

6 71

H62



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Л.А. Никитич

Л.А. НИКИТИЧ

871
Н62
АБ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ТЕОРИЯ ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

*Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений*

*Рекомендовано Учебно-методическим центром
«Профессиональный учебник в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений*



УДК 008(075.8)

ББК 71я73-1

Н62

Рецензенты:

д-р экон. наук, проф. *А.Н. Маркова*
д-р филос. наук, проф. *Б.И. Каверин*

Главный редактор издательства
кандидат юридических наук, доктор экономических наук *Н.Д. Эриашвили*

Никитич, Людмила Алексеевна.

Н62 Культурология. Теория, философия, история культуры: Учебник для студентов вузов / Л.А. Никитич. — ЮНИТИ-ДАНА, 2005. — 559 с. — (Серия «Cogito ergo sum».)

Агентство СІР РГБ

ISBN 5-238-00849-X

В учебнике дано систематическое и развернутое изложение культурологии, объединяющее теорию, философию и историю культуры. Понятийный аппарат и дополнительная информация, даваемая во вставках-врезках, делают изложение материала доступным и интересным.

Для студентов вузов, а также читателей, интересующихся вопросами культурологии и историей искусства.

ББК 71я73-1

ISBN 5-238-00849-X

© Коллектив авторов, 2005

© ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА, 2005

Воспроизведение всей книги или какой-либо ее части любыми средствами или в какой-либо форме, в том числе в Интернет-сети, запрещается без письменного разрешения издательства

В оформлении книги использована картина Й. Босха (1450—1516) «Корабль дураков»

Учебник

Никитич Людмила Алексеевна

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ
ТЕОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ, ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

Редактор *Г.А. Клебче*. Корректор *В.И. Кузнецова*.
Оригинал-макет *Н.В. Спасской*. Художник *В.А. Лебедев*

548039

Лицензия серии ИД № 03562 от 19.12.2000 г.
Подписано в печать 29.12.2004. Формат 60x88 1/16. Усл. печ. л. 35. Уч.-изд. л. 31
а тындағы түрде 000 экз. (1-й завод — 5000). Заказ 15
академик *С.Бейсембаев*
ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА». Генеральный директор *В.Н. Закаидзе*
а тындағы ғылыми

ИТАЛУДА 123298, Москва, ул. Ирины Левченко, 1
Тел.: (095) 194-00-15. Тел./Факс: (095) 194-00-14. www.unity-dana.ru E-mail: unity@unity-dana.ru

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати». 432980, Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Моей дорогой терпеливой маме

От автора

*Нам не дано предугадать,
Как наше слово отзовется, ...*

Ф. Тютчев

Культурология — научная дисциплина о культуре. Единственно-го всеобъемлющего определения культуры пока дать никому не удалось. Зато общеизвестно, что культура оказывает огромное влияние на жизнь каждого человека, людей, общества и мировой цивилизации. Об этом много и хорошо написано. А.А. Зиновьев в одной из своих книг приводит пример из рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый». Красноармейский отряд взял в плен белого офицера и ведет его по пустыне. Они долго шли, красноармейцы выбились из сил, а офицер шел как ни в чем не бывало. Командир не выдержал и спросил офицера, чем объяснить такую его выносливость. «Преимуществом культуры» — был ответ.

Именно культура помогла хрупким изнеженным княгиням и графиням, последовавшим за мужьями-декабристами в Сибирь, выдержать все ужасы и трудности каторги и изгнания, остаться людьми в нечеловеческих условиях, сохранить свое достоинство и даже грациозность и изящество. Л.Н. Толстой, описывая в романе «Декабристы» вернувшуюся из Сибири жену декабриста, подчеркивает, что, несмотря на долгие годы, проведенные ею в тяжелейших условиях добровольного изгнания, «нельзя было себе представить ее иначе, как окруженную почтением и всеми удобствами жизни. Чтобы она когда-нибудь была голодна и ела бы жадно, или чтобы на ней было грязное белье, или чтобы она спотыкнулась, или забыла бы высморкаться — этого не могло с ней случиться. Это было физически невозможно»¹.

Перефразируя известные слова Гегеля, можно сказать, что культура — это галерея людей творческого духа и созданных ими творений. Египетские пирамиды и Парфенон, Платон и Конфуций, Собор Парижской Богоматери и Московский Кремль, Сервантес и

¹ См.: Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. — СПб., 2002. — С. 93.

Данте, Рафаэль и Андрей Рублев, «Фауст» и «Евгений Онегин», Шекспир и Лев Толстой, Бах и Рахманинов, «Мона Лиза Джоконда» и «Явление Христа народу», Боттичелли и Врубель, Ньютон и Эйнштейн, Декарт и Владимир Соловьев, Кант и Сартр, Лувр и Эрмитаж, Фидий и Роден, Джойс, Лейбниц и Вавилов, Колизей и Собор Святого Петра, Рабле и Свифт, «Слово о полку Игореве» и Лихачев, Софокл и Крылов, Сапфо и Марина Цветаева, Босх и Рерих, Пушкин и Гораций, «Одиссея» и «Война и мир», «Пармская обитель» и «Доктор Живаго», Веласкес и Тициан, Дворец дождей и Саграда Фамилия, Достоевский и Джойс, Пальмира и Петергоф, «Илиада» и «Махабхарата» — все это культура, развивающая духовный мир человека, приучающая его «к активной работе мысли и совести» и ее творцы, своими творениями они обеспечили непрерывную память человечества. «В подлинной культуре ничего не умирает. Может оставаться как незажженная лампочка. Но придет минута, чья-то рука коснется выключателя — вспыхнет яркий свет»¹.

Каждому отдельному человеку сделать свой выбор в этом океане художественных произведений и их творцов может помочь сама проходящая сегодня этап становления наука культурология, осуществляя культурный синтез в сознании человека и интегрирующая его в систему отношений культуры.

Эта книга об этом.

Л. Никитин

¹ Лотман Ю.М. Воспитание души. — СПб., 2003. — С. 242.

Вводная глава

Не в политике и не в экономике,
а в культуре осуществляются
цели общества.

Н. Бердяев

ЧТО ТАКОЕ КУЛЬТУРОЛОГИЯ?

История термина

Культурология — сравнительно молодая наука. И хотя культурологическая мысль насчитывает столетия своего существования, самостоятельной научной дисциплиной она стала только в XX в.

В конце XIX в. в научной мысли возникает острая потребность в создании самостоятельной науки о культуре, которую американские антропологи того времени были склонны сравнивать с огромной коллекцией «обрезков и лоскутков», не имеющих между собой особых связей и собранных по воле случая.

В первые десятилетия XX в. предпринимаются попытки синтезировать различные подходы к феномену культуры. Так американский культурантрополог *Бенедикт Рут Фултон* (1887—1948) попытался синтезировать антропологический, социологический и психологический подходы к культуре («Модели культуры», 1935). В этой работе ученый отстаивает принцип, согласно которому каждое явление культуры может быть адекватно понято только в общем контексте данной культуры. Формирование различных моделей одной культуры осуществляется на основе единых принципов.

Например, общий принцип феодального общества — «порядок на основе иерархии».

Термин «культурология» связывают с именем другого американского антрополога — *Лесли Уайта* (1900—1975), использовавшего его в цикле своих лекций в Мичиганском университете в 1939 г. Этим понятием Уайт обозначил область знания, которую еще раньше английский исследователь первобытной культуры этнограф *Эдвард Барнетт Тайлор* (1832—1917) определил как «науку о культуре». Но еще раньше понятие «науки о культуре» выделил немецкий философ *Вильгельм Виндельбанд*, связав их с определенным методом.

Культурология — наука, формирующаяся на стыке социального и гуманитарного знания о человеке и обществе и изучающая культуру как целостность, как специфическую функцию и модальность человеческого бытия. (Культурология XX в. Энциклопедия)

Термин «культурология» впервые встречается в работах немецкого химика, лауреата Нобелевской премии по химии *Вильгельма Оствальда* (1853—1932). Вопросу о культуре посвящена его работа «Энергетические основы науки о культуре» (1909), а в статьях «Система наук» и «Принципы теории образования» Оствальд называет культу-

Культурология выделяет проблемы, находящиеся за пределами социологии и психологии.

рологию «наукой о цивилизациях». Однако Уайт обратился к термину «культурология» независимо от Оствальда. Произошло нечто,

подобное открытию дифференциального исчисления, когда два гения — Лейбниц и Ньютон — открыли его независимо друг от друга. Рассматривая культуру как целостную и самонастраивающуюся систему, Уайт в работах «Наука о культуре» (1949), «Эволюция культуры» (1959), «Понятие культуры» (1973) широко пользуется термином «культурология». Термин вызвал бурную реакцию со стороны коллег Уайта, термин даже окрестили «варваризмом», поскольку он сочетает греческий и латинский корни. Протест против слова обосновывался также тем, что оно, якобы, не дает ничего нового. Не согласившись с подобным утверждением, Уайт указал на то, что термин «культурология» выделяет определенную сферу реальности и определяет новую науку. Конечно, эта наука, по его мнению,

покушается на первейшие права социологии и психологии. Конечно, она делает даже нечто большее, чем покушение на них; она их присваивает. Таким образом она проясняет, что разрешение определенных научных проблем не лежит, как предполагалось прежде, в области социологии и психологии, но принадлежит науке о культуре, то есть может быть осуществлено только ею. Как социологи, так и психологи не желают признавать, что есть такие проблемы, относящиеся к поведению человека, которые находятся за пределами их областей, и они склонны выказывать обиду и сопротивляться науке-выскочке, заявляющей на них свои права.

Так сам Уайт объяснил причины возражения против слова «культурология» и продолжил приводить аргументы в пользу его права на существование. Что же такое наука о культуре, как не культурология? — спрашивает он. Если изобретение нового слова необходимо для выявления нового качества, то это слово будет творческим: слово «культурология» носит творческий характер; оно утверждает и определяет новую науку, логику и историю. Наиболее крупными на этом пути были следующие явления: исследование человека и мира человека, то есть развитие антропологии, затем, в конце XIX — начале XX в. выделение нового объекта изучения — социума и становление социологии, а к середине XX в., когда сло-

жились представления о культуре человечества как целостной единице, обладающей собственными закономерностями существования и развития и подлежащей самостоятельному исследованию, началось формирование культурологии. Уайт отметил, что это совсем молодая наука, что после многовекового существования точных и естественных наук наконец обратили внимание на то, что больше всего определяет собственно человеческое поведение человека — на его культуру. Уайт был глубоко убежден в перспективном характере культурологии.

Предмет культурологии

Процесс формирования культурологии продолжается по сей день и идет на стыке ряда наук, таких, как философия культуры, культурная антропология, социология культуры, этнология, семантика, семиотика, культурпсихология, филология, история культуры, и некоторых других. Получаемые от других наук знания о культуре культурология интегрирует в целостную систему и формулирует идеи о сущности, функциях, структуре, изменениях культуры как таковой, представляет культурные конфигурации различных эпох и народов.

