатель государства и великий полководец изображен восседающим на коне. На постаменте памятника высечено крылатое выражение Сахибкирана: "Сила – в справедливости". В 1996 г. прошли торжества, посвященные юбилею Амира Темура во Франции, в Узбекистане и во всех Среднеазиатских государствах.

Таким образом, основной задачей становится "непредвзятость исторического анализа". А когда-то академик И. Муминов за публикацию статьи об Амире Темура был подвергнут травле и критике.

Открыты памятники, увековечивающие образы выдающихся мыслителей, ученых, государственных деятелей и богословов прошлого – астронома Ал-Фергани в Фергане и Куве, богослова Имама Аль-Бухари в Самарканде, национального героя Джалалиддина Мангуберды в Хорезме и др.

Есть у поэта Абдуллы Арипова стихи об Узбекистане:



Жавлон Умарбеков. Человек - Разумный.

Рассказ о предках - он совсем не прост,
Но в нем начало отдаю я слову
О том, кто высям неба, тайнам звезд
В таблицах дал научную основу.

Передо мной веков мелькает ряд,
И вижу их я в высях и провалах,
И вихрем поколения летят,
Как будто бег времен и не рождал их.

Ты всякое видал в своей судьбе -
Мед счастья пил и терпкий яд печали, -
Кто только гневом не грозил тебе,
Какие вражды силы не терзали !

Подмоги просишь – стоны к небу взвей,
А бой жесток, и нет ответа зовам.

Возрождение самобытности узбекского народа идет по многим направлениям. Придание узбекскому языку статуса государственного – важный шаг на пути к независимости. Обретение родного языка во всем богатстве и разнообразии его возможностей – это не легкий процесс, отражающий волю узбекского народа, рост национального самосознания. Новое возникает не на пустом месте, а содержит в себе все достижения и противоречия предшествующей культуры.

Вопрос о национальном своеобразии культур относится к числу наиболее актуальных проблем XX века. Ещё несколько десятилетий назад бытовало мнение, что



Здание музея Темуридов в Ташкенте.

мир движется к всемирной стандартизации и унификации, что сам процесс экономической и политической модернизации стирает исторические и культурные традиции, национальную самобытность, культурные особенности и идеологические разногласия. Реальность опровергла эти установки. Более того, практика показала, что именно разнообразие

национальных элементов придает системе культуры стабильность.

Современная тенденция - переосмысления роли и значения культурного наследия - состоит в активном включении традиций в современную жизнь. К этому следует добавить и особенности узбекского менталитета. Эта особенность заключается в том, что историко-культурное сознание подверглось в XX в. колоссальной деформации, захватившей не только материальную и духовную культуру, но и изменило отношение между поколениями, структуру быта, нормы морали и т.п.

Как справедливо говорил народный поэт Абдулла Арипов: "Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей. И поэтому, когда мы говорим о культуре нашей, современной, мы говорим об определенном пути, который эта культура прошла".

Культура независимого Узбекистана стремится - дать новую концепцию человека и мира, где общечеловеческое гуманистическое значимее, чем застывшие догмы национально-исторического прошлого.

По многообразию творческих стилей, эстетических воззрений, пристрастий к той или иной художественной традиции, культура современного Узбекистана как бы добирает несостоявшийся этап своего развития (спокойно пройденный западноевропейской культурой XX века). Президент Узбекистана И. Каримов отмечает: "Духовное возрождение - это появление нового поколения творческой интеллигенции, мышление которой определяет дух независимости", связывая национальные ценности с современными достижениями - залог интеграции нашего государства в мировое сообщество.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Общественное развитие XX века, раскрывшее многообразие национальных культур, преодолевшее все виды этноцентризма, выдвинуло единство общечеловеческой культуры как реальность. Неприложным фактом нашего времени является признание того, что только человечество в целом есть подлинный субъект истории.

Вместе с тем развитие науки, в котором немаловажную роль в XX столетии сыграла и эволюция гуманитарного знания (прежде всего в таких областях, как история, этнография, антропология, психология, искусствоведение, культурология), обогатило и во многом преобразило интеллектуальный арсенал человечества, способствовало становлению нового мышления, новых способов мировидения. В этих условиях в мироощущении людей происходит фундаментальный сдвиг - переход к картине мира, в основе которой лежит принцип единства мировой истории и культурного развития человечества.

Сохранение геополитического равновесия в мире, возрождение духовных ценностей и национального самосознания, осознание единства человечества во всем многообразии форм его культурно-исторического опыта - одна из определяющих черт нашей эпохи. Рост развивающихся стран, появление новых независимых государств, "стремящихся упрочить свое положение среди других стран мира, быть равными среди равных, стать органической частью обширного мирового пространства" (И.А.Каримов), а также интенсивные процессы миграций, развитие средств массовой информации и коммуникаций, массовый туризм - изменили и сам облик мира, и его образ в сознании людей.

Культурный обмен между нациями, странами, континентами непрерывно расширяется. Единство мира становится все более и более осязаемым, расстояния сократились между людьми, странами, культурами и эпохами, благодаря развитию прежде всего гуманитарных наук. Известный этнограф и социолог К.Леви-Строс как-то заметил, что XXI век или будет веком гуманитарных знаний или же вообще никогда не наступит. Этот малоутешительный для человечества прогноз был обусловлен усилившейся тенденцией к обособлению и самоизоляции различных отраслей знаний. Гуманитарные науки ориентированные на общечеловеческие ценности уже способны стать своеобразным мостиком, объединяющим людей различных профессий и социальных пристрастий, что и стало основой науки культурологии.

Люди прошлых веков, разделенные непреодолимыми пространствами, религи-

озными и национально-расовыми предрассудками, не могли и мечтать о подобных возможностях контактов и взаимодействий. Многосторонние связи, проникновение форм культуры одних стран в мир культуры других в той или иной степени охватило буквально все человечество. И процесс этот динамично развивается и по-своему масштабу, по интенсивности, по общественному значению.

В духовную сокровищницу человечества XX века прочно вошли такие культурные феномены, как африканская скульптура, персидская миниатюра, узбекские макомы, коптские ткани, эллинистический роман, византийская музыка, искусство инков и многое-многое другое, еще в прошлом веке казавшееся "варварским" и "чужим".

В итоге такого процесса "взаимоузнавания" современная история культуры стала обширной, перестав быть как европоцентристской, так и востокоцентристской, становится действительно мировой. Осуществляется на практике завещание Алишера Навои:

"Восток в себе и Запад совмести,
весь мир сумей в самом себе найти".

Понять связь времен, взглянуть на культуру прошлого и настоящего как единый и непрерывный процесс художественного освоения мира - одна из важнейших задач культурологии.

Изучение культурологии, соответственно, должно предполагать в качестве исходного системообразующего основания эстетическую модель человека и опираться на художественное освоение материала. Но, формируя содержание курса, мы столкнулись с трудностями определения специфики предмета ее методов, без чего невозможно решение задачи соотнесения теоретических положений с многообразием конкретного материала, который культурология черпает не только из искусствоведения, но также из истории религии, археологии, этнографии и других эмпирических гуманитарных наук. Культурология как научная дисциплина формировалась обретая собственный предмет исследования и обосновывая соответствующие ему методы, выявляя генезис, функционирование и процесс развития культуры. Несомненно, культурология имеет объектом изучения прежде всего результаты культурной деятельности, произведения искусства, а также с коммуникативный слой культуры - уровень образования и воспитания, язык, психологический склад нации и т.д., во всех этих случаях неизменным остается - целостность, интеграционная основа общества. Все эти уровни характеризуют культуру в широком спектре ее формообразований - наука, техника, искусство, философия, политика, экономика и т.д., что в то же время позволяет выявить структуру, образ деятельности, целостность культуры, объясняя историко-культурный процесс в его конкретном художественном воплощении.

Предмет культурологии бесконечно велик и имеет единственную тенденцию к увеличению объема и содержания своего исследования.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

Глава 1

1. Чем отличаются и в чем схожи гуманизация и гуманитаризация образования?
2. Каковы роль и место культурологии в системе гуманитарного знания?
3. Какие науки изучают культуру? В чем специфика изучения культуры?
4. Кто из исследователей ввел в научный обиход понятие "культурология"?
5. Что следует понимать под культурой в широком и узком смысле слова?
6. Каковы основные виды культуры? Чем отличается материальная культура от духовной и что между ними общего?
7. Что такое "культурфилософия"?
8. Каждая из наук, занимающихся изучением культуры, дает ей свое определение. Какая общая черта культуры нашла отражение в этих определениях?

Глава 2

1. Как соотносятся между собой понятия цивилизация и культура?
2. Известный культуролог Шпенглер считал что, цивилизация - это определенная заключительная стадия развития любой культуры, которая характеризуется развитием индустрии и техники, деградацией литературы и искусства, концентрацией людей в больших городах, превращением народов в безликие массы. Сформулируйте и обоснуйте свое отношение к этой позиции.
3. В рамках формационного подхода исследователи чаще всего используют понятия "классы", "базис", "надстройка". А какие, на ваш взгляд, понятия следует использовать, изучая культуру в рамках цивилизационного подхода?
4. Кто из мыслителей, создавших оригинальные концепции культуры, считал культуру результатом насилия произведенного над естественными стремлениями человека?
5. Каковы основные признаки цивилизации?
6. Как соотносятся культура и общество?

Глава 3

1. Вспомните, что такое плюрализм в политике. Подумайте, можно ли говорить о плюрализме в культуре. Аргументируйте свою точку зрения.
2. Что такое синкретизм?
3. Что означает выражение: "моральное истолкование феномена культуры"?
4. Кто из мыслителей XX века считал, что "человеческие языки – диктаторы"?
5. В чем проявляются традиции и новаторство в культуре?

Глава 4

1. Сколько типов культуры насчитывает культурология?
2. Какие основные проблемы были рассмотрены в приведенном в кратком обзоре развития культурологии в XX веке? Покажите различные подходы к решению этих проблем.
3. Как называется книга Н. Я. Данилевского, в которой было сформулировано учение о культурно-исторических типах?
4. Каковы основные типы культуры?
5. Каковы основные идеи мыслителей XIX-XX вв. об исторических типах культуры?
6. Что такое "субкультура" и "контркультура"?
7. Что представляет собой массовая культура и элитарная культура?

Глава 5

1. Что такое культурологический "диффузионизм"?
2. Чем концепция культурного эволюционизма была отлична от концепции вырождения культуры?
3. В чем заключается различие между "горячими" и "холодными" культурами?
4. Какое свойство по мнению Л. Н. Гумилева приводит к активности некоторых народов?
5. В чем смысл и цель человеческой истории, с точки зрения А. Шопенгауэра?
6. Что такое "осевое время"?
7. В чем состоит прогресс культуры?

Глава 6

1. В чем суть "евроцентризма" и "востокоцентризма"?
2. Какой принцип лежит в основе метода академика Н.И. Конрада?
3. Взаимодействие каких культур создало феномен "Мавританская культура"?
4. На "перекрестке" каких культур было создано искусство Гандхары?
5. Приведите примеры из истории мировой культуры – "художественно-культурного синтеза".
6. Какие художественно-культурные принципы оказали воздействие на импрессионистов?
7. Назовите отличительные особенности пейзажного жанра – Китая, Ирана, Голландии.

8. "Вижу белую цаплю
На тихой осенней реке,
Словно иней слетела
И плавает там вдалеке,
Загрустила душа моя,
Сердце в глубокой тоске,
Одиноко стою
На песчаном пустом островке" — китайский поэт Ли Бо.

Какие чувства рождают эти поэтические строки?

Какие переживания пробуждают в человеке этот простой мир природы?

Глава 7

1. Какую роль играли мифы в жизни первобытного общества?
2. В чем различие между отношением К. Леви-Строса и Л. Леви-Брюля к первобытному мышлению?
3. Какой важнейший феномен современной культуры, по мнению Э. Тайлора, остается в принципе неизменным со времени первобытного общества?
4. Каковы основные достижения первобытного общества в материальной культуре?
5. Какие виды искусства получили развитие в первобытном обществе?
6. Что такое пиктография?
7. В чем состоит историческое значение и культурный смысл позднего палеолита?

Глава 8

1. Когда возникают первые города-государства Шумера?
2. Какой народ изобрел письменность и колесо?
3. Какую роль в развитии письменности сыграли финикийцы?
4. Где был распространен зороастризм?
5. Что такое Авеста?
6. Какое отношение имел зороастризм к иудаизму и христианству?
7. Что такое зиккурат?
8. Какое из "чудес света" было создано в Вавилоне?
9. Как называется древнейшая поэма, в которой была поставлена проблема смысла жизни, проблема бессмертия и неизбежности смерти?

Глава 9

1. В какой период истории Древнего Египта были построены великие пирамиды?
2. В чем состоит основная заслуга Ф. Шамполиона перед культурой?
3. Когда была проведена религиозная реформа Эхнатона?
4. Что позволяет говорить о гуманистическом характере этой реформы?
5. Каковы основные символы культуры Древнего Египта?

6. Какие светские жанры литературы были распространены в эпоху Среднего царства?
7. В чем заключался культовый характер искусства Древнего Египта?
8. Что произошло с храмовым комплексом Рамсеса II в 1960-67 гг.?
9. Какие виды изобразительного искусства получили развитие в культуре Древнего Египта?
10. Назовите "семь чудес света". Какие из них сохранились на территории Египта?