Это наука о прошлой и современной культуре, ее структуре, функциях, перспективах развития. Культурология изучает мир человека в контексте его культурного существования, в аспекте того, чем этот мир является для человека, каким смыслом он для него наполнен. Она исследует системный объект — культуру как форму существования, утонченную, исполненную разума форму жизни, результат символической и практической деятельности, особый модус общественно-исторического бытия, охватывающий как высокую культуру, так и повседневность, привычки, верования, вкусы, мифы, стереотипы, неотчужденную духовность, воплощенную в повседневном существовании с растворенными в нем человеко-размерными бытовыми культурными символами¹.

В культурологии две структурные части: теоретическая — построение инвариантных моделей культуры и историческая — отражение реального процесса ее развития.

Культурология — это наука о прошлом и современной культуре, ее структуре, функциях и перспективах развития.

¹ *Культурология. XX век. Энциклопедия.* — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 5.

Звездные эпохи культуры — Античность, Возрождение, Просвещение — это не только расцвет ее видов и жанров, но и теоретическое обобщение результатов ее развития. Это труды античных авторов: «Поэтика» Аристотеля, «Наука поэзии» Горация, «Наставление в ораторском искусстве» Квинтилиана, работы мыслителей Возрождения: трактаты Альберти и Дюрера, теоретические работы Леонардо да Винчи, а в эпоху Просвещения — сочинения Кондильяка, Гельвеция, Дидро.

Культурология не довольствуется исследованием индивидуальных форм человеческой культуры. Она стремится к их универсальному синтезу.

Различные виды культуры и человеческой деятельности взаимодействуют между собой, например, религия и наука, наука и мифология, религия и мифология. Ограничиваясь рассмотрением результатов указанных форм деятельности, например, в учебном курсе, мы сталкиваемся с практической невозможностью рассмотреть их как целостность, что возможно только в том случае, если исходить из единства процесса творчества, создающего различные результаты, различные виды культуры. Разнообразие форм предшествует «первичный синтез», единая цель удовлетворения материальных и духовных запросов людей. В различных науках, на стыке которых складывается культурология, их достижения упорядочиваются и в конечном счете теоретизируются. Таким образом осуществляется шаг на пути универсального культурологического синтеза, формулируются закономерности развития культурного мира, обобщающие творческий человеческий опыт. Преодолевается эмпирическое и единичное и открывается путь к общему, через него — к еще более общему и, наконец, ко всеобщему. И этот путь, как путь ее становления, прослеживает культурология.

Теоретические первоначала культурологии складывались в рамках наук философии, истории философии, истории, всеобщей истории, филологии, в антропологической и социологической традициях, в работах большого количества исследователей в различных областях научного знания. Было предпринято огромное количество попыток определения культуры и выявления закономерностей ее развития. Анализ этих определений помог выявить важную тенденцию в развитии науки о культуре — переход от анализа культуры как высшего достижения духа к анализу культуры через реалии быта — материальные предметы, традиции повседневности, через повседневную жизнь вообще, чем и занимается культурная антропология.

Формирование культурологии как самостоятельной науки находится в стадии становления, но уже сейчас в ряде публикаций гово-

рится о культурологизации гуманитарных и общественных наук. Культурология раскрывает характер взаимосвязи культурных явлений, описывает функции и значение культуры для людей, ее историю и динамику развития. Важнейшим элементом этого процесса является формирование и описание концептуального аппарата культурологии, ее категорий и понятий.

Концептуальный аппарат культурологии

Формирование концептуального аппарата культурологии — это исторический процесс развития знаний о культуре, в ходе которого выделялись понятия, отражавшие существенные аспекты культурных явлений. Понятийный аппарат самой культурологии складывался стихийно, в основном путем заимствования понятий и категорий наук, на основе взаимодействия которых формировалась культурология.

Так, из философии в культурологию пришли понятия: логос, понятие, понимание, герменевтика, космизм, монизм, дуализм, антропоцентризм, социоцентризм, гуманизм, идея, идеал, парадигма, бытие, противоречие, противоположность, субстрат, субстанция, метод, мораль, нравственность, цивилизация и множество других.

Благодаря биологии, социологии и антропологии современная культурология оперирует понятиями: эволюция, адаптация, прогресс, социальный организм, социальный контроль, социальный статус, социализация и др.

Социальная философия и социальная психология обогатили культурологический аппарат такими понятиями, как институты, потребности, интересы, управление, иерархия, системы, аномия, стресс, снятие напряжений, девиация, индивидуальность и др.

История культуры сформировала понятия: артефакт, архетип, ценность, норма, эталон, образец, культурная эпоха, культурный ареал, культурные конфигурации, форма, содержание, художественный образ, художественный стиль, культурная композиция и др.

Артефакт — предмет, изготовленный человеком.

В различных психологических школах были выработаны понятия: страх, агрессия, мотивация, сознательное и бессознательное, инстинкт, санкции, запреты, поощрения.

Современная лингвистика использует понятия, которые широко применяются в культурологии — это символы, знаки, структура сознания, дискурс, концепт, коммуникация, культурный код, эпистема, моделирование, ментальность, менталитет, социальный стереотип и др.

Для характеристики современных мировых процессов в культурологии пользуются такими понятиями, как модернизация, циклизм, плюрализация, деградация, редукция, деструкция. Культурные нормы обозначаются понятиями: паттерны, стандарты, каноны, образцы, стиль, мода, культура труда, быта, потребления, досуга.

Мы привели лишь часть используемых современной культурологией понятий. О других будем говорить в процессе дальнейшего изложения материала. Следует иметь в виду, что знание понятийного аппарата культурологии, как и любой другой науки, — необходимое условие ее освоения.

Основные термины и понятия

культурология	культурная антропология
культура	логос
модели культуры	герменевтика
цивилизация	социализация
антропология	артефакт
этнология	архетип
семантика	дискурс
семиотика	концепт
культурные конфигурации	культурный код
повседневность	эпистема
стереотип	менталитет
первичный синтез	модернизация
концептуальный аппарат	паттерны

Вопросы для размышления

1. Каковы структурные элементы содержания понятия «культурология»?
2. Объясните, почему культурология возникла позднее других гуманитарных дисциплин. На стыке каких наук она формировалась?
3. Каков концептуальный аппарат культурологии и в чем причина его сложности?

Раздел I

ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Глава 1

КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИИ. СТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Культура в процессе своего развития прошла три этапа: «дорек- тивный», когда она существовала в виде «сырого материала» — ар- тефактов, не обработанного рефлексией; «рефлективный», когда на- копление артефактов сопровождалось их теоретическим осмысле- нием, и, наконец, «надрефлективный», или «сверхрефлективный», ко- гда возникает теория теории культуры, то есть культурология.

1.1. Возникновение и развитие понятия «культура»

Многообразие определений

Культурология — наука о культуре, но мысли- телей издавна занимал вопрос определения самой культуры. И особенно это важно сего- дня, когда понятие «культура» стало фундаментальным понятием современного обществоведения. Существует множество его опреде- лений, и число их постоянно возрастает. Западные культурологи подсчитали, что, если с 1871 г. по 1919 г. было дано всего семь опре- делений культуры, то уже с 1920 по 1950 гг. — 157, а с 1950 по 1990 гг. — свыше 400.

Слово «культура» — не только фундаментальное понятие совре- менного обществознания, но и обязательная составляющая повсе- дневного языка и обыденного сознания. Когда говорят о культуре, то имеют в виду все, что связано с упорядоченностью повседневной жизни, красоту и чистоту человеческой речи, господство в обществе нравственных и юридических норм, наличие и посещение театров, музеев, библиотек и многое тому подобное.

Классификация А.С. Кармина

Обыденное сознание не вырабатывает опре- делений культуры понятийного уровня, а ог- раничивается только представлениями эмпи- рического характера. Практически все они мало содержательны и идентичны. Научные же понятия культуры многообразны, поскольку вырабатываются различными науками.

Это философские, социологические, культурно-антропологические определения. Российский культуролог *А. С. Кармин* в работе «Основы культурологии. Морфология культуры»¹, отметив, что в 1996 г. было уже 1500 определений культуры, предпринял попытку их классификации, выделив следующие виды определений культуры: описательные, антропологические, ценностные, нормативные, адаптивные, исторические, функциональные, семиотические, символические, герменевтические, идеационные, психологические, дидактические, социологические.

Рассмотрим кратко каждое из определений культуры.

Ценностное — это понимание культуры как совокупности материальных и духовных ценностей, создаваемых людьми, а *ценность* — это зафиксированное в сознании положительное значение для человека того или иного материального или идеального предмета. Ценностью является не объект сам по себе, а его способность удовлетворять определенную потребность человека. «Ценность» и «стоимость» — не тождественные понятия. «Ценность» — это философское и культурологическое понятие, «стоимость» — понятие экономическое. Стоимость является лишь денежным выражением ценности, но ее размеры не обязательно соответствуют ценности предмета. Например, воспоминания могут быть для человека большой ценностью, но их денежное выражение равно нулю. И вообще не любая ценность может иметь денежную стоимость.

Ценность — это зафиксированное в сознании положительное значение для человека того или иного материального или идеального предмета.

Ценность не присуща предмету самому по себе. Предмет может обладать определенными свойствами и качествами, но если человек ничего о них не знает, предмет не является ценностью. Надо чтобы человек осознал наличие в предмете определенных свойств: например, витамины обладают свойствами, необходимыми человеку, но если человек о них ничего не знает, они для него не представляют ценности.

Таким образом, ценность связана со знанием, но не сводится к нему. Можно сказать: ценность не есть знание, а есть отношение между человеком и предметом.

Ценностная концепция культуры возникла в конце XVIII в. в работах немецких философов и культурологов, но и сегодня она является одной из наиболее значимых культурологических концепций.

Социологическая концепция исходит из определения культуры как совокупности идей, социальных институтов, обеспечивающих коллективную деятельность людей.

¹ Кармин А. С. Основы культурологии. Морфология культуры. — СПб., 1997.

Технологическое определение культуры заключается в понимании культуры как определенного уровня производства и воспроизводства общественной жизни, который зависит от технико-экономических показателей развития общества.

Деятельное определение культуры состоит в понимании ее как совокупности форм жизнедеятельности людей. Это такие формы, как употребление орудия, знаков, норм, правил поведения, ценностей и символов.

Описательное определение культуры заключается в простом перечислении ее отдельных элементов и проявлений.

Антропологическое состоит в том, что культура есть мир вещей, созданных человеком (антропос — человек) и противостоящий природе.

Историческое подчеркивает, что культура — продукт истории общества и развивается путем передачи от поколения к поколению накапливаемого человеком опыта и ценностей.

Функциональное характеризует культуру через выполняемые ею в обществе функции.

Семиотическое понимание культуры определяет культуру как систему знаков.

Герменевтическое определение культуры состоит в понимании ее как текстов, подлежащих интерпретации.

Идеационное определение культуры состоит в том, что культура — это духовная жизнь общества, совокупность ее результатов и процессов, накапливаемых социальной памятью.

Символическое определение культуры акцентирует внимание на употреблении символов в культуре.

Каждое из приведенных определений культуры выделяет какую-то одну из ее существенных характеристик. При этом зачастую эти определения очень близки друг другу, как например, семиотическое и символическое определения культуры.

Культура как универсальное общечеловеческое явление.
А.Л. Крёбер

Американский культуролог *А. Л. Крёбер* (1876—1960) рассматривал культуру как особую реальность, имеющую свою собственную природу и подчиненную собственному детерминизму. Такой подход предполагает несводимость культурных феноменов низших порядков — биологических, психологических, социальных — и нашел отражение в концепции «сверхорганического» Крёбера. Культура, по Крёберу, — универсальное, общечеловеческое явление. Каждую конкретную культуру ученый воспринимал как единство уникального и общего. К общему он относил культурные формы, определенные модели, паттерны,

и их обнаружение Крёбер считал целью научного исследования. Природа культуры — ключевая тема в работах Крёбера, и, исследуя ее, он ввел в оборот много новых понятий, тем самым обогатив культурологический концептуальный аппарат. Это такие понятия: паттерны, конфигурации культуры, сверхорганическое, культурный ареал и др.

Паттерны (англ. модель, образец) — конфигурации культуры.

Свои понятия и закономерности Крёбер формулировал, исследуя огромное количество артефактов различных континентов и стран, пристально рассматривая и изучая уже существовавшие концепции. В фундаментальном труде «Конфигурации культурного роста», проведя скрупулезный анализ египетской, китайской, японской, индийской, греческой, римской, европейской культур, автор пришел к выводу, что, несмотря на существование паттернов, развитие культуры не подчинено жестким закономерностям, и траектории развития, продолжительность культурных периодов (а такими Крёбер считал зарождение, рост, расцвет и упадок) могут различаться у разных культур. Каждая культура имеет период *кульминации*, понимавшийся автором как развертывание заложенных в культурном паттерне возможностей. При этом кульминация может проявляться не во всех областях культуры. Так, в Древнем Египте философия не существовала, арабская культура не знала больших достижений в скульптуре. Кроме того, Крёбер считал, что кульминационные периоды в экономике и политике не совпадают по времени с периодом расцвета культурной жизни. Упадок культурной жизни, по мнению Крёбера, начинается, когда оказываются исчерпанными возможности паттерна. Однако, по его мнению, пережившая период расцвета культура вовсе не обречена на умирание, как считал немецкий философ *О. Шпенглер* (1880—1936). Крёбер подтверждает это историческими примерами. Вообще культуролог был противником признания существования жестких закономерностей в культуре. Не разделял он также идею ее линейного прогресса. По концепции Крёбера, культура — явление гибкое и подвижное, способное впитывать элементы других культур, способное возрождаться после неминуемого упадка, создавать новые культурные паттерны.

Культура — это совокупность символов. Л. Уайт

Другое современное определение культуры дал американский культуролог Л. Уайт, которое он связывает со способностью человека видеть во всем символы и воспринимать их.

Культура для Уайта — это совокупность символов, к которым он относит идеи, чувства, действия, верования, отношения, образцы поведения, законы, институты, произведения искусства, его формы, язык, орудия труда, орнаменты, фетиши и др. По Уайту, они могут

рассматриваться в соматическом и экстрасоматическом контексте. В *соматическом* контексте символизированные предметы и явления рассматриваются во взаимосвязи с организмом человека. Эти взаимосвязи изучает наука психология. Связь символизированных предметов и явлений в *экстрасоматическом* контексте Уайт называет культурой, а изучающую ее науку — культурологией. Культура у Уайта — это организованная, интегрированная система, подсистемами которой являются технологическая, социальная и идеологическая. Не отрицая значимость последних двух подсистем, детерминантой всякой культуры Уайт считает технологическую подсистему, поскольку от нее зависит жизнь человека и его культура. Функционирование технологической системы является динамическим и связано с затратами энергии, а потому первоочередная функция культуры, по Уайту, — извлечение энергии и ее использование на благо человека. Уровень развития культуры Уайт определяет исходя из количества произведенной на душу населения энергии и эффективности технологических средств, при помощи которых эта энергия используется. Такую связь культуролог назвал законом эволюции культуры, который в дальнейшем был назван по имени ученого («закон Уайта»). В своей книге «Наука о культуре», ставшей поворотным пунктом в истории гуманитарного знания, Уайт анализирует культуру как предмет новой науки — культурологи, определяет предметное поле новой науки, обосновывает ее название и применимость к ней системного метода.

1.2. Функции культуры

Функции культуры — совокупность ролей, которые выполняет культура по отношению к сообществу людей, порождающих и использующих (практикующих) ее в своих интересах.

Если мы определяем в конечном итоге культуру как совокупную, постоянно развивающуюся, постоянно возрастающую и накапливаемую в виде ценностей, символов, знаков и знаковых систем информацию, то на

основе этого определения мы можем указать на ее основные функции (роли, значения, которые имеет культура в обществе).

Информационная функция

Первой такой функцией будет *информационная*. Наличие культуры у людей означает существование «надбиологической» формы информации. Как она образуется? В процессе своей деятельности люди создают звуковые системы (языки), формулы, понятия, которые, будучи созданными (выведенные формулы, нарисованные картины, написанные и опубликованные книги), отделяются от создателя, приобретая самостоятельное, внеличностное существование. Они

становятся социальной информацией, принадлежностью общественной культуры. Такая информация не погибает со смертью ее творца, а передается последующим поколениям, являясь базисным материалом для создания новых форм в феномене культуры. Возникает *преемственность* как важнейшая закономерность развития культуры, обеспечивающая *непрерывность* культурного процесса. Для развития культуры пагубны любые социальные катаклизмы, особенно революции. Они способны свести на нет творческие усилия многих людей и целых поколений, разрушить осуществляемое культурой информационное обеспечение общества.

Функция социализации

Социализация — это интеграция индивида в существующую систему общественных отношений и осуществляется она средствами культуры. Первым средством социализации выступает воспитание в соответствии с принятыми в данном обществе и данной группе нормами и традициями.

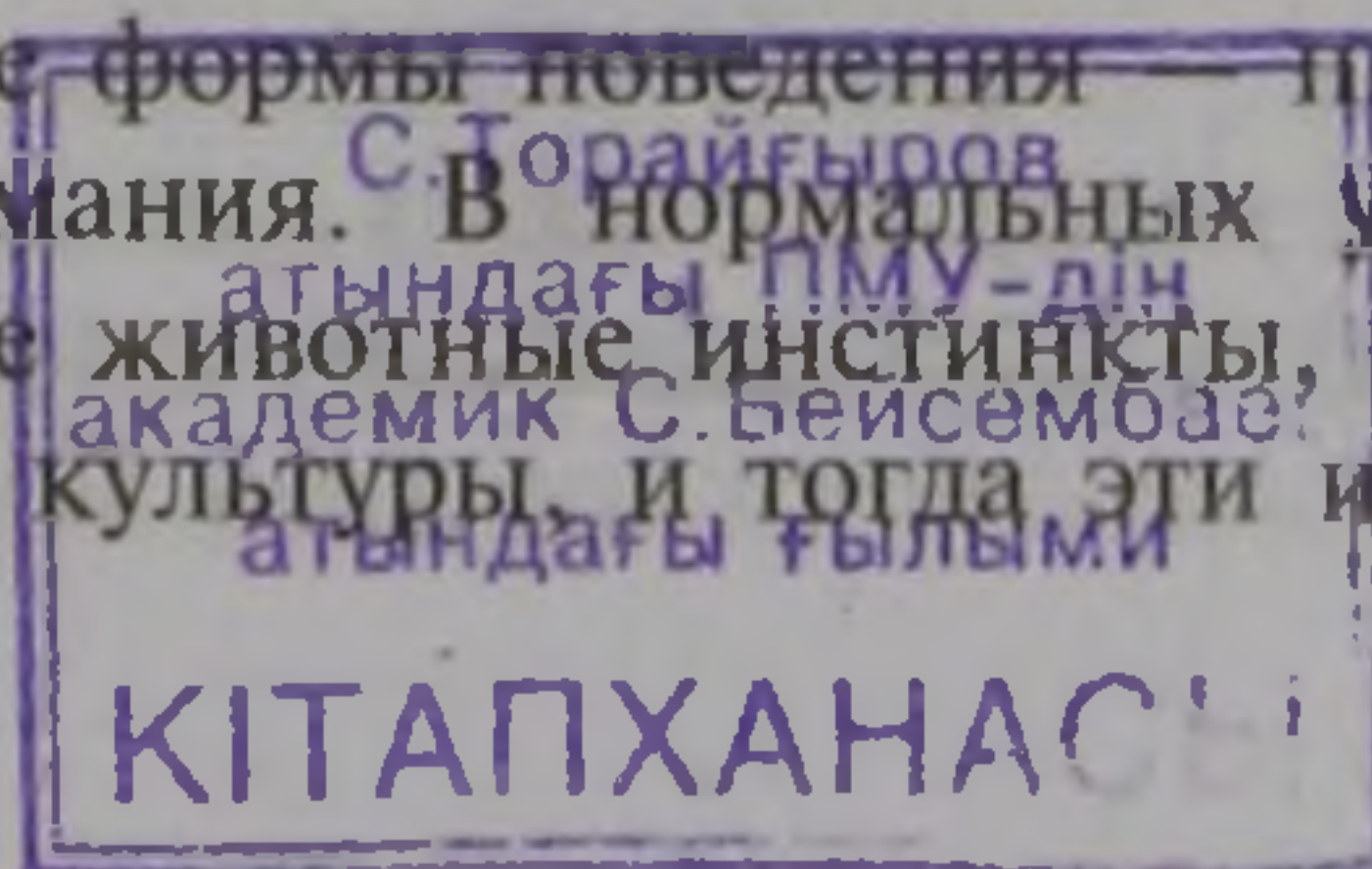
Следующий этап социализации — усвоение индивидом принятой в данной группе системы ценностей. Индивид от рождения оказывается в определенном культурном контексте, из которого он черпает идеалы, способы действия, правила жизни. Эти культурные контексты могут существенно различаться.

Так, в контексте американской культуры поощряются общительность, уверенность в себе, а индийская культура тысячелетиями культивирует другие ценности: созерцательность, пассивность, самоуглубленность. Социалистическая культура культивировала такие ценности, как бесплатный труд, уравниловку, безразличие к деньгам. Рецидивы таких «ценностей» пагубно сказываются и по сей день.

Большую роль в процессе социализации играют выработанные культурой *модели поведения*, которые человек наблюдает в семье, школе, обществе. Культурный контекст определяет их как формы деятельности (не случайно существует такое явление, как «династия профессий»), так и формы отдыха. В разных культурах существуют различные традиции проведения праздников, семейных и общественных, и эта ритуализация организует поведение людей в «сложных», чреватых конфликтами обстановках.

Однако ценности и нормы не всегда адекватно обеспечивают социализацию. Неадекватность имеет место в условиях кризиса общества: увеличиваются асоциальные формы поведения — пьянство, преступность, проституция, наркомания. В нормальных условиях культура подавляет бессознательные животные инстинкты, но в условиях кризиса происходит упадок культуры, и тогда эти инстинк-

548039



ты бурно выплескиваются наружу. Примером сегодня является и наша страна, где падение престижа культуры в условиях общего кризиса и замена ее *псевдокультурой* вызвали бурный рост асоциальных форм поведения, затрудняющих нормальную социализацию лиц всех возрастов, но в первую очередь, молодежи.