Глава 10

1. Как называется цивилизация, существовавшая в Индии за 1000 лет до прихода ариев?
2. Какие археологические находки позволяют говорить, что во многих отношениях приход ариев был связан с упадком культуры Индии?
3. Что такое Веда?
4. Что такое варны?
5. Когда возникает буддизм?
6. Что собой представляют джатаки?
7. Что такое "Махабхарата"?
8. Каковы основные типы сооружений, связанные с буддистским культом?
9. Чем знамениты пещеры Аджанты?

Глава 11

1. Что общего между Сыма Цянем и Манефоном?
2. Во времена какой династии была изобретена бумага?
3. Каковы основные достижения культуры Древнего Китая?
4. Можно ли считать конфуцианство религией?
5. Когда начал функционировать Великий шелковый путь?
6. Какое археологическое открытие, связанное с погребением Цинь Шихуана было совершено в 1974 году?
7. Какой жанр живописи достигает высочайшего расцвета именно в Китае (в средние века, в период династий Тан и Сун)?
8. Перечислите основные изобретения и достижения китайской цивилизации, которые не потеряли своего значения в настоящее время.
9. Значительная часть древнекитайской поэзии посвящена теме долга(перед страной, народом, государем и т.д.). Чем это объясняется?
10. "Если не почитать мудрецов, то в народе не будет ссор. Если не ценить редких предметов, то не будет воров среди народа. Если не показывать того, что может вызвать зависть, то не будут волноваться сердца народа. Поэтому, управляя(страной), совершенно мудрый делает сердце(подданных) пустым, а желудки - полными. Его управление ослабляет их волю и укрепляет их кости. Оно постоянно стремится к тому, чтобы у народа не было знаний и страстей, а имеющие знания не смели бы действовать".
Перед вами фрагмент из сочинения основателя даосизма Лао Цзы. Попробуйте

сформулировать принцип который он считал важнейшим для государственного управления и жизни вообще.

Глава 12

1. Что такое античность?
2. Каковы основные исторические периоды культуры Древней Греции?
3. Каковы наиболее существенные достижения культуры архаической Греции?
4. В чем состоят особенности полисной организации общества?
5. Какие ценности античной культуры вы могли бы выделить в качестве основных?
6. "А что лучшее в человеке? Разум, который выделяет его среди животных и приближает к богам. Значит, совершенный разум есть благо, присущее именно человеку, ибо все остальное он делит с животными. Человек силен? И львы тоже! Он красив? И павлины красивы! Он проворен? И лошади проворны... Он может двигаться и произвольно направлять движения? Но также и зверь, и червь! У него есть голос? Но у собак голос звонче, у орлов - пронзительней, у быков - гуще, у соловьев - приятней. - Что же присуще именно человеку? Разум". - Сенека. Нравственные письма к Луцилию. IXXVI, 9-10.
7. Сравните эллинистическую и римскую культуру - что общего и в чем отличие?
8. Что такое древнегреческая "агонистика"?
9. Что такое "катарсис"?
10. Что собой представляет древнегреческий ордер?
11. Какое значение в становлении древнегреческой культуры имели мифы?
12. Какие инженерно-строительные сооружения были созданы в Древнем Риме?

Глава 13

1. Когда происходило великое переселение народов?
2. Сравните античное общество со средневековым. В чем вы видите основное различие между ними?
3. В чем вы видите общие черты нравственных заповедей в разных мировых религиях?
4. На какие противоречия в средневековой системе ценностей вы могли бы указать?
5. Можно ли сказать, что утверждение мировых религий (буддизма, христианства, ислама) было прогрессивным явлением? Приведите аргументы, подтверждающие или опровергающие его.
6. Как возникли мировые религии и в чем их сущность как явлений культуры?
7. В каких жанрах и произведениях художественной культуры средних веков практически не сказывалось религиозное влияние?
8. В чем вы видите принципиальную разницу между христианством и исламом? А в чем сходство?
9. Каковы основные черты духовной культуры средних веков?
10. Почему стиль готики называют общеевропейским стилем?
11. Как можно охарактеризовать готический стиль?
12. Что представляет собой романский стиль в искусстве?
13. Каково влияние ислама на художественную культуру на Ближнем и Среднем Востоке?

Глава 14

1. Почему выражения "современная цивилизация" и "западная цивилизация" иногда понимаются как синонимы?
2. Какие новые идеалы и ценности сложились в эпоху Возрождения?
3. Какое религиозное течение способствовало становлению экономической системы западной цивилизации (по мнению М. Вебера)?
4. Каковы особенности итальянского Возрождения? Раскройте значение эпохи Возрождения.
5. В чем состоял реформаторский характер творчества Джотто?
6. Сопоставьте творчество художников эпохи Возрождения - Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. Приведите примеры их основных произведений.
7. Какое влияние оказали идеи Реформации и протестантизма на развитие западной культуры?
8. Каковы особенности европейской культуры XVII века?
9. Каковы основные художественные принципы барокко и рококо?
10. Каковы основные направления в художественной культуре Нового времени?
11. Что собой представляет романтизм как тип культуры?
12. Каковы основные художественные принципы классицизма?

Глава 15

1. В чем состоят особенности импрессионизма?
2. Кого из художников причисляют к "первым импрессионистам"?
3. Картина какого художника дала название течению импрессионизма?
4. Какое отношение имел импрессионизм к проблеме "цель и средства"?
5. Сравните творчество Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара. Какие общие черты в их творчестве можно отметить на основе сопоставления?
6. Какой жанр живописи был наиболее популярным у импрессионистов?
7. Чем постимпрессионизм отличался от импрессионизма?
8. В чем видел суть и предназначение искусства В. Ван Гог?
9. Что означает понятие плэнер?

Глава 16

1. Что такое модернизм?
2. XX век выделил в культуре направление постмодерна. Что такое постмодерн?
3. Постмодерн критикует эпохи Возрождения и Просвещения. В чем смысл такой критики?
4. Когда возникает фовизм?
5. Какому из перечисленных направлений были присущи трагизм и пессимизм: импрессионизму, фовизму, экспрессионизму или абстракционизму?
6. Что такое кубизм?
7. Почему именно геометрические формы К. Малевич считал лучшим выражением духовности?

8. Почему сюрреализм нельзя считать только художественным феноменом?
9. Каково было отношение соц-арта к социалистической идеологии?
10. Каковы характерные черты творчества П. Пикассо?

Лекции 17

1. Какова специфика сложения культуры Средней Азии?
2. Какое влияние на формирование среднеазиатского культурного архетипа оказал ислам?
3. Как соответствуют определенные стадии развития государственности с определенными типами культуры?
4. Чем объясняется подъем культуры в эпоху Темура?
5. Каковы исторические корни узбекской культуры?
6. Как формировались культурные традиции Узбекистана?
7. Каковы основные центры региональной культуры Узбекистана?
8. Что представляет собой "тюрко-согдийский симбиоз"?
9. Созданная в 1946 году комиссия ООН по вопросам образования, науки и культуры ЮНЕСКО подготовила свод памятников культуры, признанных общепланетарным достоянием культуры и на содержание которых выделяются определенные суммы. В названном своде имеются объекты, находящиеся на территории Республики Узбекистан. Назовите, какие памятники нашего отечества являются общечеловеческой ценностью.
10. Закон Республики Узбекистан "О свободе совести и религиозных организаций" гарантирует права граждан на определение и выражение своего отношения к религии, на беспрепятственное исповедание религии и исполнение религиозных обрядов. Почему, на ваш взгляд, возникла необходимость этого закона?

Глава 18

1. Какие новые музеи были открыты в Узбекистане за годы Независимости?
2. В чем заключается работа национальных культурных центров, созданных в Узбекистане?
3. Кто являются авторами памятника Амиру Темуру в Ташкенте?
4. Кто проектировал современные здания Государственного музея истории Тимуридов, Олий Мажлиса, Городского Хокимията?
5. Когда Республика Узбекистан как полноправный субъект международного права была принята в Организацию Объединенных Наций?
6. Каковы цели и задачи Фонда Президента Республики Узбекистан "Умид" по поддержке обучения одаренной молодежи за границей?



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Глава 1

1. Конституция Республики Узбекистан. Т., 1992.
2. Закон Республики Узбекистан "Национальная программа по подготовке кадров" Т., 1997.
3. Закон Республики Узбекистан "Об образовании". Т., 1997.
4. Закон Республики Узбекистан "О свободе совести и религиозных организаций" Т., 1998.
5. Каримов И.А. Свой путь обновления и прогресса. Т., 1992.
6. Каримов И.А. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса. Т., 1997.
7. Каримов И.А. Узбекистан, устремленный в XXI в. Т., 1995.
8. Каримов И.А. Наша высшая цель – независимость и процветание Родины, свобода и благополучие народа. Доклад Президента на Первой сессии Олий Мажлиса Республики Узбекистан второго созыва от 24 января 2000 г.
9. Воронкова Л. П. Краткий словарь культуролога. М., 1995.

Глава 2

1. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
2. Гуревич П. С. Философия культуры. М., 1994.
3. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1995.
4. Культурология. М., 1993.
5. Радугин А. А. Культурология. М., 1995.
6. Современная западная философия. Словарь. М., 1994. Статьи: Аксиология, Виндельбанд, Дильтей, Идиографический метод, Номотетический метод.
7. Тайлор Э. Первобытная культура. М., 1984.
8. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Культура и этика. // Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М., 1992.
9. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.

Глава 3

1. Барт Р. Война языков. Лекция. Барт Р. Избранные работы. М., 1994.
2. Вебер М. Хозяйственная этика мировых религий. Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994.
3. Маркс К. Критика политической экономии. Предисловие. Любое издание.
4. Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии. Мифологический словарь. М., 1991.
5. Руссо Ж. Ж. Рассуждение о науках и искусствах. Руссо Ж. Избранные сочинения. В 3-х тт. Т. 1.- М., 1960.
6. Фрейд З. Неудовлетворенность культурой. Фрейд З. Психопанализ. Религия. Культура. М., 1992.
7. Хейзинга И. Homo Ludens. Человек-играющий. М., 1992.

Главы 4-5

1. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991.
2. Лебон Г. Психология народов и масс. М., 1995.
3. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 1991.
4. Толстой Л. Н. Что такое искусство. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти тт. Т. 15. М., 1964.
5. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.
6. Ясперс К. Смысл и назначение истории.

Глава 6

1. Ван Гог. Письма. М. Л., 1966.
2. Гегель В.Ф. Эстетика. В 4-х т. М., 1973.
3. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1967.
4. Завадская Е.В. Восток на Западе. М., 1976.
5. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.
6. Неру Дж. Открытие Индии. М., 1968.
7. Пугаченкова Г. Искусство Гандхары. М., 1982.
8. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. М., 1995.
9. Чалоян В.К. Армянский Ренессанс. – М., 1986 г.

Глава 7

1. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990.
2. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994.
3. Сахаров А. Д. Тревоги и надежды. М., 1990.
4. Тайлор Э. Первобытная культура. М., 1989.
5. Тойнби А. Постижение истории. М., 1991.
6. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. М., 1992.

Глава 8

1. Авеста. Избранные гимны. М., 1993.
2. Белицкий М. Забытый мир шумеров. М., 1980.
3. Бойс М. Зороастрийцы. С. Пб., 1994.
4. Климишин И. А. Календарь и хронология. М., 1990.
5. Клочков И. С. Духовная культура Вавилонии Л., 1983.
6. Косидовский З. Когда солнце было Богом. М., 1991.
7. Ламберг-Карловски К., Саблов Дж. Древние цивилизации. Ближний Восток и Мезоамерика. М., 1992.
8. Поэзия и проза Древнего Востока. (Литература Шумера и Вавилонии) М., 1973.

Глава 9

1. Богословский Е. Древнеегипетские мастера. М., 1983.
2. Климишин И. А. Календарь и хронология. М., 1990.
3. Косидовский З. Когда солнце было богом. М., 1991.
4. Культура Древнего Египта. М., 1976.
5. Ламберг-Карловски К., Саблов Дж. Древние цивилизации. Ближний Восток и Мезоамерика. М., 1992.
6. Поэзия и проза древнего Востока. Древнеегипетская литература. М., 1973.
7. Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия. М., 1992.
8. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.

Глава 10

1. Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация: философия, наука, религия. М., 1980.
2. Древняя Индия. История культурных связей. М., 1982.
3. Индийская культура и буддизм. М., 1972.
4. Ламберг-Карловски К., Саблов Дж. Древние цивилизации. Ближний Восток и Мезоамерика. М., 1992.
5. Молони Н. Археология. Мохенджо-Даро - древний Город. М., 1996.
6. Поэзия и проза Древнего Востока. Древнеиндийская литература. М., 1973.

Глава 11

1. Атлас чудес света. Великая китайская стена. Терракотовая армия. М., 1995.
2. Виноградова И. А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.
3. Древние культуры Китая. Новосиб., 1985.
4. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
5. Малявин В. Конфуций. М., 1992.
6. Поэзия и проза Древнего Востока. Литература Древнего Китая. М., 1973.
7. Ртвеладзе Э. Великий шелковый путь. Энциклопедия.

Глава 12

1. Античная культура и современная наука. М., 1985.
2. Боннар А. Греческая цивилизация. В 3-х тт. М., 1992.
3. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988.
4. Древний Восток и античный мир. М., 1988.
5. Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VII - V вв. до н.э. Л., 1985.
6. Зубов В. П. Аристотель М., 1963.
7. Колпинский Ю. Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1976.
8. Левек П. Эллинистический мир. М., 1989.
9. Монтескье М. Л. Размышления о причинах величия и падения римлян. Монтескье Ш. Л. Избранные произведения. М., 1955.
10. Поппер К. Открытое общество и его враги. Чары Платона. М., 1992.

Глава 13

1. Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
3. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
4. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства М., 1990.
5. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990.
6. Климович Л. И. Книга о Коране. М., 1988.
7. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
8. Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы. Средние века и Возрождение в Италии. М., 1982.
9. Очерки истории арабской культуры. V-XV вв. М., 1982.
10. Свенцицкая И. О. Раннее христианство. Страницы истории. М., 1987.
11. Тяжлов В. Н. Искусство средних веков. М., 1988.

Глава 14

1. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV-XVII вв. В 3-х тт. М., 1986-1992.
2. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. М., 1990.
3. Культура эпохи Возрождения. Л., 1986.
4. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. Статьи: барокко, классицизм, метод художественный, реализм, рококо, романтизм, стиль.
5. Локк Д. Опыт о веротерпимости. Послание о веротерпимости. Локк Д. Сочинения в 3-х тт. т. 3. М., 1988.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1976.
7. Пави П. Словарь театра. М., 1992.
8. Поппер К. Открытое общество и его враги. М., 1992.
9. Популярная художественная энциклопедия. М., 1986. Статьи: академизм, барокко, классицизм, реализм, рококо, романтизм, стиль.
10. Творческие портреты композиторов. М., 1990. Федотов Г. П. Рождение

свободы. Россия и свобода. Федотов Г. П. Судьба и грехи России. - В 2-х тт, т. 2. С.Пб., 1992.

Глава 15

1. Воллар А. Ренуар. С.Пб., 1992.
2. Думова Н. Московские меценаты. М., 1992.
3. Импрессионизм. Письма художников. Документы. М., 1989.
4. Клод Моне. Альбом. Л., 1990.
5. Линдсей Дж. Поль Сезанн. М., 1992.
6. Перрюшо А. Гоген. М., 1979.
7. Перрюшо А. Жизнь Сера. М., 1992.
8. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. М., 1991.
9. Стоун И. Жажда жизни. М., 1988.
10. Шагал М. Миссия художника. Шагал М. Ангел над крышами. М., 1989.

Глава 16

1. Бунюэль о Бунюэле. М., 1989.
2. Зингерман Б. И. Парижская школа. М., 1993.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М., 1992.
4. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции. Минск, 1997.
5. Након А. Русский авангард. М., 1991.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 1992.
7. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. М., 1990.
8. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.
9. Холмогорова О. В. Соц-арт. М., 1994.
10. Эко У. Заметки на полях "Имени розы". Эко У. Имя розы. М., 1989.

Главы 17- 18

1. Конституция Республики Узбекистан, Т., 1992.
2. Закон Республики Узбекистан "Национальная программа по подготовке кадров", Т., 1997.
3. Закон Республики Узбекистан "Об образовании", Т., 1997.
4. Закон Республики Узбекистан "О свободе совести и религиозных организаций", Т., 1998.
5. Каримов И.А. "Свой путь обновления и прогресса", Т., 1992.
6. Каримов И.А. "Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса", Т., 1997.
7. Каримов И.А. "Узбекистан, устремленный в XXI в.", Т., 1995.
8. Каримов И.А. Наша высшая цель – независимость и процветание Родины, свобода и благополучие народа. Доклад Президента на Первой сессии Олий Мажлиса Республики Узбекистан второго созыва от 24 января 2000 г.
9. Бертельс Е.Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
10. Исмаилова Э.М. Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVIII-XIX вв. Т., 1982.
11. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1973.

12. Пиотровский М.Б. Светское и духовное в теории практике средневекового ислама. Ислам, Религия, Общество, Государство. М., 1984.
 13. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии. М., 1985.
 14. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX века. М., 1965.
 15. Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. М., 1978.
 16. Ртвеладзе Э. Великий шелковый путь. Энциклопедический справочник. Т., 1999.
 17. Тримингем Дж. С. Суфийские ордены в исламе. М., 1989.
 18. Дресвянская Г. Я., Лунина С. Б., Султанов Х. С., Усманова З. И., Шахрисабз. В 2-х тт. Т. 1993.
 19. Джаббаров И. М., Дресвянская Г. Я., Духи, Святые, Боги Средней Азии. Т. 1993.
 20. Сулейманова Ф. Фарб ва Шарк. Т. 1996.
 21. Хабибуллаев Н. Ўрта Осиёда қоғоз ишлаб чиқариш тарихи. Т. 1992.
 22. Заҳириддин Муҳаммад Бобур. Бобурнома. Т. 1980.
-
-



ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

АБСИДА (от греч. hapsis, hapsidos - свод) – выступ здания, полукупольный, граненый или прямоугольный в плане перекрытый полукуполом (алтарный выступ). Абсиды впервые появились в древнеримских *базиликах, термах, храмах*. В христианских храмах абсидой является алтарь, ориентированный на восток.

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от лат. abstraktio - отвлечение) - направление в искусстве XX века. Творческий метод абстрактного, беспредметного, нефигуративного искусства – отказ от изображения форм реальной действительности. Крупнейшие представители – В.Полок, А.Горки, Ж.Миро, В.Кандинский.

АВАНГАРДИЗМ (от фр. avantgade – передовой отряд) - течение модернизма в искусстве XX века, которое порывая с реалистической традицией, утверждает обращение к непосредственному чувству - *экспрессионизм*, культ машины противопоставленный несовершенству человека - *футуризм*, разрушение всякого смысла - *дадаизм*, воздействие на подсознательные чувства, импульсы - *сюрреализм* и т.п.

АВТОПОРТРЕТ (от греч. autos – сам) - изображение художника, выполненное им самим. Одна из разновидностей портретного жанра.

АКАДЕМИЗМ (от греч. Akademia, по имени Академа, мифологич. героя, похороненного в священной роще, в которой Платон основал Академию) – направление в искусстве XVII-XIX вв., сложившееся в Академиях художеств и основанное на строгом соблюдении канонов искусства античности и Возрождения.

АКВАРЕЛЬ (от фр. aquarello, от латин. Aqua - вода) - техника графики, основанная на использовании прозрачных водо-растворимых красок на клеевой основе.

Акварельные краски отличаются тем, что позволяют передавать тончайшие оттенки цвета. Обычно их накладывают на бумагу тонкими слоями, при этом одна краска плавно переходит в другую, создавая мягкие очертания. В технике акварели выполняют пейзажи, где необходимо передать разнообразные переходы цвета.

АКВЕДУК (от лат. aequaeductus, от aqua – вода, dico – веду) – само слово обозначает открытый или закрытый водопровод для подачи воды к населенным пунктам из расположенных выше них источников. Акведуком стали называть и особый тип арочных мостов, у которых несущими конструкциями явились стенки, днище лотка и арочные опоры. Крупные арочные акведуки строили римляне. Первый из 14 акведуков протяженностью 16,5 км – “Аква-Ампия” (312 г. до н.э.) Самый длинный акведук – 132 км был сооружен в Карфагене. Нередко поверх покрытия лотка прокладывалась дорога, и сооружение использовалось как мост.

АКРОПОЛЬ (от греч. akropolis, от akros – верхний и polis – город) – возвышенная и укрепленная часть древнегреческого города, т.н., верхний город, *крепость*. На акрополе находились храмы божеств – покровителей города, хранилища оружия и казны.

АЛЛЕГОРИЯ (от греч. allegoria- иносказание) – принцип художественного осмысления действительности, при котором отвлеченные понятия, идеи, мысли выражаются в конкретных наглядных образах *мифологии, фольклора, религии, классическом искусстве* (например, победа изображается в образе древнегреческой богини Ники-девы в лавровом венце и

на колеснице; изображение силы, доблести в образе льва, орла и т.д.)

АМПИР (от фр. empire - имперский) - стиль, возникший во Франции в XVII-XIX в.в. является завершением длительного развития европейского классицизма. Амфир проявился в архитектуре, скульптуре и живописи. Основная особенность стиля – сочетание массивных простых геометрических форм с предметами военной эмблематики – мечами, щитами, копьями. Амфир унаследовал римские традиции – торжественную суровость и четкость композиции.

В период империи Наполеона I строительство - *триумфальных арок*, памятных колон, *obeliskov*. Для мебели в стиле амфир характерно сочетание дерева и деталей из золота, меди, бронзы. Амфиру свойственна *электричность*, использование мотивов египетских рельефов, греческого и римского декора.

АМФИПРОСТИЛЬ (от греч. amphiprostylos, от amphī – с обеих сторон и prostylos- имеющий колонны с *фасадной* стороны) – тип древнегреческого храма, прямоугольного в плане и имеющего колонные *порттики* на торцовых фасадах. Продольные стены амфипростилия союружились из гладких каменных блоков и не имели украшений.

АМФИТЕАТР (от греч. amphitheatron, от amphī – “кругом, с обеих сторон”, theatron – театр, место для зрелищ) – в классическом античном театре ступенчатые ряды зрительских мест (театрон) располагались вокруг площадки полукругом или в форме эллипса. Для этого часто использовали естественное расположение холмов с их склонами. Здесь проходили зрелища – бои гладиаторов, травли диких зверей, театрализованные представления.

В настоящее время амфитеатром называют места в зрелищных заведениях (театрах, цирках, концертных залах), расположенные ступенчатым полукругом за портером.

АМФОРА (от лат. amphora; греч. amphoteus-amphī – “с обеих сторон”, phero- “несу”) – глиняный или металлический сосуд для жидких и сыпучих продуктов яйцеобразной формы, с двумя вертикальными ручками и узким горлом. Амфоры украшались росписями.

АНИМАЛИЗМ (от лат. animal - животное) – жанровая разновидность изобразительного искусства, посвященная изображению животных. Художник, который обращается к этой теме – анималист.

АНСАМБЛЬ (от фр. ensemble - вместе) – данное понятие имеет несколько значений и употребляется как в архитектуре, градостроительстве, в музыке. Основное его значение – совокупность, стройное целое. Оно характеризует: размещение городских построек, и планировку парка или площади, и группу музыкантов - исполнителей. Всех их объединяет то, что в совокупности они должны представлять собой единое гармоническое целое. Например, дворцово-парковые ансамбли XVII-XVIII вв. – резиденция французских королей - ансамбль Версаль.

АНТАБЛЕМЕНТ (от греч. arhi - главный и от латин. travas – балка) – верхняя, горизонтальная часть стены. Основной его частью является *архитрав* – главное балочное перекрытие, несущее тяжесть кровли. На архитраве расположены две остальные части антаблемента – декоративный *фриз* и венчающий его *карниз*. Архитрав присутствует в каждом архитектурном *ордере*, а фриз и карниз могут отсутствовать. Например, в ионическом ордере на архитраве расположен фриз, а карниза нет.

АНТИЧНОСТЬ (от лат. Antiquus – древний) – понятие, относящееся к древнегреческому и древнеримскому общественному строю, культуре и т.п.

АРАБЕСКИ (от фр. arabesque; от испан. arabesco – арабский) – сложный орнамент из геометрических фигур, листьев, цветов и т.п., характерный первоначально для памятников арабского искусства

АРКА – криволинейная сводчатая конструкция из пересекающихся двух дуг, которая опирается на две опоры. Первые арки появились в архитектуре древних городов Шумера и Аккада. Они нашли широкое применение в архитектуре всех стран мира.

Арочные конструкции находят разнообразное применение при возведении *цилиндрических* и *крестообразных сводов*, в сооружении *купольных* зданий (напр., в *базиликах*, *амфитеатрах*).

АРКБУТАН (от фр. ark-boutan) – конструкция готического строения – наружная каменная полуарка, передающая распад сводов главного *нефа* к опорным столбам – *контрфорсам* расположенным за пределами основного объема здания. Система аркутанов, *контрфорсов* и *нервюр* составляет конструктивную основу архитектуры *готики*. Применение аркутанов

позволяет значительно сократить размеры количество внутренних опор, освободить пространство храма, увеличить оконные проемы и пролеты сводов.

АРХЕОЛОГИЯ (от греч. *archaialogia* – рассказ о старине) – наука, изучающая историческое прошлое человеческого общества по вещественным памятникам (орудиям труда, утвари, оружию, жилищам, укреплениям, местам погребения), основным способом открытия и изучения которых являются раскопки.

АРХИТЕКТОНИКА (от греч. *architectonike* – строительное искусство) – построение, соразмерность художественного произведения, композиции.

АРХИТЕКТУРА – (от греч. *architekton* - строитель)

1. Вид искусства, цель которого является создание сооружений, отвечающих утилитарным и духовно-эстетическим потребностям людей.

2. Деятельность, включающая художественные, научные и технические начала в процессе возведения сооружений.

3. Совокупность характерных признаков сооружений определенного периода истории (архитектура античная, архитектура Возрождения, готическая архитектура и т. д.) национальной культуры (архитектура Индии, архитектура Египта).

АССИМИЛЯЦИЯ (от лат. *assimilatio* – уподобление, сопоставление, *assimilis* – схожий, похожий, подобный) – слияние одного народа с другим с утратой одним из них своего языка и культуры.

АТЛАНТЫ (по имени мифического великана, поддерживающего небесный свод) - в архитектуре колонны в виде мужских фигур, поддерживающие архитектурные перекрытия.