Регулятивная функция

Любая культура вырабатывает нормы поведения и деятельности, указывающие, какие средства достижения целей допустимы, а какие нет, т.е. осуществляется *регулятивная* функция культуры.

Культурные нормы регламентируют всю человеческую жизнь: труд, развлечения, отношения между полами, этикет и многое другое. В условиях нормального, не кризисного развития, общество охраняет выработанные его культурой нормы и осуждает девиативное (отклоняющееся от принятых в данной культуре норм) поведение своих граждан. Так, в ряде американских штатов, несмотря на разрешение разводов, супруги штрафуются за измену, а в некоторых штатах даже приговариваются к различным срокам тюремного заключения. В большинстве современных обществ осуждается жестокое обращение с животными. Различные культуры обладают разной степенью нормативности. Например, в настоящее время пишут о «нормативной недостаточности» русской культуры по сравнению со многими другими, а это путь к росту преступности и падению нравственности.

Коммуникативная функция

Человек живет в обществе, живет вместе и рядом с другими людьми и потому, хочет он этого или нет, ему с этими людьми приходится общаться. Осуществляется *коммуникативная* функция культуры. Культура, вырабатывая формы такого общения, выступает в качестве его средства. Средствами общения между людьми являются языки, звуковые системы. Культура связывает людей, объединяет их, служит полем их общения.

Человеческая коммуникация, связь, общение развивались исторически. В период, когда не существовала членораздельная речь, люди общались при помощи языка жестов. Появление речи обеспечило человеку возможность передачи разнообразной информации, для которой с возникновением письменности не оказалось препятствий в пространстве и времени. Благодаря письменности становится возможным общение потомков с далекими предками. Новый этап коммуникации начинается с появлением специальных средств связи, из которых сегодня наиболее эффективными являются радио и телевидение. Дальнейший прогресс средств коммуникации связан

с развитием компьютерных сетей, позволяющих сделать доступным в любой момент любой источник информации.

Парадоксальный эффект развития современных средств массовой коммуникации заключается в том, что, расширяя круг общения человека, они усугубляют его одиночество; но это одностороннее общение одновременно культурно и психологически обогащает, развивает людей, повышает их способность к взаимопониманию и сопереживанию.

Интегративная функция

Важнейшей функцией культуры является *интегративная* (объединяющая). Давая определение нации, мы в первую очередь указываем такие ее признаки, как общность культуры, общность языка как одного из ее элементов. «Культурная общность», «культурная связь», «культурное единство» — это не просто слова, они могут иметь вполне материализованное проявление. Например, защита русскоязычного населения, скажем, в Латвии или где-нибудь еще, проявляющаяся в разных условиях и в разной степени материализованности. Человек ищет общения прежде всего с людьми одной культурной общности, называя себя и близких по культуре «мы», а остальных «они».

Как показывает история, культурные связи и общность всегда оказывались сильнее каких-либо других, например, кровнородственных, и не случайно, государства, как правило, складывались на почве культурных общностей и существовали до тех пор, пока существовали эти общности. Примером может быть судьба многонационального Советского государства — СССР, существование которого на протяжении восьми десятилетий поддерживалось марксистской идеологией. И именно крах этой идеологии, а не какие-нибудь иные причины, вызвали распад некогда единого государства.

Единство культуры обеспечивает единство и крепость государства. Это понимали советские государственные лидеры, любыми средствами не допускающие инакомыслия и диссидентства. Это понимают и об этом говорят и наиболее мудрые современные российские политики, выдвигающие общенациональную идею.

Культурное единство может иметь разную степень общности. Такой предельной культурной общностью является общечеловеческая культура, но пока это всего лишь тенденция, несуществующий идеал. Существующие широкие культурные общности — это общности, создаваемые мировыми религиями. Это христианский мир, мир ислама, мир буддизма. Но интегративная функция культуры проявляется и в существующей тенденции объединения столь разных миров — через науку. И христиане, и мусульмане, и буддисты пользуются компьютерами, одними и теми же математическими и

химическими формулами, одними и теми же географическими картами. Сегодня мощный интегрирующий фактор людей различных культур — Интернет.

Интегрирующая функция культуры проявляется сегодня не в стирании различий между культурами, а в объединении различных культур, дополняющих друг друга своими лучшими образцами.

Различные культуры, являющиеся в прошлом, да и сегодня (исламский фундаментализм) источником вооруженных столкновений, все больше становятся предметом изучения и освоения все большего числа людей другой культуры: книги, музыка, мода, национальная кухня преодолевают культурные барьеры и все в большей степени становятся элементами интегрирующего фактора.

Адаптивная функция

В последнее время культурологи все чаще пишут об *адаптивной* функции культуры. Адаптация в переводе с латинского языка означает приспособление. Приспособление человека к среде происходит благодаря культуре, поскольку биологическая эволюция не создала ему достаточных для этого средств. И это приспособление происходит по мере развития культуры. Чтобы выжить, человек вынужден создавать необходимые для выживания предметы, которых не произвела природа, словом, создавать искусственный мир, или «вторую природу». В процессе такой работы человек оттачивает свой ум, совершенствует и развивает руку, свои важнейшие органы, необходимые в подобном деле. Для защиты от природы: хищников, холода, жары и т. д., человек создал необходимые средства — построил жилища, научился шить одежду, изобрел оружие и одомашнил некоторых животных т. д.

Развитие интеллектуальных способностей обеспечило многообразие форм создаваемой культуры: в зависимости от географических и климатических условий человек освоил различные формы хозяйствования, научившись тем самым приспособляться к различным природным условиям.

Говоря об адаптационной функции культуры, культуролог А. С. Кармин приводит примеры обоснованности многих культурных традиций, таких, как особенности кухни и медицины.

Традиционное обилие острых приправ и пряностей в пище южан, — пишет он, — это средство задержать ее быструю порчу в жарком климате. Народная медицина у славян и других народов в странах с разнообразной растительностью отличается широким применением траволечения. А в Среднем Китае, где растительный мир небогат,

развились методы лечения с помощью прижиганий и уколов заостренными палочками или камешками, давшие начало современной иглотерапии. Обитателям японских островов из-за постоянных землетрясений не было смысла возводить большие и трудоемкие сооружения. Поэтому они с древних времен строили дома не большие, с легкими раздвижными стенками и маленькими комнатками: такие дома легче выдерживали землетрясения, а в случае разрушения их было легче восстановить¹.

Однако, приспособляясь к окружающей среде и создавая в этих целях «вторую природу», человек дает начало таким предметам и процессам, которые несут угрозу и культуре, и самому человеку. Примером является оружие массового уничтожения, создав которое, человек тратит колоссальные усилия и средства, чтобы его запретить, чтобы обезопасить от него человечество. Изучение природы, которым с самого начала был занят человек, позволило открыть в ней такие свойства, которые, давая сомнительные и минутные удовольствия, несут человеку смерть, разрушая прежде всего его мозг. Это наркотики. Спасение от этой обратной стороны культурного процесса человек может найти только в самой культуре: в развитии своей внутренней духовной жизни.

1.3. Культура и цивилизация

**Культура — человек
— общество**

На протяжении многих десятилетий, с тех пор как слово «цивилизация» вошло в научный и культурный оборот, не утихают споры вокруг этого понятия. Как и слово «культура», оно было придумано древними римлянами для характеристики человека, но с самого начала в их содержании существовали нюансы, делавшие их не тождественными, хотя зачастую и взаимозаменяемыми. Вот эта изначальная взаимозаменяемость и приводила впоследствии к отождествлению двух этих понятий, даже в работах выдающихся мыслителей, таких, как француз *П.А. Гольбах* (1723—1789) и англичанин *А.Д. Тойнби* (1889—1975). Однако это не вполне правомерно, так как каждый термин имеет свое «поле» применимости. «Культура» всегда предполагала акцент на внутренний мир человека, на его «образованность», «воспитанность», на совершенствование его души как качества автономного индивида, отличного от других, не сливавшегося с другими, тогда как «цивилизация» (как термин) обращала внимание на человека как

¹ Кармин А. С. Указ. соч. С. 45.

члена общины, как гражданина, живущего интересами этой общности и не сливающегося с ней. Из этого проистекают и следующие между культурой и цивилизацией различия, о которых много писал в свое время русский философ *Н. А. Бердяев*. Сам термин «культура», по его мнению, происходит от слова «культ», и потому культура не есть осуществление новой жизни, нового бытия, она всегда есть осуществление новых ценностей, а потому, вспоминая значения понятия «ценность», можно сказать, вслед за Бердяевым, что ее достижения в первую очередь символичны, а не реалистичны. Культура — это поиск истины в познании, в философских и научных книгах, это воплощение красоты в произведениях цивилизации, подчинившей себе природу, так как цивилизации, развивавшиеся в условиях дикой, опасной природы, сформировали менталитет зависимости от нее, ее обожествления и полного ей подчинения. Французский социолог, основоположник идеологии расизма *Ж. А. Гобино* (1816—1882) утверждал, что исторический процесс осуществляется только за счет «чистой расы», но так как это недолговечно, «этнические смеси» приводят к гибели цивилизаций.

Уже в XX в. проблему отношения между культурой и цивилизацией исследовали *О. Шпенглер*, *А. Тойнби*, *С. Хантингтон*, *А. Вебер*, *И. Хайзинга*.

В своей знаменитой работе «Закат Европы» *О. Шпенглер* (1880—1936) дал оригинальное решение проблемы отношения между культурой и цивилизацией. Он утверждал уникальность каждой культуры. Более того, он приписывал каждой культуре свою неповторимую судьбу. Подобно живому организму, культура рождается, живет, расцветает и умирает. Концом существования каждой культуры, по мнению Шпенглера, и является цивилизация. По Шпенглеру, цивилизация есть результат культуры и ее появление означает конец культуры.

Самым крупным европейским цивилизациологом (именно, цивилизациологом, а не культурологом) в XX в. был английский историк *А. Тойнби*, автор циклического развития цивилизаций, их атомарности и независимости от других цивилизаций. *Н. А. Бердяев* писал, что смысл жизни не в политике, не в экономике, а в культуре. А другой

Понятие «цивилизация» (от лат. — гражданский) появилось еще в античную эпоху как определение качественного отличия античного общества от варварского окружения.

великий русский мыслитель *Вл. С. Соловьев* отмечал, что значение философии (как части культуры) в том, что она делает человека человеком. Культура всегда понималась как сфера развития человечности, человеческого

начала в человеке, в противоположность природному, стихийному, животному бытию. В XVIII в. значение культуры видели в том, чтобы

быть средством возвышения человека, совершенствования его духовной жизни и нравственности. Атрибуты проявления и составные части культуры, такие, как наука, искусство, воспитание, образование, уровень развития человеческого разума, определяли образ жизни людей, который всегда выступает критерием достоинства человека и людей.

Как следствие многовекового развития культуры появились не только позитивные, но и негативные его результаты. Но значение и развитие культуры состоят в том, что она сама развивает человеческий разум таким образом, что он оказывается в состоянии дать объективную, адекватную оценку негативным результатам и последствиям развития культуры и в ней самой находит источник их преодоления. Примером могут быть такие идеи и проявления культуры, как европоцентризм, социализм, национализм и др.

Важнейшая составная часть культуры — *знания*, носящие различный характер: научные и ненаучные, истинные и неистинные. С развитием человека объем знаний неизмеримо возрастает. Однако заблуждения предков не исчезают из культуры, им современный человек не обязательно должен верить (например, в существование леших или Бабы Яги), но без знания этих заблуждений многое в современной культуре, в культуре вообще современному человеку было бы не понятным (древнегреческие мифы или народные сказки). Согласимся, что все это вымысел. Но этот вымысел нашел свое воплощение в литературе, искусства, был основательно осмыслен в философии, и без знания этого вымысла культура может оказаться просто недоступной для современного человека. В современном обществе главную роль играют научные знания, современная культура — это культура научного знания, а путем в мир научного знания сегодня служит образование. Возрастание роли науки, научного знания в современных условиях сказывается на тех требованиях, которые сегодня предъявляются к каждому отдельному человеку, живущему в обществе, и к тем различным сферам жизни, совокупность которых образует общество. Политологи, например, пишут о рационализации современной политической жизни, о связи политики с научной методологией. В личной жизни человека уходят в прошлое времена, когда люди жили по принципу «с милым рай и в шалаше». В личных взаимодействиях людей, в дружбе, любви, браке культурный уровень собеседника, партнера, супруга играет все более возрастающую роль.

Социологи отмечают изменение структуры бюджета семьи: все больше средств расходуется на воспитание, образование детей и формирование домашних библиотек.

Все это показатели возрастающей роли культуры, как в жизни общества в целом, так и в жизни отдельного человека.

1.4. Становление культурологической мысли

Происхождение слова «культура»

Сам термин «культура» появился в III—II вв. до н.э. в трактатах и письмах мыслителей Древнего Рима, но содержание этого понятия было выделено еще раньше мыслителями Древнего Китая, Древней Индии и Античной Греции и обозначалось соответственно такими понятиями, как «жэнь» (гуманность и человеколюбие), «дхарма» (долг и порядок), «пайдейя» (от слова «паис» — ребенок, означает процесс формирования взрослого грека-гражданина из ребенка). Средствами такого формирования были воспитание, обучение, образование, то есть культура. Воспитанность, по мнению древних греков, отличала грека от варвара. Содержание слова «пайдейя» включало в себя идею человека как меры всех вещей, человека-гражданина, верховенство человеческого разума, а также идеалы демократии и гуманизма. Греческая «пайдейя», создав мифы о Прометее, Аполлоне и Дионисе, тем самым заложила основы различных культурных традиций.

Без греческой идеи культуры не существовало бы ни античности как исторической эпохи, ни западноевропейского мира культуры.

Мы уже говорили, что термин «культура» впервые встречается в работах древних римлян. Так, трактат о земледелии римского государственного деятеля *Катона* (234—149 до н.э.) назывался «Агри-

Культура — совокупность искусственных порядков и объектов, созданных людьми в дополнение к природным, заученных форм человеческого поведения и деятельности, обретенных знаний, образов самосознания и символических обозначений окружающего мира.

культура». Но уже даже в этом трактате речь шла не только об обработке почвы, с чем традиционно связывают этимологию слова «культура», но в основном об уходе за земельным участком, а возделывание почвы Катон связывал с особым душевным настроением. Без предельного интереса к участку, пи-

сал он, не будет и культуры, иначе говоря, должного возделывания.

В дальнейшем слово «культура» стали соотносить с «душой». В работах римского философа и государственного деятеля *Цицерона* (106—43 до н.э.) мы встречаем выражение «культура аними» — «возделывание души», «культура души».

Как плодородное поле, — писал Цицерон, — без возделывания не даст урожая, так и душа. Возделывание души — это и есть философия, она выпалывает в душе пороки, приготавливает души к приятию

посева и вверяет ей — сеет, так сказать, — только те семена, которые, вызрев, приносят обильный урожай.

Для Цицерона понятие «культура» было антонимом понятия «варварство», и свою роль и миссию политического деятеля, писателя, философа он видел в том, чтобы защитить римское общество от варварства и варваров. Рим для Цицерона был образцом культуры.

Какое содержание философ вкладывал в этот термин? Хорошо знакомый с греческой культурой, содержанием понятия «пайдейя» Цицерон полагал, что греческое понимание культуры как образованности, как развития искусства, науки и философии не исчерпывает содержания понятия «культура». Подлинная культура для Цицерона — это особый строй жизни, при котором духовное состояние человека и интересы государства находятся в неразрывном единстве. Конечно, это идеал: такого единства в Древнем Риме не было, но стремление к нему лежало в основе работ выдающихся римских политиков и писателей. И потому такое большое значение они придавали своим публичным выступлениям перед гражданами, содержащим призывы к солидарности. Слово как бы объединяло идеал и не вполне соответствующую ему действительность и потому было синонимом культуры для выдающегося оратора Цицерона. Слово — признак культуры, не владеющий словом — варвар. Рим для Цицерона был образцом культуры, потому что ему были свойственны такие выраженные в слове явления, как община, гражданин, общество, государство, культура, республика, солидарность, разум, индивид, коллектив и многие другие.

После Цицерона долгие столетия отсутствовали теоретические работы, посвященные проблемам культуры, но это не означало, что культура не развивалась.

**Возрождение —
звездный час куль-
туры. Концепция
антропоцентризма**

Это звездный час культуры и не только культуры практической: постепенно формируются понятия, которые века спустя составят концептуальный аппарат философии культуры и культурологии. Разрабатывается ренессансная

антропология, утверждающая величие творческих способностей человека, его безграничные возможности в познании мироустройства, формулируется *концепция антропоцентризма* в «Речи о достоинстве человека» мыслителя Возрождения *Пико делла Мирандолы* (1463—1494). Содержание этой концепции в том, что человек творит себя в действии. Обусловленность природы человека — быть свободным, избирать свою судьбу, создавать собственными руками алтарь славы

или оковы наказания. Человек у Пико — причина, свободное действие, он *кто*, а не что. И в этом он образ и подобие Бога: он результат собственных усилий.

Концепцию антропоцентризма разделяют и другие мыслители Возрождения: Манетти пишет о человеке как о творце мира искусства, Фичино — как о созерцающем миры.

Важнейшим достижением культуры Возрождения было формулирование принципа *историзма* и *исторического самосознания*. Культура Возрождения, отмечает современный итальянский культуролог Э. Гарэн, чтобы осуществиться, нуждалась в оценке предшествующих эпох. Возрождение открыло античность, изучало Средневековье¹.

От языка и до искусства, ренессансная культура всегда действовала на двух фронтах — филологической реставрации и исторического самосознания — таким образом, чтобы избежать как пассивного подражания, так и неосознанной фальсификации, используя в конце концов, хотя и различным образом, как плоды с любовью найденной античности, так и позитивные результаты тяжких трудов Средневековья².

Принцип гуманизма — еще одно великое открытие эпохи. Ему присущи осознание ценности словесности и социальный характер подлинно человеческого бытия. Первым из возрожденцев к осознанию гуманизма подошел мыслитель и поэт *Ф. Петрарка*, понимая, какую ценность имело для человечества воспитание духа в постоянном общении с великими учителями древности. «Мы должны стараться быть полезными людям, — писал он, — с которыми живем; и нельзя сомневаться, что мы можем в высокой степени помочь их душам нашими словами»³. При этом Петрарка имел в виду не столько морализирующее содержание наставления, сколько возвышающую способность человеческой речи, объединяющей людей вопреки времени и пространству, вопреки пустыням и тысячелетиям, формируя и умиротворяя человеческие умы.

Традицию гимна слову и словесности Петрарки продолжал другой гуманист и канцлер Флорентийской республики *К. Салютати* (1331—1406). Он подчеркивал, что грамматика является преддверием всякого духовного познания. Без способности понимать до кон-

¹ См.: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986. — С. 136—137.

² Там же. С. 39—40.

³ Там же. С. 65.

ца слова, — писал он, — язык невозможно постичь Писание, слово Божье. Другие ценности, которые утверждал Салютати, — это первенство воли и ценность земной деятельности. Для Салютати, его ученика Л. Бруни, других гуманистов возрождение классического наследия античности не было простым литературным упражнением, гуманисты видели в этом обновление духовной жизни. Изучение греческого языка стало призывом к началу новой эпохи — человечество пополнит свои духовные богатства утраченными некогда сокровищами. Семьсот лет, — писал Бруни, — Италия не знала греческого языка, а ведь это источник всей учености. Словесность, образованность вновь стали рассматриваться во всем своем объеме как составная часть воспитания уже не только эрудита, но и полноценной личности вообще. Они называются «гуманистические штудии», «гуманитарные знания», отмечал Бруни, ибо формируют полноценную человеческую личность.

Итак, гуманизм для лучших умов Возрождения означал словесность и социальное начало. Постигание чужой мысли, не подвергаемой варварскому искажению, а благоговейно воспроизведенной в ее целостности, смиренно выслушанной в ее полноте, открывает умам доступ, считал Бруни, в духовное сообщество, в котором человеческие уста торжественно провозглашают слово. И далее Бруни показывает связь между занятиями словесностью и социальностью. Беседы с выдающимися умами всех времен, пишет он, к которым приучают нас занятия словесностью, не столько приобщают к заурядной эрудиции, сколько вскрывают общечеловеческие связи, развивают духовную основу любой подлинной гражданственности. Гражданственные и политические идеи возрастают, крепнут и поддерживаются культурой, а культура — это идеальная республика, в которой умы ведут изысканную беседу вне времени и пространства.

В эпоху Возрождения сложилось *понимание культуры как человеческого диалога*, как гражданской жизни во всей ее совокупности. Человек сам по себе, считали гуманисты, — существо слабое и может достичь совершенства только в гражданском обществе, только в процессе общения и беседы.

Для мыслителей Возрождения античность не была предметом исследования, она была для них образцом. По их мнению, классическая цивилизация не только достигла гармонии в жизни, но и замечательным образом запечатлела это в произведениях искусства и мысли, таких же совершенных, как и сама эта жизнь. Вступать с ними в контакт, а через них с теми умами, которые вдохнули в них жизнь, для возрожденцев означало вести беседу с совершенными людьми, постигая у них значение совершенной жизни.

Отсюда начинается понимание культуры как опредмеченной творческой деятельности человека, понимание различия между двумя субстанциями — человеческой и природной. И именно это содержание понятия «культура» распространяется социальной философией XVIII в.

**XVIII век.
Возрождение термина «культура»**

В XVIII в. мыслители выделили проблему «образ жизни человека». Возникла потребность в понятии, которое бы отразило суть этой проблемы, с помощью которого можно было бы оценивать способности человека, развитие его разума и состояние его духовного мира. Для этих целей итальянский мыслитель *Джанбаттиста Вико* (1668—1744) и немецкий философ *И. Г. Гердер* (1744—1803) использовали латинское слово «культура».

Для характеристики содержания понятия «культура» Вико продемонстрировал исторический подход, указав, что культура развивается циклически и у каждого народа проходит через три этапа: эпоху богов — этап детства, эпоху героев — этап юности и эпоху людей — этап зрелости.

Вслед за Вико Гердер выдвинул идею единства культурного процесса, понимая культуру как «историю духа», как синоним ин-

Для отражения сути проблемы «образ жизни человека» Гердер и Вико использовали латинское слово «культура».