АТРИБУТ - отличительный признак того или иного героя, божества, *аллегорической* фигуры. Это может быть предмет, внешняя особенность, деталь костюма и т.д. Атрибуты применяются в произведениях на мифологические и религиозные темы, являются основным средством для определения сюжета подобных произведений.

АТРИБУЦИЯ (от лат. *attributio* - приписывание) – работа по определению авторства и истории создания какого-либо произведения искусства.

БАЗА (от фр. *base* – основание, фундамент, основа) – нижняя часть *колонны* или *пилястры*.

БАЗИЛИКА (от греч. *basillike* – царский дом) – вытянутое, прямоугольное в плане здание, разделенное внутри продольными рядами колонн или столбов на несколько частей – *нефов*, имевших самостоятельные перекрытия. Средний (главный) неф всегда строился выше боковых, так что верхняя часть его стен, прорезанная окнами, выступает над крышами боковых нефов. Перед входом из базилики располагается поперечный притвор - *нартекс*, а в противоположном конце среднего нефа – полукруглый выступ – *абсида*.

Существовали различные формы базилики в зависимости от числа и расположения боковых нефов. Одной из них была крестообразная базилика, образованная добавлением к трехнефной базилике поперечного нефа – *трансепта*, такой же ширины и высоты, как и боковые.

После принятия христианства базилика стала основным типом христианских храмов, получив широкое распространение в византийской, сирийской, романской и готической архитектуре. Раннее христианская базилика разделялась внутри двумя рядами колонн на три нефа, средний неф включал абсиду, где располагались культовые изображения, позже она стала алтарем. Наиболее ярким примером крестово-купольной конструкции базилики является храм святой Софии Константинополе (532-537 гг. н.э.)

БАПТИСТЕРИЙ (от греч. *batis* – погружаться) – часть христианского храма, где происходил обряд крещения, заключающийся в ритуальном погружении в освященную воду. Баптистерий строился как круглое или многогранное здание и обычно располагался слева от входа в специальной постройке.

БАРБИЗОНЦЫ - группа французских мастеров реалистического пейзажа, работавших в 50-х годах XIX века в деревне Барбизон недалеко от лесов Фонтенбло близ Парижа. Основными лидерами считались Ж. Милле (1814-1875), Т. Руссо (1812-1867) и Е. Диас (1807-1876). Барбизонцы утвердили *реализм* во французской живописи. Они правдиво изображали повседневную жизнь, призывали художников писать с *натуры* и внимательно изучать природу.

БАРЕЛЬЕФ (от фр. *bas-relief* – низкий) – вид скульптуры, разновидность *рельефа* – изображение выступает над плоскостью стены (фона) на половину своего объема.

БАРОККО (от итал. barocco – причудливый, странный) – художественный *стиль* в европейском искусстве XVII-XVIII вв. Основные черты барокко – отражение внутреннего мира повека, раскрытие его чувств, переживаний, драматическая патетика, склонность к заостренным контрастам, динамичность, тяготение к пышности форм, декоративности, яркая зрительность.

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР (от фр. bataille – битва, сражение) – жанр изобразительного искусства (в основном живописи), посвященный военной тематике, изображающей битвы, сражения, эпизоды войны, героизм людей.

Батальный жанр рассматривается как составная часть *исторического жанра*, а также сближается с *бытовым жанром*.

БАШНЯ – принадлежит к числу древнейших архитектурных сооружений. Размеры, форма и величина башни зависели от её предназначения. Различают башни сторожевые, часовые, башни для астрологических наблюдений, замковые башни, культовые башни, *колокольни*, *минареты*.

БЕЛЛИТРИСТИКА (от фр. belles lettres – художественная литература, от лат. bellus – милый, приятный; litera – буква, почерк) – художественная литература, изящная словесность, эссе.

БЛЮЗ (от англ. blues – меланхолия, уныние) – песенно-танцевальная форма негретянского музыкального искусства, обычно лирического характера.

БЮСТ (от фр. buste – грудь) – вид скульптурного портрета, погрудное скульптурное изображение человека. Изготавливается из различных материалов – бронзы, металла. Другое значение слова *бюст* (от латин. bustum – место кремации) – надгробный памятник.

ВЕРНИСАЖ (от фр. vernissage – лакировка, покрытие лаком) – посещение выставки специально приглашенными лицами за день до открытия её для публики. Понятие происходит некогда распространенного у французских художников обычая покрывать картины лаком (ануне открытия выставки в Салоне). Вернисаж также предполагает закрытый просмотр выставки, в котором участвуют лишь приглашенные художники, критики, представители учреждений и организаций, или в целях продажи картин.

ВИТРАЖ (от фран. vitrage; от лат. vitrum – стекло) – вид *монументальной живописи*, орнаментальная или сюжетная декоративная композиция из стекла или набор вставленных в оконный проём цветных стекол, составляющих орнаментальный узор, изображение.

ВОЗРОЖДЕНИЕ – эпоха в культурном и идейном развитии ряда стран Западной и Центральной Европы. Основные отличительные черты культуры: светский характер, гуманистическое мировоззрение, обращение к античности. Возрождение – это переход от средневековья к новому времени. Хронологически период Возрождения в разных странах различен. В Италии XIV-XVI ввек, в других европейских странах – XV-XVII вв. Особенности Возрождения ярче всего проявились в культуре Италии. Аскетические идеалы и догматические условия средневековья сменились стремлением к реалистическому познанию человека и мира, к творческим возможностям и силе разума.

ГЕНЕАЛОГИЯ (от греч. genealogia – родословная) – область исторической науки, изучающая родословие, историю рода.

ГЕНЕЗИС (от греч. genesis – происхождение) – происхождение, возникновение, процесс становления культуры.

ГИПЕРРЕАЛИЗМ (от англ. hyperrealism – сверхреализм) или фотореализм – художественное движение, возникшее в конце 60-х годов XX века в США и распространившееся в европейских странах: проявило себя прежде всего в живописи, подчеркивая свойства фотографии: документальную точность, цвет, монументальную фиксацию окружающего мира. Основная тема гиперреализма – предметная среда капиталистического города, его улицы, витрины, реклама и т.д. Изобразительно – выразительные приемы гиперреализма используются в монтаже, плакате.

ГОБЕЛЕН (от фр. gobelin) – вытканые вручную ковры с различными изображениями. Их отличительной особенностью является плоскостное изображение и отсутствие линии горизонта.

В 1662 г. в предместье Сен-Марсель была учреждена мануфактура для обслуживания королевских дворцов в Париже. Гобелены выполнялись цветными шерстяными и шелковыми нитями (иногда серебряными и золотыми) по рисункам художников. Гобелены ткались на

специальных станках по отдельным участкам, а затем сшивались в единое целое шелковой нитью. Характерная особенность гобелена – рубчатая поверхность лицевой стороны, создаваемая нитями основы и неровная поверхность оборотной стороны, образуемая швами и нитями.

Эпоха барокко стала временем расцвета искусства гобелена. Художественные достоинства гобеленов XVII-XVIII вв. сделали их настольно популярными, что гобеленами стали называть и подражавшие им *шпалеры*, а в XIX в. даже машинную обивочную ткань плотного плетения называли *гобеленом*.

ГОТИКА (от итал. *gotico* – “готский”, “варварский”) – стиль в западноевропейском искусстве XIV-XVI вв., завершивший развитие средневекового искусства, сменившее романский стиль, развивалось в рамках феодально-религиозной идеологии, отличается высоким художественно-стилевым единством: господство вертикальной линии, неразрывная связь архитектуры и скульптуры, развитие многоцветных витражей, гобеленов.

Единство стиля не препятствовало возникновению множества региональных и национальных вариаций готического стиля: французская – “пламенеющая”, английская – “перпендикулярная”, немецкая – “кирпичная” и т.д.

Ведущим архитектурным типом является городской собор со сложной каркасной конструкцией (стрельчатые арки, опирающиеся на столбы: крестовый свод прорезанный *нервюрами* на *контрфорсах*) позволила создать обширные интерьеры с огромными прорезанными стрельчатыми окнами: устремленность собора ввысь подчеркивали гигантские башни, стрельчатые арки, порталы, украшенные скульптурой и сложным орнаментом.

ГОХУА (от кит. – национальная живопись) – первая китайская художественная школа европейского типа. Соединив традиционную *каллиграфию* с достижениями европейской живописи, как перспектива, светотень, объемность изображения..

ГРАВЮРА (от фр. *graver* – вырезать) – разновидность графики – отпечаток на бумаге, полученный посредством печатания с графической доски. Печатной формой могут служить дерево, металл, линолеум, камень. В зависимости от материала и способа его обработки различают виды или техники гравюры: *офорт*, *литография*, *ксилография* и т.д. Главным качеством гравюры является тиражность – возможность сделать с одной печатной доски много оттисков. В Европе гравюра появилась в XV веке.

ГРАФИКА (от греч. *graphein* – пишу) – вид изобразительного искусства, где определяющим является рисунок. Изобразительно-выразительные средства – линии, штрих, свет и тень, соотношение белых и черных пятен. Графика включает рисунок (карандашом, пером, углём, кистью на бумаге – акварель, процарапанный на металле офорт), одноцветный и многоцветный – *эстамп*. Графику подразделяют на станковую (самостоятельные композиции), книжную иллюстрацию и оформления книг, газетный и журнальный рисунок, а также прикладную (этикетки, почтовые марки и т.д.) Монументальная форма графики – *плакат*.

ГРОТЕСК (от фр. *grotesque*; итал. – *grottesco* от *grotto* – грот) – вид художественной образности, основанный на причудливом и чрезмерном преувеличении и заострении отдельных сторон предмета, характера и внешних черт человека, социальной действительности общества, сочетании реального и фантастического, прекрасного и безобразного и т.д. Своим происхождением термин обязан раскопкам XV в. в Риме подземных помещений – гротов.

ГУАШЬ (от фр. *quache*; итал. *quasso* – водяная краска) – материал, предназначенный для живописи. Гуашью работают по бумаге, разбавляя краски водой.

ГУМАНИЗМ (от лат. *humanius* – человеческий) – мировоззрение, проникнутое любовью к людям, уважением к человеческому достоинству, заботой о благе людей.

ДАДАИЗМ (от фр. *dada* – лошадка) – модернистическое течение в литературе, изобразительном искусстве возникло одновременно в США и Швейцарии в 1915 г.

Идеологическое движение дадаизма носило характер протеста против ужасов империалистической войны, социальных и эстетических ценностей, утвержденных войной. Дадаизм синтезировал достижения кубизма – технику *коллажа*, *абстракционизма* – отказ от изображения реальной действительности, страсть к манифестам и публичным выступлениям, заимствовал у *футуристов*. Художники дадаизма стремились сломать границы между жизнью и искусством, разрушить традиционные эстетические ценности, границу между видами искусства. На выставках дадаизма экспонируются мебель, ткани, лампы и т. д. в стрем-

ени соединить в единое целое материал, функциональное назначение и эстетические свойства предмета, используя новые материалы и конструкции (железобетон, стекло).

ДЕКАДЕНТСТВО (от фр. *decadent* – упадочный, от лат. *decantia* – упадок) – направление в искусстве XX века, включающее различные течения (символизм, экспрессионизм, сюрреализм др.)

ДЕКОР (от лат. *decorare* – украшать) – система украшения сооружений или изделия. Декор является одним из средств, способствующих раскрытию выразительности предмета, усиливающих его эстетическое воздействие.

ДЕКОРАЦИЯ (от фр. *decoration* – украшение, от лат. *decorare* – украшать) – художественное оформление живописными и другими средствами изобразительного искусства мест действия на театральной сцене.

ДИЗАЙН (от англ. *design* – чертить, проектировать) – художественно-проектная деятельность по созданию промышленных изделий и формированию целостной предметной среды, окружающей человека.

Дизайн возник одновременно с переходом от ручного к машинному производству и оформился в самостоятельный вид искусства в конце XIX века. Дизайн или художественное проектирование – неотъемлемая составная часть современного процесса создания промышленной продукции.

ДИПТИХ – первоначально диптихом называли две дощечки, покрытые с одной стороны эбью или росписью, а с другой – воском, на котором можно было писать. Они скреплялись друг с другом наподобие книжного переплета и использовались как записная книжка в Древнем Риме.

С принятием христианства диптихи стали использовать для записи текстов молитв, позже диптихами стали называть *иконы*, со скрепленными боковыми сторонами. Название диптих закрепилось за двумя картинами, объединёнными общим замыслом.

ДРАМА (от греч. *drama* – действие) – произведение литературы, написанное в разговорной форме и без авторской речи. Отличается от комедии серьезностью конфликта, глубиной жреживаний.

ЖИВОПИСЬ – один из основных видов изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок. Живопись, исходя из практических целей и восприятия, различается на *монументально-декоративную* (росписи, панно), *станковую* (картины), *декоративную* (эскизы театральных и кинодекораций), *иконопись*, *миниатюра*.

Основные разновидности живописной техники: *масляная живопись, фреска, темпера, энжустика*, и др., а также *витраж* и *мозаика*. Живопись подразделяется по жанрам: *исторический, анималистический, батальный, бытовой, жанр натюрморта, пейзажа, портрета*.

Изобразительно-выразительными средствами живописи является *цвет, колорит, светотень, сунок*.

ИДЕЯ (от греч. *idea* – понятие, представление) – главная мысль художественного, научного или политического произведения. От идеи зависит основное содержание произведения, траекта автором темы и сюжета.