теллектуального, нравственного, эстетического совершенствования человека в ходе его эволюции. Понятие «культура», по мне-

нию Гердера, объясняет смысл и направленность человеческой истории. Культура, по Гердеру, — это «второе рождение человека».

Если бы человек, — писал И. Г. Гердер, — все извлекал из себя самого и развивал бы это без связи с внешними предметами, то, правда, была бы возможна история человека, но не людей, не всего рода человеческого. Но наш специфический характер заключается именно в том, что, рожденные почти без инстинктов, мы только путем упражнения в течение всей жизни воспитываемся до уровня человечности, и на этом основывается наша способность как к совершенствованию, так и к порче и разложению... Мы можем при желании дать этому второму рождению человека, проходящему сквозь всю его жизнь, название, связанное либо с обработкой земли — «культура», либо с образом света — «просвещение»¹.

Возникновение и анализ понятия «цивилизация»

Тогда же в XVIII в. из латинской словесной основы возникло понятие «цивилизация». Сначала французские, а затем немецкие, английские и американские цивилизациологи стали придавать понятию «культура» несколько иное, чем прежде,

¹ Гердер И. Г. Избр. соч. — М., 1959. — С. 243—244.

значение. Некоторые из них в первую очередь отмечали общее между цивилизацией и культурой, сближали их, а другие и вовсе отождествляли.

Ввели понятие «цивилизация» энциклопедисты (авторы Французской энциклопедии XVIII в.), и у них оно означало просветительское мышление, прогресс. Один из энциклопедистов, философ П. Гольбах, писал: «Полная цивилизация народов и вождей, которые ими руководят, благодетельные изменения в правлении, искоренение недостатков — все это может быть только результатом работы веков, постоянных усилий человеческого ума, многократного общественного опыта».¹

Вольтер с понятием «цивилизация» связывал хорошие манеры человека и присущие ему навыки самоконтроля. В целом же для французских мыслителей XVIII в. цивилизация означала процесс «цивилизации» человека. А вслед за ними немецкий ученый В. Гумбольдт говорит о цивилизации как степени очеловечивания целых народов.

В анализе понятия «цивилизация» проявился социоцентризм французских просветителей. Вольтеру принадлежит термин «философия истории», которая и концептуализировалась в понятии «цивилизация». Это означает, что французские просветители признали единство и общую направленность всемирной истории, что они философски осмысливали историю цивилизации и методы исторического познания.

Ж.-Ж. Руссо доказывал возможность теоретической реконструкции исторического процесса в его основных этапах, существенно отличающихся от описательной истории. Вопрос о судьбах цивилизации — центральная проблема теоретического наследия Руссо. В противовес большинству просветителей, считавших развитие науки и искусства критерием общественного прогресса, Руссо такое развитие связывал с деградацией нравов. Науки и искусства, отмечал Руссо, порождены людскими пороками, сами порождают праздность, ведут к утрате гражданских качеств, приводят к уродливой системе воспитания и не делают людей счастливыми.

Руссо теоретизировал доцивилизационное состояние людей, практически призывая отказаться от благ цивилизации и вернуться к природе. Начало истории Руссо отождествляет с началом цивилизации, возможность которой, по его мнению, лежит в двух причинах: в свободе человека и в его способности к самосовершенствованию.

¹ Цит. по: Гуревич П.С. Философия культуры. — М., 1994. — С. 229.

Особый интерес представляют две идеи концепции Руссо: идея внутренней противоречивости исторического процесса и идея его принципиальной необратимости, обусловивших идею исторического понимания сущности человека, что, в свою очередь, способствовало открытию исторического измерения культуры, придало новый акцент теориям воспитания и совершенствования человека.

1.5. Культура как проблема немецкой классической философии

Природа
и культура
в философии
И. Канта

В истории культуры впервые четко различает природу и культуру *Иммануил Кант* (1724—1804). Вместе с тем в «Критике способности суждения» он высказал мысль, поразившую умы таких его современников, как Гёте. Сопоставляя природу с искусством, Кант отметил, что там и здесь нужно видеть живое, органическое целое.

При виде произведения изящного искусства, — писал Кант, — надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целостность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности производных правил, как бы оно было продуктом одной только природы¹.

Кант здесь ставит проблему творчества: недопустимо вмешательство в него, поскольку в таком случае гибнет красота, созданная художником, гибнет гармония, гибнет «целостность».

При этом Кант высказывает ряд проблем, ставших понятными только в наши дни. «Я утверждаю, что питать непосредственный интерес к красоте природы (а не только обладать вкусом, чтобы судить о ней) всегда есть признак доброй души... Грядущие века все больше будут удаляться от природы»². Этот взгляд Канта на природу как гармоническое художественное целое сегодня приобрел мировоззренческое значение. Природа — своего рода произведение искусства и нарушать ее гармонию нельзя, как и вторгаться в жизнь художественного организма.

Приведенные слова являются отражением теории культуры Канта. Только человек ставит перед собой сознательные цели, в результате чего возникает мир культуры.

¹ Цит. по: Гулыга А. Кант. — М., 1994. — С. 180.

² Там же. С. 181.

А. Гулыга, автор книги «Кант», описывает содержание дневников немецкого мыслителя. В них есть черновик, озаглавленный «Характер человеческого рода». Кант ставит вопросы и отвечает на них. «Каково природное значение человека? Высшая культура. Какое состояние делает это возможным? Гражданское общество. Какие рычаги? Необщительность и соперничество. Труд»¹.

И. Кант анализирует два типа культуры: «культуру умения» и «культуру воспитания». Первая необходима для достижения целей, но ее недостаточно для их выбора, и только вторая освобождает человека от «деспотизма вожделений» и прикованности к вещам.

Культура — это все, что противостоит природе, что создано людьми, но культура к людям безразлична. Культура порождает антагонизмы и движется вперед их силой. Неравенство — механизм культуры. Внешний, «технический» тип культуры Кант называет цивилизацией. Цивилизации Кант противопоставляет культуру воспитания, которую считает сферой безусловной моральности. В процессе развития культура отстает от цивилизации. Кант надеялся, что когда-нибудь культура догонит цивилизацию, потому что в противном случае такое отставание обернется для человека бедой.

По Канту, человек в культуре выступает как цель. Кант пишет о принципе «субъективной целесообразности, выразителем которой являются чувство удовольствия и неудовольствия». Показывая разницу между кантовским принципом и фрейдистским принципом удовольствия, олицетворяющим животную жажду наслаждения, Гулыга пишет:

Кант имел в виду другое. Удовольствие удовольствию рознь. Кант различает чувственное и моральное удовольствие. Последнее для него равнозначно понятию культуры. Другими словами, чувство «удовольствия и неудовольствия» означает... ценностную эмоцию. На этом чувстве, на этой эмоции основана эстетическая способность суждения (художественная интуиция), создающая искусство в качестве среднего члена между свободой и природой.

«Эстетическая утопия» Ф. Шиллера Известный советский культуролог В. Ф. Асмус назвал культурологию немецкого мыслителя, драматурга и поэта Ф. Шиллера (1759—1805) «оригинальной интерпретацией Канта, развитой умом сильным и самобытным». История эстетического развития Шиллера была удалением по целому ряду вопросов от Канта. По его мнению, эстетическое воспитание человека ведет его к действительному объедине-

¹ Цит. по: Гулыга А. Кант. Указ. соч. С. 181.

нию чувственного и морального. Шиллер писал о единстве природного и духовного, которого достигает человек по мере того как он становится человеком, становится человеком в полном смысле этого слова, человеком эстетическим.

По мнению Шиллера, эстетическое воспитание, о котором он писал в «Письмах об эстетическом воспитании» (1795), затрагивает не одну сторону человеческого существа, оно захватывает всего человека, теоретического, познающего, действующего и морального. И наука, и нравственность, считает он, не могут развиваться независимо от эстетического воспитания, которое распространяется и на человека познающего, и на человека морального. Вместе с тем он признает существование людей, умственная жизнь которых ограничивается лишь образами и впечатлениями. Для них работа мышления — непомерный труд. Одновременно есть люди, которые умеют только мыслить и для них творить в образах просто невозможно. И тех, и других Шиллер считает очень несовершенными представителями «истинной и всеобщей человеческой природы».

Природа требует сочетания обоих родов деятельности. По мнению мыслителя, всякая подлинно теоретическая деятельность имеет творческий характер. Отсюда — необходимость эстетического оформления как научного, так и художественного содержания.

Для результатов мышления, — пишет Шиллер, — нет иного пути к воле и к жизни, кроме самостоятельного творчества. Лишь то может стать живым деянием *вне нас*, что сделалось таковым *в нас*; создания духа в этом отношении подобны органическим образованиям; только из цветка рождается плод¹.

Осознавая противоречивый характер действительности, Шиллер видел преодоление через игру и эстетическое воспитание. Идеалом его была целостная гармоничная действительность и целостная личность.

Игра — одно из центральных понятий Шиллера, поскольку именно в ней он видел свободное самостоятельное развитие всех

Игра — вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в результатах, а в самом процессе. (Культурология XX в. Энциклопедия).

сил человека, его сущности. Человек в игре, считал он, творит реальность высшего порядка, «эстетическую реальность» и творит самого себя как всестороннюю гармоничную личность, а общество — как общество «эстетическое». Личность расколота из-за калечащего действия разделения труда, в человеческой жизни существует противоречие между реальным и

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 6. — М., 1957. — С. 372.

должным, и восстановить внутреннюю целостность личности можно только через игру и эстетическое воспитание. В этом суть эстетической утопии Шиллера.

Однако, указав на объединяющее действие эстетической формы, распространяющееся на науку и мораль, Шиллер не подчиняет науку и мораль эстетике. Он понимает, что значение эстетической формы для науки не означает, что задачи науки могут решаться средствами искусства. И хотя лучшие знания в уме, не умеющем придать им форму, «погребены, как мертвые сокровища», но форма без содержания есть «лишь тень достояния, и никакое искусство выражения ничем не поможет тому, кому нечего сказать». Вообще Шиллер считал опасным давать полную волю вкусу, пока рассудок не проявил себя как способность мышления и пока голова не обогатилась понятиями. Поскольку вкус всегда обращает внимание на форму, а не на сущность предмета, там, где он оказывается единственным судьей, «различия вещей, по существу, теряются совершенно. Развивается полное равнодушие к действительности, и в конце концов все значение переносится на форму и внешность». И именно из недостаточности одного лишь вкуса и одной лишь эстетической формы Шиллер выводил и различие науки и искусства, и неспособность искусства только своими средствами решать задачи научного познания. «Отсюда же он выводил, — пишет В. Ф. Асмус, — опровержение *дилетантизма* — как в науке, так и в искусстве»¹.

Шиллер полагал, что если красота оказывает свое действие уже при простом созерцании, то истина требует *изучения*, и тот «кто ограничивается упражнением чувства прекрасного, удовлетворяется поверхностным взглядом там, где безусловно необходимо изучение, и пытается играть умом там, где требуется напряжение и серьезность»¹. Простым созерцанием ничего приобрести невозможно. «Кто хочет добиться чего-то значительного, должен глубоко проникать, тонко различать, многообразно соединять и упорствовать в работе»².

Философия культуры получила у Шиллера развитие в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), когда начавшаяся за год до этого дружба с Гёте перешла в творческое сотрудничество и оживленный обмен письмами, что существенно повлияло на мировоззренческое развитие Шиллера. Он внимательно изучает творче-

¹ Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968. — С.181.

¹ Шиллер Ф. Указ. соч. С. 375.

² Там же.

скую концепцию Гёте и в свою очередь сам оказывает на него влияние. В этой статье Шиллер пишет о двух основных типах поэзии — поэзии «наивной» и поэзии «сентиментальной». Это деление у Шиллера — одновременно и теоретическая классификация, и схема исторического развития поэзии. В историческом плане «наивное» — синоним нерerefлектированного единства человека с природой, в типологическом плане «наивное» и «сентиментальное» — возможные типы художественного творчества вообще.

И.Г. Фихте
«О достоинстве
человека»

«Письма об эстетическом воспитании» Шиллера послужили поводом для занятий вопросами культуры для философа И.Г. Фихте (1762—1814). В статье «О духе и букве в философии» (1794), посланной в

журнал Шиллера «Оры», Фихте выразил свое несогласие с позицией Шиллера. О проблемах культуры Фихте писал также в своей работе «Система учения о нравственности по принципам наукоучения» (1798).

Расхождения с Шиллером состояли в следующем: Шиллер утверждал в своих «Письмах», что свобода будет обретена в результате эстетического воспитания. Фихте же был уверен, что свобода — условие существования эстетического чувства. Единственным источником эстетического побуждения для Фихте был внутренний мир человека. Мир духовной красоты, по Фихте, находится внутри человека.

Философия учит нас все отыскивать в Я, — пишет он в работе «О достоинстве человека». — Впервые через Я входят порядок и гармония в мертвую и бесформенную массу. Единственно через человека распространяется господство вокруг него до границ его наблюдения, и насколько он продвигает дальше это последнее, тем самым продвигаются дальше порядок и гармония... В Я лежит верное ручательство, что от него будут распространяться в бесконечность порядок и гармония там, где их еще нет, что одновременно с подвигающейся вперед культурой человека будет двигаться и культура вселенной¹.

Человек действует по идеалу, организуя всю окружающую его среду в соответствии с ним. Внушая эту мысль, искусство поднимает людей до свободного человечества, освобождает от уз чувственности, готовит к добродетели. «... Вокруг человека облагораживаются души; чем больше кто-либо — человек, тем глубже и шире действует он на людей, и то, что носит истинную печать человечности, будет всегда оце-

¹ Фихте И. Г. Соч. в 2 т. Т. 1. — СПб., 1993. — С. 437—438.

нено человечеством, каждому чистому проявлению гуманности открывается каждый человеческий дух и каждое человеческое сердце»¹.

Искусство у Фихте отличается от науки, развивающей рассудок, и от морали, имеющей отношение к сердцу. Искусство же развивает человека как целостность, как личность.

Важную роль искусства Фихте видел в том, что оно готовит человека к философскому пониманию действительности. Сам Фихте считает, что философское понимание действительности с точки зрения его философии — сложно. С ее позиций мир понимается как продукт деятельности нашего самоограничения (есть Я, которое полагает не-Я) и как продукт деятельности нашего самосознания. А искусство воплощает идею мира в чувственный объект, который представляется обыденному сознанию целостным, данным и сотворенным. Мир — необходимое произведение духа.

В творчестве Фихте нашла отражение проблема гениальности. Он сторонник естественной природы гениальности: природа создает гения, а гений — художника. Без гения творчество, по Фихте, вообще невысказуемо, и эстетический принцип не имеет отношения ни к познанию, ни к практической деятельности.

Очень важным для художественного произведения Фихте считал «дух». Под ним он понимал внутреннее настроение художника, выражение его свободного духовного творчества. Будучи сторонником спартански-стоического понимания долга, Фихте, продолжая в этом вопросе линию Канта, низводил чувственность в искусстве до степени чего-то второстепенного.

Гегелевская концепция культуры

Как отмечалось, Кант перенес культурологическую проблематику в проблемное поле, образованное антиномиями типа «природа — свобода», «сущее — должное», «реальность — идеал». В этом поле развивались и последующие концепции культурологии, одна из которых была гегелевская концепция. В концепции Гегеля (1770—1831) понятие «культура» не имеет категориального статуса, хотя философ его и употреблял. Это понятие у Гегеля заменяет понятие «обыкновенный дух». В системе Гегеля мышление как субстанция, первоначально воплотившись в природу, пройдя через «субъективный дух», воплощается в «объективном духе», то есть объективируется в таких формах общественного сознания, как право, мораль, искусство, религия, философия, а также в таких общественных формах, как семья, гражданское общество и государство. Категории, которые Гегель

¹ Фихте И.Г. Указ. соч. С. 438—439.

использует, чтобы показать механизм объективации, — это опредмечивание и отчуждение. У Гегеля процесс, противоположный опредмечиванию и отчуждению, — «освоение», «присвоение». Индивиды находят наличный мир в соответствующих исторических формах объективного и абсолютного духа, утверждает Гегель, и делают это бытие своим личным состоянием, присваивая и осваивая способы деятельности и образы мыслей. Характеризуя этот процесс Гегель выделяет понятие «образование», которое исследователи считают аналогом понятия «культура». У Гегеля понятие «образование» близко таким понятиям, как «формирование», «генезис». Это понятие аналогично кантовскому понятию «культура воспитания». У Канта это понятие означает выход индивида за рамки естественных потребностей и страстей и освобождение от природной ограниченности. По Гегелю, образование позволяет человеку преодолеть не только природную, но и индивидуальную ограниченность и подняться до уровня «всеобщего». Процесс образования у Гегеля — процесс внутренний, предполагающий осознанную дисциплину и подчинение страстей разуму. Гегелевское «образование» не тождественно «просвещению, поскольку просвещение, как и культура, воздействуют на человека извне и связаны с усвоением внешних форм».

У Гегеля культурный, образованный человек — это человек, способный ставить себе любые свободные цели и осуществлять их в реальности. Образование, по Гегелю, — это возвышение человека к духу и соответственно к свободе, ибо свобода есть «субстанция духа»¹.

В своей философии культуры Гегель стремится преодолеть кантовский дуализм природы и свободы путем «погружения» культуры в общественно-историческую жизнь. Проблема культуры у Гегеля не стала значимой философской проблемой по причине его принципа тождества бытия и мышления. С точки зрения такого тождества теряет смысл анализ природы как символа свободы. Для этого необходима несводимость сущего и должного. Гегель же анализирует историческое движение духа от природы к свободе как самореализацию должного в сущем. И это он осуществлял в рамках эволюции культуры от примитивных форм ко все более утонченному содержанию.

И фактически добившись на абстрактно-философском уровне полного преодоления противоположности природы и свободы, Гегель завершает историю культуры как анализ вхождения должного в сущее и приступает к конкретному анализу искусства как ступени в

¹ *Философия культуры. Становление и развитие.* — СПб., 1998. — С. 64.

развитии абсолютного духа, который, по Гегелю, раскрывается в трех формах: в искусстве, религии и философии.

Основные термины и понятия

определения культуры:

описательное
антропологическое
ценностное
нормативное
адаптивное
историческое
функциональное
семиотическое
символическое
герменевтическое
идеационное
психологическое
дидактическое

социологическое
функции культуры:

информационная
социализации
регулятивная
коммуникативная
интегративная
адаптивная
паттерны
сверхорганическое
культурный ареал
конфигурации культуры
цивилизация
модели культуры

Вопросы для размышления

1. Чем обусловлено многообразие определений культуры?
2. Объясните особенности понимания культуры Крёбером и Уайтом.
3. Равноценны ли функции культуры и если нет, то какая из них наиболее значима?
4. Опишите «поле» применимости понятия «культура» и понятия «цивилизация».
5. Охарактеризуйте основные этапы становления культурологической мысли.
6. В чем особенность учения о культуре немецких философов-классиков?

Глава 2

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ XIX—XX ВВ.

Во второй половине XIX в. культура как целостное поле человеческой деятельности превращается в предмет самостоятельного философского рассмотрения. Возникает философия культуры.

Термин «философия культуры» (культурфилософия) был введен в научный обиход Адамом Мюллером (1779—1829), и потому считается, что философия культуры как самостоятельная научная дисциплина существует с XIX в., хотя прозрения на ее счет имелись еще у древних греков.

Философия культуры — дисциплина, ориентированная на философское постижение культуры как универсального и всеобъемлющего феномена. (Культурология XX в. Энциклопедия.)

Культурфилософские идеи Возрождения, Просвещения и немецкой классической философии мы рассмотрели в предыдущей главе. Эту же главу посвятим рассмотрению концепций философии культуры XIX—XX вв.

Усложнение общественной структуры и личной жизни людей, изучение человека различными науками, в том числе педагогикой и психологией, показали, что человек не только существо рациональное, что его поведение определяется множеством внешних и внутренних причин, что нельзя больше пренебрегать его чувствами, интуицией, фантазией и страстями.

Классический образ культуры, разработанный с позиций крайнего рационализма, начинает испытывать кризис. Предметом философствования становится культура и человек в культуре: смысл жизни, экзистенциальная идея, человек как мир ценностей и смыслов.

2.1. Кризис рационализма

К. Маркс о культуре Взгляды на культуру немецкого философа, экономиста *Карла Маркса* (1818—1883), интегрированные в общую концепцию, оказали, как и все учения Маркса, большое влияние на людей.

Автор и сторонник идеи предметной деятельности человека, Маркс и культуру понимал как определенный вид деятельности, применяя к ее анализу принципы развития и отчуждения. Так, в подготовительных рукописях к «Капиталу» Маркс писал: «Голод есть голод, однако голод, который утоляется вареным мясом, поедаемым с помощью ножа и вилки, это иной голод, чем тот, при

котором проглатывают сырое мясо с помощью рук, ногтей и зубов»¹.

А в «Философско-экономических рукописях 1844 года», анализируя формы отчуждения, Маркс отметил, что в условиях отчужденности культура существует в уродливой форме мертвой «чистовещественной» оболочки.

Начиная с ранних работ, таких, как «Тезисы о Фейербахе» (1845), «Немецкая идеология» (1846), Маркс понимал человека как совокупность общественных отношений.

Индивид есть общественное существо. Поэтому всякое проявление его жизни — даже если оно и не выступает в непосредственной форме коллективного, совершаемого совместно с проявлениями жизни — является проявлением и утверждением общественной жизни².

Очевидно, для Маркса индивида как творца культуры не существует. На эту сторону творчества Маркса указывал русский мыслитель *С. Н. Булгаков* (1871—1944) в своей работе «Философия хозяйства» (1912), когда писал, что Маркс «зашнуровал жизнь и историю в ломающий ребра социологический корсет» и потому недооценил проблему индивидуальности.

Узкое понимание Марксом проблем культуры сказалось на его оценке религии как «опиума народа», «вздоха угнетенной твари». При коммунизме, который преодолевает все противоречия современного общества, места религии он не видел.