ИЕРОГЛИФЫ (от греч. *hieroglyphoi* – священные письмена) – одно из древнейших разновидностей письменности, известные с IV тыс. до н.э. (напр. Древнеегипетское письмо), обозначают целые понятия или отдельные слоги и звуки речи, которым соответствовал определенный сунок. Иероглифами пользовались во II-I тыс. до н.э. хетты, в доколумбовой Америке – древние майя, инки. В настоящее время они сохранились и применяются в Китае, Корее, Японии.

ИКОНА (от греч. *eikon* – образ) – разновидность живописи. Иконопись происходит от греческой портретной живописи (фаянсного портрета I-III вв. н.э.), написанной восковыми красками на деревянных досках. Широкое развитие икона получила в западноевропейских странах и изантии, в русской православной церкви.

ИКОНОГРАФИЯ (греч. *eikon* – изображение, *grapho* – пишу, описываю) – строго установленная система изображения какого-либо лица, сюжета, события. Наиболее четко иконографические типы были развиты в иконописи, где они регламентировались специальными образми-подлинниками.

ИКОНОСТАС (греч. *eikon* и *stasis* – место стояния) – алтарная преграда в православной церкви, отделяющая алтарь от остального пространства храма. Иконостас имеет пять рядов, жний изображение святого покровителя храма, Богоматери, Иисуса Христа и Троицы, над

этим рядом изображения ангелов., третий ряд праздничный – состоит из 12 изображений главных христианских праздников., четвертый – изображение пророков, пятый ряд посвящен бытиям Ветхого завета. Данная форма иконостаса получила широкое распространение на Рус ИЛЛЮСТРАЦИЯ (от лат. illustratio) – разновидность книжной графики, имеющая свое назначение образное пояснение и дополнение печатного или рукописного текста.

ИМИТАЦИЯ (от лат. imitatio – подражание, подделка) - художественный прием распространенный в различных видах искусства – архитектуре, литературе и музыке. Особенность его заключается в том, что автор одного произведения точно воспроизводит стилиевые, художественные или образные черты другого произведения или стиля художника.

ИНКРУСТАЦИЯ – один из видов декоративной отделки зданий и различных предметов узорами и изображениями, выложенными из кусочков различных материалов – мрамора, м талла, дерева, цветных камней. Орнамент врезан в поверхность и отличается только по цвету.

Первоначально в Древнем Египте инкрустацией выделяли глаза статуй, различные архитектурные детали. Позднее, уже в Древней Греции и Риме украшали изделия, выполненные из однородного материала, например белого мрамора.

ИНТЕРЬЕР (от фр. intieur - внутренность, внутренний) – организация внутреннего пространства здания. Архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение здания.

ИМПРЕССИОНИЗМ (от фр. impresion - впечатление) – направление в изобразительном искусстве, литературе, музыке и художественной фотографии – к XIX-нач.XX в. Сложилось в Французской живописи 60-70х годов, название возникло после первой выставки 1874 г., в которой экспонировалась картина Клода Моне "Впечатление. (Восход солнца)", объединив группу художников К.Моне, О.Ренуар, К.Писсарро, А.Сислей, Э.Дега.

Импрессионизм стал первым течением нового направления в искусстве и оказал огромное влияние на живопись XX века.

ИСКУССТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ – относятся живопись, графика, скульптура, в которых художественные образы на плоскости или в пространстве, и объединены зрительным восприятием, создающие осязаемое и наглядное изображение мира. К художественным средствам изобразительного искусства относятся – рисунок, цвет, пластика, светотень, объем, позволяющие создавать видимые изображения предметов. Они специфичны в каждом из видов изобразительного искусства.

ИСКУССТВО – одна из форм общественного сознания, в основе которой лежит образное отражение явлений действительности, общественного человека, характеров, переживаний и прочего. Художественное отражение действительности выражается в зрительных *образах* (изобразительное искусство), в звуковых (музыка), в слове (художественная литература), а также синтетических видах искусства (театр, кино)

ИСКУССТВО МОНУМЕНТАЛЬНОЕ – вид изобразительного искусства, находящийся в органической связи с архитектурой. Произведениям монументального искусства характерны широкие обобщения, большие размеры, включающие монументальную живопись: роспись стен сводов, мозаика, витраж и скульптуру (монументы, памятники, скульптурно-архитектурные ансамбли).

ИСКУССТВО САДОВО-ПАРКОВОЕ – искусство создание садов, парков и других озеленяемых территорий, планировка и размещение растений в сочетании с архитектурой, дорогами, водоемами. Основными принципами садово-паркового искусства является (регулярный геометрический) или пейзажный (имитирующий естественный ландшафт) приемы.

ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ - создание зрительного образа спектакля связанного с изобразительным искусством, архитектурой, драматургией, кино с применением определенных принципов оформления сцены.

ИСКУССТВО ЮВЕЛИРНОЕ - вид декоративного - прикладного искусства изготовлен различных изделий (предметов быта, украшений, посуды) из драгоценных металлов с использованием драгоценных и полудрагоценных камней, кости, стеклом.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ - наука об искусстве, включающая теорию и историю искусства, а также художественную критику. Чаще всего термин применяется к науке об изобразительном искусстве.

КАЛЛИГРАФИЯ (от греч. kalligraphia - красивый почерк, рисунок) – искусство художестве

ного письма, появилось в Китае. Представляет собой синтез литературы и живописи, написанный красивым подчерком, с соблюдением особых приемов, текст представляет своего рода картину.

КАНОН (от греч. *kanon* – норма, правило) – система правил, норм, господствующих в искусстве в каком-либо художественном направлении и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусств.

КАПИТЕЛЬ (от лат. *capitellum* – головка, верхняя часть колонны) – греческие колонны заканчивались капителью – своеобразная пластически выделенная часть, венчающая вертикальную опору (столб или колонну), передающая ей нагрузку от *архитрава*. В греческой архитектуре сложилось три основных типа капители *дорическая*, *ионическая* и *коринфская*.

КАРИАТИДА (от греч. *koa* – девушка) – скульптурное изображение задрапированной женской фигуры в греческих храмах. Они использовались вместо колонн или других вертикальных опор для балочных перекрытий. Знаменитые кариатиды находятся в храме Эрегейон Афинского Акрополя.

Мужские фигуры поддерживающие перекрытия называются *атлантами*.

КАРИКАТУРА (от итал. *caricatura, caricare* – нагружать, преувеличивать) – изображение, намеренно подчеркивающее и преувеличивающее отрицательные особенности объекта с целью их разоблачения и осмеяния. Карикатура является одной из форм сатиры в изобразительном искусстве, сложилась в конце XVIII-нач.XIX века. Жанр получил развитие в *графике* газетно-журнальной, плакате).

Основные приемы карикатуры – изобразительные метафоры, политическая агитация.

КАТАКОМБА (от итал. *catacomba* – подземелье, от лат. *catacumba* – подземная гробница) подземные помещения искусственного или естественного происхождения с галереями, вначале использовались для погребения христиан и иудеев, а затем для совершения религиозных обрядов, в период гонения на христиан. Катакомбы обнаружены в Александрии, в Неполе, Риме, в Северной Африке, на Балканах.

КАТАРСИС (от греч. *katharsis* – очищение) – особое душевное состояние в момент восприятия художественного произведения, сопереживания, приподнятости и освобождения (теория учения о трагедии в "Поэтике" Аристотеля).

КЕРАМИКА (от греч. *keramos* – глина) – в декоративно-прикладном искусстве изделия из обожженной глины, фарфора, фаянса, *майолики*, терракоты, а также гончарных изделий. Применяется керамика очень широко – от мелких бытовых предметов и посуды до архитектурных деталей.

КЛАССИКА (от лат. *classicus* – первоклассный) – образцовые, выдающиеся, общепризнанные произведения искусства, имеющие непреходящую ценность для национальной и мировой культуры.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. *classicus* – первоклассный) стиль и направление в культуре XVII-ач. XIXв., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Разлиаюут два этапа в истории классицизма, первый сложился в-XVIIв., подъем абсолютизма во Франции, второй – к XVIII в. – выражение гражданских идеалов, основанных на идеях философского рационализма Просвещения.

Главные темы – конфликт общественного и личного начал, долга и чувства. Образы – умышленные, разумные, логичные, строго организованные. С точки зрения классицизма, важным является лишь то, что имеет непреходящее, вневременное значение. Классицизм ставил строгое деление жанров – высоких (трагедия, эпопея, ода, религиозная картина, опера) и низких (комедия, сатира, басня, жанровая картина, оперетта).

В литературе классицизм представлен трагедиями Корнея, Расина, комедиями Мольера. Архитектуре свойственна строгость формы, ясность пространственного решения, геометрия интерьеров, лаконизм внешней и внутренней отделки сооружений. В парковой архитектуре складывается регулярный стиль (см. *садово-парковое искусство*), где все газоны и тумбы имеют правильную форму, а зеленые насаждения размещены строго по прямой и тщательно подстрижены (ансамбль Версальского дворца). Для живописи и скульптуры характерна четкая разграниченность планов и ясное построение перспективы. Основными элементами картины становится линия и *светотень*, цвета – коричневый, зеленый и голубой. крупнейший мастер классицизма – французский художник Н.Пуссен.

КОЛЛАЖ (от франц. *Collage* – наклеивание) – технический прием художников *кубистов*,

футуристов, дадаистов, который заключается во введении в произведение отличных от него по фактуре и цвету предметов, обрывков, газет, обоев, афиш и т.д., для усиления общего идейно-эстетического воздействия.

КОЛОКОЛЬНЯ – башня с открытым ярусом для колоколов. Ставилась рядом с храмом. Русские колокольни имели различную форму (круглую, восьмигранную и др.). В Италии колокольня называлась *кампаниллой* и представляла четырехгранную или круглую многоярусную башню стоящую отдельно от храма. Пример, кампанилла – знаменитая падающая башня в Пизе (Италия).

КОЛОННА – основной элемент несущей конструкции архитектурных ордеров, имеющих цилиндрическую форму. Возникла как элемент стоечно-балочной конструкции. Колонной мог служить ствол дерева (крито-микенская культура) или стебель лотоса, папируса (Древний Египет).

Колонны бывают монолитными или собранные из нескольких частей, поставленных друг на друга. Обычно колонна сужается кверху, украшается вертикальными желобками – канелюрами. Ствол колонны обычно покоится на подставке – базе – и увенчивается *капителью*. В истории архитектуры колонны играли как практическую, так и художественную функцию. Ряды колонн, объединенных горизонтальным перекрытием, образуют *колоннады*.

КОЛОРИТ (от лат. Color – цвет) система цветовых сочетаний в произведениях изобразительного искусства. Сочетание цветов помогает глубже выразить замысел художника, передать его настроение, богатство и красоту окружающего мира.

КОЛОСС (от греч. kolossos – большая статуя) – первоначально – медная статуя древнегреческого бога солнца – Гелиоса на острове Родос в 280 г. до н.э. Предмет или статуя громадной величины или объёма.

КОМЕДИЯ (от лат. comoedia; от греч. komodia) – драматическое произведение веселого, жизнерадостного характера.

КОМПЛЕКС (от лат. complexus-связь) – совокупность архитектурных построек, связанных общим назначением.

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. Compositio - составление, соединение, связь) - важнейший организующий элемент любого произведения искусства, с помощью которого объединяются в единое целое все его компоненты, изобразительные средства и реализуется замысел художника. Основные качества композиции – логичность, четкость формы и соотносённость частей.

КОНСТРУКТИВИЗМ (от лат. constructio - построение) - направление в современном искусстве 1920-х, выдвинувшее задачу конструирования материальной среды, окружающей человека. Конструктивизм стремился использовать новую технику для создания простых, функционально оправданных форм; появилось художественное конструирование мебели, моделирование одежды, рисунков для ткани и т.д.

КОНТРАКУЛЬТУРА (о лат. contra – против) – совокупность социально-культурных установок, негативно ориентированных по отношению к ценностям господствующей культуры и противостоящих этой культуре. Контракультура возникает как протест, несовместимость, даже конфликтность различных культур.

КОПИЯ (от лат. copia – множество, запас) – художественное произведение, повторяющее другое произведение с целью воспроизведения его в той же манере, материале и с сохранением размеров подлинника.

КОРА (от греч. kora- девушка) – женская статуя в скульптуре архаической эпохи Древней Греции. Кору стояли на постаментах перед храмом, держа в руке яблоко или цветок.

КСИЛОГРАФИЯ (от греч. xylon – дерево; grapho - пишу)- разновидность техники графики – гравюра на дереве. Предшественница ксилографии – набойка – печатание цветных узоров на тканях, известна с IV века, распространена в народном искусстве. Первые образцы ксилографии появились на Востоке еще в VIII веке. В Европе черно-белый оттиск с деревянной доски на бумаге был сделан в конце XIV века. В нач. XVIII века появляется цветная ксилография в странах Дальнего Востока.

КУБИЗМ (от фр. Cubisme, от cube - куб) – направление в изобразительном искусстве во Франции в 1907-1920 гг., началом которой считается картина П. Пикассо "Авиньонские девицы". Кубизму характерно отказ от сюжетного подхода в живописи, разработка новых форм, позволяющих представить объект в виде множества пересекающихся геометрических форм.

КУЛЬТУРА (от лат. *cultura* – возделывание, уход) – в широком смысле – все, что создано человечеством в отличие от природы; в узком смысле – идейное и нравственное состояние общества, определяемое условиями жизни и выражающееся в его бытии, идеологии, воспитании, образовании, науке, искусстве.

КУРОСЫ (от греч. *kyros* – юноши) – в скульптуре архаической эпохи Древней Греции статуи стройных обнаженных юношей – воинов, героев, которые служили надгробиями, ставились в честь победителей.

ЛЕГЕНДА (от лат. *legende* – то, что должно быть прочитанным) – предание о жизни какого-либо лица или о каком-либо событии.

ЛИНОГРАВИЮРА (от лат. *linum* – лён, *oleum* – масло, и греч. *grapho* – пишу, рисую) – разновидность техники графики. Выполняется также как *гравюра*.

ЛИРИКА (от греч. *lyrikos* – поющий под звуки лиры, чувствительный) – один из основных родов художественной литературы (эпос, драма). Отражает действительность путем изображения разнообразных человеческих переживаний.

Совокупность произведений поэзии.

ЛИТЕРАТУРА (от лат. *literatura*) – вид искусства – художественное произведение, выраженное в слове.

ЛИТОГРАФИЯ (от греч. *lithos* – камень, *grapho* – пишу, рисую) – разновидность графической техники, при которой оттиски получаются переносом краски с плоской (нерельефной) печатной формы на камень или заменяющей его металлической пластинке. Литография была изобретена в 1798 году немецким художником А.Зенфельдером.

МАВЗОЛЕИ (от лат. *mauseliun* – гробница царя Мавзола) – тип монументального погребального сооружения, названного по гробнице Мавзола, правителя Кари, построенной в Галикарнасе в IV в до н.э.

МАЙОЛИКА (от итал. *maiolica* – по названию острова Майорка) – художественная керамика, покрытая глазурью.

МАНЕРА (от фр. *manera* – способ, манера, прием, обращение) – характер или способ исполнения художественного произведения, свойственный определенному мастеру, стилю или направлению. Творческая манера, понятие, применимое ко всем отраслям художественной культуры. Отличительная черта творчества какого-либо художника, его стиль.

МАНЬЕРИЗМ (от итал. *manierismo*, *manera* – манера, стиль) – художественное течение Западной Европы XVI в., на переходном этапе от Ренессанса к барокко. Маньеризм отразил кризис гуманистической культуры Возрождения, следование образцам искусства Ренессанса, но без присущей им глубины содержания и гуманизма. Представителями маньеризма были живописец Дж. Вазари, скульптор Б. Челлини. Рассудочность, театрализованность чувств и эклектизм в использовании художественных приемов предшествующих мастеров.

МЕГАРОН (от греч. *meg* – большой, *aron* – жилище) – простая балочно-стоечная конструкция с выходным портиком и двускатной крышей. В период греческой архаики воздвигались сооружения из камней – храмы на вершине холмов, посвященные божеству. Эти торжественные жилища богов имеют своим прообразом человеческое жилище, так называемый мегарон.

МЕДРЕСЕ (от араб. "дараса" – изучать) – учебное заведение в исламских странах.

Одно- или двухэтажное здание медресе включает расположенные вокруг двора мечеть или молитвенный зал, келья, усыпальницу основателя. Типы медресе отличаются по планировке и конструкции.

МЕЛОДИЯ (от греч. *melodia* – пение, песнь) – в музыке последовательность тонов, выражающая основную мысль музыкального произведения; тоны сочетаются в определенном отношении друг с другом по длительности, высоте и ритму.

МЕЛОДРАМА (от греч. *melos* – песнь, *drama* – действие) – драматическое произведение, герои которого отличаются необыкновенной судьбой, превеличенными чувствами; действующими лица делятся на добродетельных героев и злодеев.

МЕМОРИАЛ (от итал. *memoriale* – памятная запись) – памятное монументальное архитектурное сооружение, памятник.

МЕЧЕТЬ (от араб. *масджид* – место поклонения) – основное культовое здание в исламе. Мечеть имела вид прямоугольного в плане здания, увенчанного куполом. Основной

зал, где собирались верующие для молитвы, окружен галереей и крытой террасой – айваны. Фасад мечети украшали богато орнаментированные *порталы*, а молитвенный зал – многочисленные колонны. В молитвенном зале находилось возвышение – *минбар*, с которого проповедники читали Коран, а также ниша, обращенная в сторону Мекки – *михраб*. При мечети всегда строится высокая башня – *минарет*, с которой муэдзин провозглашает призыв на молитву – *азан*. Минареты украшались узорной кирпичной кладкой, резьбой, глазурованной керамикой, ажурными балконами. Наиболее почитаемой мечетью является Аль-Масжид аль-Харам в Мекке, в центре двора которой находится Кааба и священный источник Замзам. Они являются главными мусульманскими святынями.

МЕЦЕНАТ (от лат. *maecenas* – римский всадник знатного этрусского рода, покровитель Вергилия, Горация и др. поэтов) – покровитель искусства и науки.

МИНИАТЮРА (от фр. *miniature* – сурик, кинovarь; от итал. *miniatura* – выполнять тонкую работу, тщательно выписывать) – жанр изобразительного искусства: художественные произведения малого размера тонкой работы. К миниатюре относятся иллюстрации, заставки в рукописных книгах, а также изделия декоративно-прикладного искусства.

МИФ (от греч. *mythos* – слово, сказание, предание) – сказание, передающее верования древних народов о происхождении мира и явлений природы, о богах и легендарных героях.

МИФОЛОГИЯ (*mythologia*) – совокупность мифов (сказаний о богах, героях, демонах и духах).

МОДЕРНИЗМ (от фр. *moderne* – современный, новейший) – художественное течение в культуре конца XIX – начала XX веков, получившая развитие в странах Европы, позднее в США, Японии, Турции, России.

Модерн носил чисто практический характер и проявился прежде всего в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Модерн соединил стилевые приемы разных художественных систем.

Модернизм отличается поиском новых изобразительных приемов, поэтому его ещё называют *авангардом*.

МОЗАИКА – вид монументального искусства. Изображение или узор, выполненный из однородных или различных по материалу частиц – цветного непрозрачного стекла, цветных камней керамической плитки и др. Мозаика набирается из отдельных частиц, которые закрепляются в слое грунта.

МОНУМЕНТ (от лат. *monumentum*, от *monere* – напоминать) – скульптурный памятник значительных размеров в честь исторического события, героя, выдающегося деятеля и т.п.

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ (петроглифы) – изображения животных, сцен охоты, выполненные первобытным человеком на скалах и стенах пещер в местах древних поселений. В начале они выполняли ритуальные, обрядовые и бытовые функции.

НАТУРАЛИЗМ – направление в европейской и американской культуре конца XIX века (теоретик и глава направления Э. Золя). Главным объектом их творческих поисков был человек в его непосредственном окружении. Термин “натурализм” нередко употребляется как синоним *реализма*.

НАТЮРМОРТ (от фр. *nature morte* – букв. “мёртвая натура”) – жанр изобразительного искусства, посвященный воспроизведению предметов обихода, фруктов, дичи, цветов. Натюрморт сформировался как самостоятельный жанр в XVI в. и достигает расцвета XVII в. в голландской и испанской живописи.

НЕКРОПОЛЬ (от греч. *nekropolis*: *nekros* – мертвый, *polis* – город) – большое кладбище на окраине древних городов. Кроме гробниц в некрополе находились и колумбарии – хранилища урн с прахом кремированных тел. Некрополи существовали в Древнем Египте, затем этот обычай и переняли римляне, этруски.

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ (или “дивизионизм” – “живопись раздельными” мазками) – течение в живописи, возникшее во Франции в 1885 г. Основные представители – Ж.Сера и П. Синьяк.

Для передачи своего впечатления от изображаемого объекта художники прибегали к различным оптическим эффектам, например, подразделяя тона на чистые цвета, руководствуясь физическими и математическими законами. Неоимпрессионизм оказал влияние на искусство *кубизма* и *фовизма*.

НЕОКЛАССИЦИЗМ – понятие в европейской культуре, объединяющее развитие тради-

ций классицизма в конце XVIII в.–нач. XIX в. Появился неоклассицизм в живописи, позже получил развитие в архитектуре и скульптуре.

НЕФ (от лат. *navis* - корабль) – вытянутое помещение, напоминающее по форме корабль (отсюда и название), являющееся центральной частью интерьера базилики, собора или православного храма. Обычно неф ограничен с боковых сторон рядом колонн или продольных столбов.

НЭЦКЭ – произведение японской миниатюрной декоративно-прикладной пластики из дерева, поделочного камня, слоновой кости или металла. Получили распространение в конце XVII–XIX века. С помощью нэцкэ (имеющего сквозные отверстия для шнура) к поясу кимоно прикрепляются трубка, кисет, веер и др. небольшие предметы.

НЮ (от фр. *Nu* - нагой, раздетый) – один из жанров изобразительного искусства, посвященный изображению обнаженного тела, преимущественно женского.

Ню зародилось в эпоху Возрождения в рамках мифического, *аллегорического, исторического и бытового жанров*. Мастера этого жанра унаследовали античное преклонение перед красотой человеческого тела.

ОБЕЛИСК (от греч. *obeliskos*) – монументальное сооружение, обычно в виде высокого, сужающегося кверху четырехгранного столба, увенчанного небольшой плоской пирамидой.

ОБРАЗ – специфическая, присущая искусству форма отражения действительности характерными для каждого отдельного вида искусства приемами.

Человек воспринимает мир образами, т.е. теми общими представлениями, которые возникают у него на основе различных ассоциаций: звуковых, слуховых, зрительных, осязательных.

ОРДЕР АРХИТЕКТУРНЫЙ (от греч. *order* – строй, порядок) – соотношение стоечно-балочных конструкций.

Классическая система ордеров сложилась в Древней Греции в сер. V в. до н.э. Основные ордера получили название от места их возникновения: дорического, ионического и коринфский. Ордер включает вертикальные *несущие* части (колонна с *капителью*, базой) и горизонтальные *несомые* элементы антаблемента - *архитрав, фриз и карниз*.

Каменное основание храма – стереобат - состоит из трех ступеней. На верхней - стилобате – стояли колонны.

Дорические колонны не имели базы, сверху на колонне находился *эхин* – круглая каменная подушка, на которой располагалась *абак* – квадратная плита. Перекрытие – антаблемент – состояло из *архитрава*, балки лежащей на колоннах, а также *фриза* и *карниза*.

Архитрав дорического ордера гладкий, а фриз делится на плиты – метопы и триглыфы.

В конце VII века до н.э. складывается ионический ордер. Его колонны имели эхин из двух изящных завитков – волют. Архитрав разделен по горизонтали на три полосы, фриз идет по антаблементу сплошной лентой, обычно состоящей из скульптур или фигур, написанных красками. Карниз богато декорирован. Коринфский ордер сложился в эпоху классики (V в. до н.э.). Его колонны более стройные и завершаются пышной капителью с растительным орнаментом. В Древнем Риме возникли тосканский и композитный (сложный) ордера. Использовались ордера в эпоху *Возрождения, барокко, классицизма*.

ОРИЕНТАЛИЗМ (от англ. *orient* – восточный) – направление в культурном развитии конца XIX – нач. XX в. Характерно использованием европейскими художниками приёмов, тем, мотивов, заимствованных из культуры различных народов Востока.

ОРНАМЕНТ (от лат. *Ornamentum* - украшение) – узор, построенный на ритмическом чередовании и сочетании геометрических или изобразительных элементов. Орнамент служит украшением предметов декоративно-прикладного искусства, архитектуры и книжной графики. По закономерностям построения различают три вида орнамента: орнаментальные ленты (фризы, бордюры), розеты (орнамент, вписанный в круг) и сетчатые орнаменты, заполняющие поверхность предмета сплошным узором.

По изобразительному началу выделяют растительный, геометрический, тералогический (из фигур животных). В искусстве народов Средней Азии и стран Ближнего Востока орнамент включает надписи (*эпиграфический* орнамент).

ОП-АРТ (англ. *Op art, Optical art*, - оптическое искусство) – течение абстрактного искусства в европейской и американской культуре 40-60-х годов XX в. Произведения оп-арта строятся на различных визуальных эффектах, оптических иллюзиях, когда посредством цвета и

формы создается впечатление удаления и приближения планов, динамики пространства. В качестве материала используются источники света, стекла, зеркала, металлические пластины, которые демонстрируются в движении. Приемы художников оп-арт нашли применение в световой рекламе, дизайне, декоративно-прикладном искусстве.

ОФОРТ (фр. eau-forte – сильная вода) – вид гравюры на металле, в котором углубленные штрихи получают путем травления металла кислотами. Техника офорта отличается сложностью и большим разнообразием.

Со временем были созданы различные его разновидности, отличающиеся свойствами используемого лака, а также способами нанесения штрихов – иглой, специальным карандашом.

ПАГОДА – буддийское башнеобразное сооружение, посвященное святым или знаменитым важным событиям.

Форма пагоды появилась в результате соединения архитектуры китайской дозорной башни и индийского храма. Начали строить в Китае в начале нашей эры, затем архитектурная форма пагоды распространилась по всей Юго-Восточной Азии. Пагода имела квадратную или многоугольную форму, разделенную на ярусы. Строительным материалом служили дерево, кирпич, камень. Обычно пагода использовалась как хранилище буддийских реликвий.

ПАЛАЦЦО – тип городского дворца, особняка, характерный для итальянского Возрождения. Сложился в XV в. во Флоренции.

Классическое палаццо представляет собой трехэтажное (реже двух или четырехэтажное) здание, выходящее *фасадом* на улицу, композиционным центром которого был внутренний дом, обнесённый арочными галереями. Внутренняя пышная отделка залов контрастировала с внешней простотой палаццо.

ПАЛИТРА (от итал. palette – пластинка) – небольшая тонкая доска четырехугольной или овальной формы с вырезом для кольца. Эта пластинка бывает деревянной (для масляных красок), для других видов техники – из жести, фарфора и т.д. Она служит для смешивания красок во время работы художника.

Данное понятие используют и в переносном смысле – как подбор красок, цветов, характерный для живописной *манеры* художника.

ПАНДУС (от фр. Pente douce – легкий спуск, склон, скат, откос) – пологая наклонная плоскость заменяющая в некоторых случаях лестницы у входа в здание, на мост и т.д..

ПАНЕГИРИК (от греч. logos panegyrikos – праздничная, торжественная речь) – у древних греков и римлян – патристическая речь, в которой восхвалялись подвиги предков, народное могущество и т.д.

ПАННО (от фр. panneau, от лат. pannus – кусок ткани) – произведение монументальной живописи, украшающие внутренние и внешние стены здания. Обрамленная часть поверхности стены, потолка, украшенная живописным или скульптурным изображением или орнаментом. Панно, размещенное на потолке, обычно называют *плафоном*. Панно может быть выполнено в технике – живописи, мозаике, скульптуре.

ПАНТОМИМА (от греч. pantomimos – всему подражающий) – театрализованное мимическое представление, сопровождаемое музыкой.

ПАСТЕЛЬ (от фр. Pastel, от итал. pastello) – цветные карандаши без оправы, сформованные из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих или разбеливающих веществ.

Пастелью работают по шероховатой поверхности некоторых сортов бумаги, специально приготовленного картона, по грунту, холсту. Красочный слой закрепляют фиксативом.

ПЕЙЗАЖ (от фр. paysage) – жанр изобразительного искусства, воспроизводит окружающую человека природу в многообразии ее форм, состояний, а также вид города (городской пейзаж), индустриального района (индустриальный пейзаж), морские виды (*марина*), иногда вводятся фигуры людей, но они играют подчиненную роль. Основным считается природа, в жизни которой участвует человек.

ПЕРФОМАНС (от англ. Performance – представление) – одно из авангардных, экспериментальных направлений в современной культуре. Используя свое тело, вещи, костюмы и окружение художник ведет своеобразный диалог со зрителем. Например, человек в

белой одежде играет на скрипке, стоя на двух кусочках льда, которые медленно таят у него под ногами. Так представляет время финский художник Лаури Андерсон.

ПИРАМИДА (от греч. *pyramis*, от егип. *idos*) - монументальное сооружение, имеющее геометрическую форму пирамиды (иногда ступенчатую или башнеобразную).

Пирамидами называли гробницы древнеегипетских фараонов. Они должны были выразить идею величия фараона как живого воплощения бога на земле. Наиболее известные - первая ступенчатая пирамида фараона Джосера близ Саккара, пирамиды Хеопса, Хефрена и Микерина близ Гизы.

ПЛАКАТ (от лат. *placatum* – удостоверение, свидетельство, от нем. *plakat*, от фр. *plakat* - объявление, афиша) - разновидность графики. Это одна из основных массовых форм изобразительного искусства, броское изображение на крупном листе с кратким пояснительным текстом выполняемое в агитационных, рекламных, информационных или учебных целях. Плакат выполняется с оригинала, сделанного художником. Разновидности плаката определяются его назначением – это театральные, политические, рекламные.

ПЛЕНЭР (от фр. *plain air* - открытый воздух) - термин используется в живописи для обозначения правдивого отражения красочного богатства природы, всех изменений цвета в естественных, природных условиях, при активной роли света и воздуха.

Второе значение определилось в конце XIX в. как живопись на открытом воздухе (вне мастерской), связанная с изучением пленэрных эффектов. Термин обычно употребляется по отношению к пейзажу.

ПОП-АРТ (от англ. *Pop-art* – общедоступное искусство) - одно из течений в искусстве модернизма, возникло в культуре. Используя приемы дадаизма в композициях, реальные бытовые предметы и товары промышленного производства. Художники поп-арта создают *коллажи*, утверждая доступность восприятия любым зрителем, без всяких духовных усилий своих произведений и демонстрируя примитивность их вкусов и эстетических потребностей.

ПОРТАЛ (от лат. *porta* – вход, дверь) - архитектурно богато обработанный вход в здание церкви, дворца, мечети и т.д. Распространение получили арочные порталы (Византия), полуциркулярные арки фланкированные колоннами (Древний Рим), порталы в виде вытянутого прямоугольника, прорезанного арочной нишей - *пештак* (Средний Восток), в виде *триумфальных арок* и *тимпанов* в романских и готических соборах. С течением времени портал превратился в богато украшенное сооружение.

ПОРТИК - часть здания, открытая на одну или три стороны и образуемая колоннами или арками, несущими перекрытие, завершается *фронтоном* или *аттиком*. Портик выполнял одновременно декоративную и практическую функцию.

ПОРТРЕТ (от фр. *portrait* - изображать) - жанр изобразительного искусства; изображение человека или группы людей в произведении живописи, скульптуры, графики. В портрете главное требование – передача индивидуального сходства, неповторимость своеобразия характера человека, его внешнего облика и духовной жизни, сочетаются с раскрытием конкретно-исторических черт, дающих представление об общественной значительности личности.

ПОСТМОДЕРНИЗМ (от англ. *Modern* - современный) - условный термин, объединяющий ряд явлений художественной культуре 60-80 х годов.

Понятие "постмодернизм" противоречиво так как охватывает критические тенденции по отношению к *авангардизму*.

ПОЭЗИЯ (от греч. *poiesis* – творчество) – совокупность стихотворных произведений.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ (от лат. *Præ*-перед и *Рафаэль*) - направление в английском искусстве сер. XIX в. Группа художников, названная "Братство прерафаэлитов"- Данте Габриэль Россетти, Гольман Гент, Дж. Милес, Х.Хант – возникло в конце 40-х годов и ставило своей целью возрождение принципов дорафаэлевского искусства.

Основными особенностями этого направления прерафаэлиты считали - религиозность и нравственную чистоту. Внешним проявлением этих принципов стало увлечение *примитивизмом*, декоративностью и мистикой.

ПРИМИТИВИЗМ (от лат. *Primitivus* - первый, самый ранний) - течение в культуре конца XIX - начала XX веков, представители которого подражали стиливым приемам народного искусства.

Примитивизм возникает и в рамках профессионального искусства и непрофессионалов (называют наивным искусством).

- В начале XX века примитивизм становится одной из форм поисков новых выразительных средств.

ПРОГРЕСС (от лат. *progressus*) – развитие нового, передового в культуре, движение вперед, к более совершенному состоянию, изменение к лучшему, переход на более высокую ступень развития (противоположность, регресс)

ПРОТОРЕНЕССАНС (от греч. *protos* – первый и фр. *Renaissance* – Возрождение) – этап в истории культуры XII – нач. XIV века, подготовивший почву для искусства Возрождения. Термин был впервые употреблен швейцарским историком Я. Бурхардтом. Проторенессанс - переход от строгой догматики средневековья к развитию светских реалистических тенденций в культуре.

РЕАЛИЗМ (от лат. *realis* - вещественный) - правдивое отражение объективной действительности средствами того или иного вида искусства. Реализм является свойством культуры как одной из форм отражения реальной действительности, зависящее от конкретно-исторических условий (просветительский реализм, критический реализм, социалистический реализм).

РЕЛЬЕФ (от фр. *relief*) - один из видов скульптуры, в котором все изображаемое создается с помощью объемов, выступающих над плоскостью фона. Выпуклое скульптурное изображение на плоскости. Подразделяют на низкий – *барельеф* и высокий - *горельеф*. В барельефе изображение фигур и предметов выступает над плоскостью на половину своего объема. В горельефе изображения возвышаются над плоскостью изображения более чем на половину своего объема.

РЕСТАВРАЦИЯ (от позднелат. *Restauratio* - восстановление) – воссоздание поврежденных, разрушенных памятников истории и культуры, утраченных частей или элементов разнообразных произведений искусства или письменных памятников.

РОЗА – окно круглой формы в постройках XIII-XV в. Использовалось в культовой архитектуре романского стиля, но наибольшее распространение получило в готических храмах.

РОКОКО (от фр. *Rococo* и *rocaille* - раковина) - стиль в искусстве Западной Европы XVIII века. Стиль рококо до сер. XIX в. называли стилем "Людовика XV". Для рококо в архитектуре характерны – асимметрия композиций, мелкая детализовка формы, сочетание ярких и чистых тонов цвета (белый с золотом), контраст между строгостью внешнего облика зданий и декоративно-орнаментальным убранством интерьера; в живописи – театрализованные сюжеты (сельские идиллии и пасторали), легкие по форме "галантные празднества".

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ - художественный стиль в искусстве Западной и Восточной Европы с X по нач. XIII века. Он связан с христианством как основной религиозной системы. Главные особенности стиля проявились в архитектуре. Для романских построек характерно сочетание ясного архитектурного силуэта и лаконичности наружной отделки: массивные стены с узкими проемами окон и ступенчато-углубленными порталами.

РОМАНТИЗМ (от фр. *romantizm*) – направление в европейском искусстве первой пол. XIX в., пришедшее на смену классицизму. Романтизм утверждает духовно-творческую личность, сильные страсти, героику протеста, пафос личной и гражданской независимости героев.

СВОД – пространственная конструкция, используемая для перекрытия помещения или части стены. Наиболее древняя разновидность свода, появившаяся на рубеже IV-III тыс. до нашей эры в Древнем Египте, получила название цилиндрического свода, поскольку она опирается на две параллельно расположенные стены.

На основе свода в Древнем Риме была создана конструкция первого купола. Применялись многие разновидности сводов. Наибольшее распространение достигло возведение так называемых, крестовых сводов, которые являются предшественниками христианских купольных храмов.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ (от греч. *synthesis* – соединение, сочетание) – органическое соединение разных искусств в художественное целое. Соотношение между участвующими в синтезе искусствами может быть различным. Один вид – архитектура - использует различные виды изобразительного искусства: скульптура (рельеф, фриз), живопись (*фреска, мозаика, витраж, орнамент* и т.д.) Подлинный синтез достигается, когда различные виды искусства гармонически согласованы общностью идейного замысла, содержащий предпосылки для стилистического единства.

СКУЛЬПТУРА – вид изобразительного искусства, дающего объемно-пространственные изображения материальных предметов человека. По назначению скульптура подразделяется на *станковую, монументальную и декоративную*. Скульптура делится на виды – круглая скульптура (статуи, бюсты) и *рельеф*.

СТАНКОВОЕ ИСКУССТВО – произведения изобразительного искусства, которые носят самостоятельный характер (в живописи – картины, в скульптуре – статуи, бюсты, в графике – эстампы. Название происходит от станка – мольберта, скульптурного станка, на котором создаются произведения. Станковое искусство получило широкое развитие начиная с эпохи Возрождения.

СТАНКОВАЯ КАРТИНЫ – живописное произведение, написанное на холсте или дереве, не связанное со стеной и существующее самостоятельно. Картины писали на станке, который стоял перед художником. Позже станок стали называть мольбертом, название станковая живопись сохранилось.

СТАТУЯ (от лат. statua) – значительное по размерам произведение скульптуры в камне, металле, дереве образов богов, героев, победителей, животных. Статуи обычно помещаются на постаменте.

СТИЛЬ (от греч. stilos - палочка для письма) – это понятие в истории культуры имеет несколько значений. Стилем обозначают индивидуальные особенности, присущие творчеству крупного писателя художника, музыканта (стиль Пикассо или стиль Бетховена). Стилем в истории искусства называют важнейшие этапы развития мировой культуры, когда складывается общая художественная система, охватывающая все виды искусства (романтический стиль, готический стиль).

Стили характеризуются довольно четкими хронологическими и географическими границами (стиль эпохи Возрождения, стиль эпохи классицизма, стиль барокко).

В искусстве XX в. понятие "стиля" сменяется другими определениями – "течение" или "направление".

СУБКУЛЬТУРА (от лат. sub – под) – совокупность ценностей, значений и средств выражения различных слоев определенной социальной общности, включающая философские системы, художественные произведения, разоблачающие бездуховность, эгоизм и репрессивность в обществе.

Субкультура иногда понимается как проявление *контркультуры* или как культура различных социальных слоев, представители которых не в состоянии воспринимать наиболее сложные феномены культуры в целом

СУПРЕМАТИЗМ (от лат. supremus – наивысший) одно из направлений авангарда, существовавшего в России в 1910-1918 г.г. Основоложник Казимир Малевич, который соединил *абстракционизм*, В.Кандинского с *кубизмом*. Программное произведение супрематизма "Черный квадрат", наивысшее выражение *модернистического искусства*.

СЮЖЕТ (от фр. sujet) – определенное, конкретное художественное воплощение явления, события. В сюжете тема неотделима от идейной оценки. Понимание сюжета ограничивается, как правило, областью человеческих отношений, охватывающих конкретные действия и поступки людей, характеры, жизненные противоречия и конфликты.

СЮРРЕАЛИЗМ (от фр. surrealisme – сверхреализм) – направление в художественной культуре XX в. Теоретически и организовано сюрреализм сложился во Франции в сер. 20-х годов, возникнув как литературное течение на почве *дадизма*. Основоложителем считается А. Бретон. Получил развитие в живописи, скульптуре, театре, кино. В обыденном понимании сюрреализм трактовался как что-то фантастическое, эксцентричное, безумное. Внешним проявлением является своеобразная игра с предметом, выделение его из естественной для него среды, создание одной формы из другой, соединение разнородных элементов (картины Сальвадора Дали). В пространстве картины начинают добавляться разнообразные объекты: *коллажи*, предметы утвари, фотомонтажи. Произвести впечатление, пусть даже на уровне отрицания, неприятия. Поиск упорядоченности, выражение теорией подсознательного (филозофия З.Фрейда), интуитивизм (А. Бергсон) – становится главным в сюрреализме. Сюрреализм оказал большое влияние как на европейскую культуру, так и на американскую. Характеризует важнейшие черты художественной культуры XX века.

ТЕМПЕРА (от итал. tempera – смешивать краски) – живопись красками, связующим ве-

ществом в которых являются эмульсии из воды и яичного желтка, а также растительного клея, смешанного с маслом или лаком. Техника темперы является основной *иконописи* и *станковой живописи*.

ТЕПРАКОТА (от итал. terra – земля, глина и cotta – обожженная) – керамические неглазурованные изделия с цветным пористым основанием, имеющие художественное и утилитарное значение (посуда, вазы, игрушки, облицовочные плитки, архитектурные детали). После обжига, терракота приобретает характерный цвет: от светло-кремового до красно-коричневого и чёрного.

ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА (от лат. triumphus – торжественный) – архитектурное сооружение с одним или тремя пролетами, возникла в Древнем Риме для увековечения триумфа императора, полководца.

ТРИПТИХ (от греч. triptychos – втрое сложенный) – произведение живописи, состоящее из трех самостоятельных частей на общую тему. В европейском искусстве триптихом называли трехчастный складень с рельефными или живописными изображениями.

УКИЙЁ-Э (с японского “образы происходящего мира”) – направление в японской живописи и графике XVII-XIX в.в. Получил развитие в бытовом жанре. Героинями жанра “бидзи-га” (“изображение красавиц”) стали обитательницы “весёлых кварталов”. Их фигуры были показаны укрупнено, максимально приближено к зрителю, во всю величину крупноформатных свитков. Второй жанр, получивший развитие – “якюся-э” (“изображение актеров”), где актеры изображались в героических ролях. Подъём искусства “укийё-э” связан с жанром *пейзажа*, отражением повседневной жизни японской провинции. Традиции укийё-э оказали особое влияние на живопись европейских художников конца XIX-нач.XX века.

УРБАНИЗМ (от фр. urbanisme, от лат. urbanus – городской, urbs – город) - направление в градостроительстве XX века, связан с ростом городов. Массовые проектирование новых форм жилища, рассчитанных на поселение людей. Основополагающее значение для становления урбанистических теорий, особенно интенсивно развивающихся в 20-х годах, имела деятельность Ле Корбюзье.

ФАСАД (от фр. facade- наружный) – в архитектуре наружная лицевая сторона здания.

ФИЛИГРАНЬ (от итал. filigrana, от лат. filum – нитка и granum – зерно) – вид ювелирной техники, ажурный или напаянный узор на металлических изделиях из гладких или скрученных, слегка распущенных металлических нитей, изогнутых в виде завитков.

ФОВИЗМ (от фр. “les fauves” – “дикие”) – направление во французской живописи нач. XX века. Ироническое название “дикие” было дано современной критикой группе живописцев, выступивших в 1905 году в парижском “Салоне независимых” (А.Матисс, А.Марке, Ж.Рюо, М.Вламинк, А.Дерен, Р.Дюфи, Ж.Брак, К. Ван Донген) за резкое противопоставление цветов и упрощенность форм. Фовизм развивался параллельно с обществом “Мост”, из среды которого вышли будущие *экспрессионисты*. Фовисты тяготели к лаконичному рисунку, свободно обращались с пространством, объем лишь намечался, *сюжет* вообще не играл никакой роли. Красочный слой наносился на холст одним цветом крупными плоскими пятнами, либо разноцветными густыми мазками. Фовизм как направление развивался в период 1905-1908 годов.

ФОЛЬКЛОР (от англ. Folklore – народная мудрость) - научный термин - совокупность произведений народного творчества - введен в 1846 г. английским ученым Дж.Томсоном, вошел в научный обиход во всех странах. Понятие фольклор охватывает духовную и материальную культуру народа. Фольклор определяют как: 1) устно-поэтическое творчество; 2) комплекс словесных, игровых, музыкальных и танцевальных видов творчества; 3) ремесло и декоративно-прикладное искусство. Основные признаки фольклора - коллективность творческого процесса, традиционность передачи произведений искусства от поколения к поколению (преемственность). Фольклор тесно связан с трудовой деятельностью, бытом, обычаями народа, который отличается самобытностью, этническим своеобразием, богатством региональных и локальных стилевых форм в пределах каждого национального искусства, выражает мировоззрение, вкусы, идеалы народа.

ФРЕСКА (от итал. fresco – свежий, сырой) – техника настенной живописи водяными красками, нанесенными на свежую штукатурку. Фреска является одной из основных техник стенных росписей, и тесно связана с архитектурой.

ФРОНТОН (от фр. *fronton* - лоб) - треугольная или циркулярная верхняя часть *фасада* здания между двускатной крышей и *антаблементом*.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ – направление в развитии европейской архитектуры XX века. В его основе лежат пять принципов, сформулированных французским архитектором Ле Корбюзье: дом на столбах, дом на плоской крыше, свободная планировка *интерьера*, горизонтально-протяженные окна, свободная композиция фасада. Именно после утверждения принципов функционализма появились новые типы домов- галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами, удачным решением экономичных квартир со встроенным оборудованием, рациональным планированием интерьера (введение передвижных перегородок, звукоизоляция и т.п.). Функционализм позволял строить дома в зависимости от их назначения: в городских районах с высокой плотностью преобладали многоэтажная застройка, на окраинах сохранялись коттеджи.

ФУТУРИЗМ (от лат. *Futurum* - будущее) - одно из первых *авангардистских* течений, по своему значению сопоставимо лишь с кубизмом. Основными странами распространения были Италия и Россия. Футуризм развивался с 1909 по 1915 года.

Причиной появления футуризма было стремление изобрести искусство нового, машинного индустриального века, потому главным стало создание нового динамического стиля, разрушающего традиции, каноны и приемы старого искусство. Отсюда *эклектичность*, использование отдельных приемов других стилей.

Футуризм проявился в различных сферах искусства – театре, кино, музыке, графике.

Главой и теоретиком футуризма считается итальянец Филиппо Томмазо Маринетти. Футуристы провозгласили, что объектом искусства должен быть не предметный мир, а движение, передаваемое художником с помощью синтеза времени, места, формы, цвета и тона. Футуризм основывался на современных научных и философских теориях своего времени.

ХРАМ – культовое здание, предназначенное для богослужения и выполнения религиозных обрядов. Архитектура основных типов храма (святыща, христианские церкви, мусульманские мечети, иудаистские синагоги) - исторически видоизменялись соответственно развитию зодчества в разных странах, приобретая яркое национальное своеобразие. В символике архитектурных частей и декоративного убранства храма раскрывались основные черты соответствующей религии.

ЦВЕТ – одно из средств изобразительного искусства, которым пользуется художник, чтобы полнее передать на холсте своеобразие природы.

Цвет предмета в природе зависит от изменений освещенности, формы, материала. Общее цветовое решение картины называется *колоритом*.

ЧЕКАНКА – техника выполнения скульптурных произведений из тонких металлических листов, применяемая для декоративных композиций. Процесс чеканки состоит в выбивании скульптурного рельефа из листов металла – меди, латуни – с обратной стороны с помощью молотка и особенного инструмента - чеканка.

Чеканкой также называется получение рельефных изображений на поверхности медалей, монет - медальерное искусство.

ШАРЖ (от фр. *charge* – “утяжеление”, “нагрузка”) - разновидность художественной графики, изображение (обычно конкретное), основанное на резком сатирическом или юмористическом заострении, преувеличении характерных черт, свойств изображаемого. Внешнее сходство соблюдается, но поскольку шарж всегда преследует цель высмеять, раскрыть конкретное лицо, наиболее характерные черты модели специально подчеркиваются и выделяются. По своим задачам шарж может быть политическим; добродушно – ироническим - дружеский шарж.

ШКОЛА – в истории искусства понятие, применяющееся для обозначения группы художников или художественных произведений, связанных общностью стилистического, тематического и технического характера. Различают широкое понимание термина “школа” как национально-стилевого объединения и узкое, охватывающее учеников и последователей какого-либо большого мастера (“школа Караваджо”, “школа Рубенса”, “школа Бехзода”). В применении к искусству XIX века приобрело общеевропейское широконациональное толкование термина (например, “французская школа”, “Венецианская школа”). Термин “школа” применяется к живописи, скульптуре, архитектуре, если их своеобразие достаточно ярко выра-

жено и имеет точные стилистические и хронологические границы (например, гератская школа миниатюры), а также - к национальному искусству целой страны (голландское искусство, фламандское искусство).

ШПАЛЕРЫ (от нем. Spalier, от итал. spalliera) - стенные безворсовые ковры с сюжетными и орнаментальными композициями, вытканые ручным способом.

Рисунок шпалеры создается цветными нитями из шерсти, шелка, золота и серебра, плотно закрывающими неокрашенную основу и образующими характерную для шпалеры рубчатую поверхность. Каждая нить вплетается только в границах своего красочного пятна. Такой техникой пользовались еще в глубокой древности.

Основой для изготовления шпалеры служит картон – живописный эскиз, выполняемый в размере будущего ковра.

ЭМПОРЫ (от нем. Empore - возвышение) – галерея романского храма, расположенная над сводами боковых нефов или над входом, открывающаяся арочными проемами в главный неф и окнами наружу.

ЭНКАУСТИКА (от греч. епкао – жгу, выжигаю) - вид живописной техники, при которой связующим веществом в красках служит воск. (Отсюда другое название восковая живопись). Технология восковой живописи – т.н. горячий способ – была выработана в Древней Греции в V в. до н.э. Энкаустика применялась, главным образом, в *станковой живописи*, в фаюских портретах (I в. до н.э. – IV в. н.э.) и византийских *иконах* до XIII в.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от лат. expressio – выражение) – направление художественного авангарда нач. XX в. Главная цель – выражение чувств и мыслей по поводу окружающей действительности как явления, враждебного человеку, разрушающего человека; трагическое, тревожное, драматическое восприятие места человека в современном мире. Получил распространение в Германии в творческих объединениях "Мост" (1905 г.) и "Синий Всадник" (1911 г.). Представители направления – Э. Кирхнер, Ф. Марк, Э. Мунк.

ЭКСТЕРЬЕР (от фр. exterieur; от лат. exterior – внешний) – внешний вид архитектурного сооружения, здания.

ЭТЮД (от фр. etude) – в изобразительном искусстве первоначальный *набросок* будущего произведения. В музыке – название пьес.



ИЛЛЮСТРАЦИИ



Голова богини. Дальверзин-тепа. I-II вв. н. э.



*Золотая маска из гробницы Тутанхамона.
XIII в. до н. э. Египет.*



*Ника Самофракийская.
5-4 вв. до н. э. Древняя Греция.*



*Блюдо с изображением всадника.
1187 г. Иран.*



Мавзолей Саманидов в Бухаре. (нач. X в.)



Бобур принимает посла Бенгалии. Миниатора "Бабур-наме". XVI в.



Строительство дворца в Хаварнаке. Миниатюра из "Хамса" Низами. 1494-1495 г.



Икона Владимирской Богоматери. XV в.



Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы, т. н. «Джоконда». ок. 1503 г.



Миниатюра. "Вельможа времени Тимуридов", XV в.



Э. Мане. Олимпия. 1863 г.



Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1650 г.



Ф. Шальгрэн. Триумфальная арка на площади Шарля де Голя в Париже. 1806-1836 гг.



Собор Парижской Богоматери. XIV в.



Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ, 28 июля 1830 г.



П. Гоген. "А, ты ревнуешь?" 1892 г.



С. Боттичелли. "Рождение Венеры". ок. 1483-84.



*Рембрандт Харменс ван Рейн.
"Возвращение блудного сына".
ок. 1668-69 г.*



О. Ренуар.
Портрет актриссы Жанны Самари.
1877 г.



П. Пикассо.
Странствующие гимнасты
1901 г.



*Р. Ахмедов.
Утро. Материнство.
1962 г.*



*Б. Джалалов.
Портрет режиссёра К. Яматова.*



А. Икрамджанов. Мирзо Улугбек.

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН



ИНСТИТУТ «ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО»
ФОНД СОДЕЙСТВИЯ —УЗБЕКИСТАН


© Авторское право на переиздание книги принадлежит Э. Р. Ахмедовой.

Сдано в набор 15.03.2001. Подписано к печати 16.10.2000

Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Объем 19 усл. п. л.

Бумага офсетная №1

Тираж 1200 экз. Заказ № 8

 AMAN press products. Tel.: (+99871) 673465 E-mail: amandos@bcc.com.uz

Отпечатано в типографии ООО «МАГИКА». Tel.: 543458