Для характеристики культуры и духовных явлений Маркс создает понятия «базис» и «надстройка», чтобы отличить главные явления общественной жизни, такие, как экономика и производительные силы, от производственных, таких, как духовная культура, религия, философия.

Все свои взгляды по вопросам социума, истории, культуры, производства и духовной жизни Маркс объединяет концепцией «материалистическое понимание истории», резюме которой представляет в Предисловии к работе «К критике политической экономии». Вот это резюме:

В общественном производстве своей жизни люди вступают в определенное, необходимое, от их воли не зависящие отношения — производственные отношения, которые соответствуют определенной

¹ Маркс К. Экономические рукописи 1857—1861 гг. — М., 1980. — Ч. 1. — С. 29.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. С. 119.

ступени развития их материальных производственных сил. Совокупность этих производственных отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание¹.

Такое понимание истории и всей общественной жизни уже многие современники Маркса оценивали как «одностороннее», не учитывающее специфику истории культуры и природы культуры вообще.

Интегрируя историю культуры в общую историю, понимаемую как естественноисторический процесс, Маркс фактически не оставляет места для индивидуального культурного творчества. Маркс сам это осознавал и в поздних рукописях к «Капиталу» 60-х годов попытался в анализе духовного производства выйти за рамки своей материалистической концепции истории. Он вводит понятие «свободного духовного производства», рассматривает категорию «производительного труда» применительно к духовной сфере, констатирует несоответствие между эволюцией искусства и развитием общества. Однако эти идеи не получили дальнейшего развития в творчестве Маркса.

Концепция эстетического созерцания.

А. Шопенгауэр

Сторонником концепции романтиков об особой роли эстетического суждения в достижении целостности культуры был А. Шопенгауэр (1788—1860) разделявший точку зрения Канта, разграничивавшего мир феноменов и мир ноуменов. Наука и обычное наблюдение дают человеку возможность постичь только феноменальный мир. Познающим субъектом у Шопенгауэра является индивид, наделенный субъективными органами чувств. За миром воспринимаемых человеком явлений невидимо располагается мир ноуменов. Слово «ноумен» по-гречески обозначает «разум», и для мыслителей до Шопенгауэра слово «ноуменальный» означало «разумный». У Шопенгауэра это слово означало противоположное понятие. Это иррациональное невидимое, которое Шопенгауэр означает понятием «воля». Воля зла и представляет собой вечную неудовлетворенность. Характер воли определил и общий характер

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13. С. 6—7.

концепции Шопенгауэра как концепции тотального пессимизма и волюнтаризма. И наслаждение, по Шопенгауэру, не является аргументом против пессимизма, поскольку оно не есть положительное состояние или качество, а всего лишь отсутствие боли. Даже созерцание не является для Шопенгауэра позитивной ценностью, каким оно было для Аристотеля.

Вместе с тем, выстраивая иерархию стадий объективации воли, Шопенгауэр каждую ступень проявления воли обозначает определенной и платонической идеей. «Камни и растения являются формами выражения всемирного желания на конкретной стадии его ясности или неясности. Они воплощают в себе целеустремленную энергию вечного усилия в определенной точке его статического состояния»¹.

В истории мысли философия Шопенгауэра оценивается как «эстетическая метафизика». Все его учение основано на концепции эстетического созерцания. Для Шопенгауэра высшей формой познания и высшим достижением человеческого разума является искусство. Единственный источник искусства — познание идей, его единственная цель — передать это познание.

Один из основоположников нового понимания философии как философии жизни, противник Гегеля и его рационализма, считавший исторический оптимизм Гегеля «жестоким образом мышления», Шопенгауэр и генезис культуры определил в связи со своей концепцией воли к жизни.

Человек испытывает гордость от того, — поясняет позицию Шопенгауэра П. С. Гуревич, — что создал государство, произведения искусства, науку, орудия труда, языки, поэзию — словом, весь космос культуры. Все это запутанный, окольный путь в трудном процессе сохранения человеческого рода. По этой концепции человеческая история представляет собой всего лишь неизбежный процесс умирания смертельно раненого вида. Механизм, который все больше «опутывает» человечество и все больше грозит его ухудшить, создает космос культуры, который развивается по собственным законам и постепенно выходит за пределы человеческого духа и воли².

Эстетическое суждение у Шопенгауэра — это единственная возможность сознательно и свободно возвыситься над злой волей. Правда она «искупляет от жизни не всегда, а лишь на мгновение». Субъектом познания через искусство является *гений* — великий ху-

¹ См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 2. — М., 2000. — С. 489.

² Гуревич П. С. Философия культуры. — М., 1994. — С. 12.

дожник и спекулятивный философ платонического толка. Гениальность для Шопенгауэра — это выдающаяся способность созерцать идеи. Как созидатель гений на время даже свободен от боли. «Мы испытываем то безболезненное состояние, которое Эпикур славил как высшее благо и состояние богов: ибо в такие мгновения мы сбрасываем с себя унижительное иго воли, мы празднуем субботу каторжной воли хотения; и колесо Иксиона останавливается».¹

Художник — гений созерцает вечность, но в каждый данный момент, считает Шопенгауэр, он видит лишь один ее элемент. С этим Шопенгауэр связывает существование отдельных видов искусства, степень совершенства каждого из которых он связывает со стадией развития воли. Ниже всего Шопенгауэр ценит архитектуру,

Гений — философско-эстетическое понятие, сформировавшееся в Новое время на основе древних представлений о гении — «духе».

самым высоким из видов искусств для него является поэзия. Музыка же у него вообще не стоит в одном ряду с другими видами искусств. Она является их апофеозом, она

отражает все ступени процессов, происходящих в природе.

Композитор, по мнению Шопенгауэра, раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия. Вселенная у Шопенгауэра есть порождение воли, а музыка — ее альтернативное выражение.

В эстетическом состоянии Шопенгауэр усматривал путь к нравственности, в эстетическом суждении — ключ к формированию культуры в целом. Это явилось причиной того, что к концу XIX в., когда появилась наука культурология, а философия стала заниматься преимущественно вопросами искусства и культуры в целом, Шопенгауэр из недавно мало кому известного автора превращается в очень популярного и влиятельного. Всю жизнь испытывая влияние философии Канта, он интерпретировал постулат Канта о примате практического разума как превращения культуры также в сферу регуляции человеческого существования категорическим моральным императивом.

Философия Шопенгауэра — это прежде всего философия культуры, культурология, созданная в большой степени на основе произведений искусства и литературы, чем на основе анализа работ профессиональных философов.

Шопенгауэр создал систему эстетизма, и изложенные в ней в увлекательной форме идеи получили к концу XIX столетия широкое распространение. Идею созерцания он переносит из области философии в сферу

¹ Цит. по: Гилберт К., Кун Г. Указ. соч. С. 490.

искусства и понятие «духовная жизнь» заменяет концепцией утонченного эстетического наслаждения.

Веру классической философии в разум как основу действительности Шопенгауэр заменяет созерцанием.

Обретение культуры Шопенгауэр считал уделом немногих посвященных, призванных сохранить ее от профанации. Сфера культурного отныне становится сферой должного, возвышающимся над природно-сущим.

Критика классического образа культуры.

Р. Вагнер и Ф. Ницше

Критика классического образа культуры во второй половине XIX в. осуществлялась как на теоретическом, так и практическом уровнях. Примером является музыкальное и литературное

творчество немецкого композитора *Рихарда Вагнера* (1813—1883), реформатора оперного искусства, сложившегося в первую очередь под влиянием итальянской оперы XVIII — первой половины XIX вв. и ее канонов. Обладая философским менталитетом, Вагнер, создатель нового жанра оперного искусства — оперы-драмы, осуществил в ней синтез философского и музыкального начал. Это проявилось в сложной системе лейтмотивов, а также в вокально-симфоническом стиле мышления. Новатор в области гармонии и оркестровки, создатель большого количества опер на мифологические сюжеты с собственным либретто, Вагнер — автор эстетических работ «Искусство и революция» (1848), «Опера и драма» (1851), которые произвели большое впечатление и оказали существенное влияние на культурологические взгляды немецкого философа *Фридриха Ницше* (1844—1900).

В 1872 г. в работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше противопоставил два начала бытия — «дионисийское» и «аполлоновское», которые в дальнейший период творчества явились для него критерием оценки искусства, его различных видов и культуры в целом. Жизнь человека Ницше считал трагичным перманентным процессом творческого становления — порождения и уничтожения ценностей культуры. Этот процесс требует переизбытка сил, и именно его, не страшась трагизма, бытия Ницше и назвал дионисийским началом в культуре. Дионисийское начало — это творческий переизбыток жизни, обеспечивающий, по мнению Ницше, жизнеспособность культуры.

На пути утверждения жизни считает Ницше, стоит мораль, которую он критикует, проповедуя имморализм в работе 1886 г. «По ту сторону добра и зла». Как особую форму культуры Ницше ото-

ждествляет мораль с христианством и делает предметом самой беспощадной критики.

Еще в работе «Рождение трагедии из духа музыки», посвященной Вагнеру, Ницше обрушился на один из главных постулатов христианской веры о вечном существовании по милости Бога в потустороннем мире. Ему казалось абсурдным то, что смерть должна быть искуплением первородного греха Адама и Евы. Он высказал мысль о том, что чем сильнее воля к жизни, тем ужаснее страх смерти. И как можно жить, не думая о смерти, а зная о ее неумолимости и неизбежности, не бояться ее? Древние греки, пишет Ницше, чтобы выдержать такое понимание реальности, создали свою трагедию, в которой происходило как бы полное погружение человека в смерть.

В том же 1872 г. Ницше выступил с рядом публичных докладов «О будущности наших учебных заведений», в которых воспроизвел некоторые идеи из «Рождения трагедии из духа музыки». В этих статьях он выразил идею необходимости воспитания истинной аристократии духа, элиты общества. Ницше беспокоил тот факт, что в современной ему немецкой культуре «суждение о культурной значимости греков постоянно вырождается», «и именно в тех кругах, которые должны были бы считать своей честью неустанно черпать из греческого потока на благо немецкому образованию, в кругах преподавателей высших учебных заведений, лучше всего сумели... отделаться от греков, доходя зачастую до скептического отказа от эллинского идеала...»¹

Ницше переживал из-за того, что «образовательная сила высших учебных заведений... не стояла так низко и не была так ослаблена, как в настоящее время»². Будучи университетским профессором, Ницше не мог принять того, что во всех сферах образования «журналист» одержал победу над профессором, выражая по сути дела озабоченность вырождением последнего в заурядного информатора. Такой профессор не может удовлетворить стремление к истине, в чем Ницше видел высший смысл человеческого бытия.

«Переоценка всех ценностей» приводит Ницше к мысли о враждебности морали для культуротворчества. Непреходящее значение для культуротворчества сохраняет миф, не знающий морали и его критериев. Культуру Ницше делил на «высшую» и «низшую». Носителем «высшей» культуры является элита, гений которой может как орудие упот-

¹ Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1990. — С. 137.

² Там же.

реблять и ложь, и насилие ради высшей цели человеческой жизни — трагической мудрости бытия. «И кто хочет пожинать в жизни счастье и довольство, тот пусть всегда избегает встречи с более высокой культурой», для которой, по мнению Ницше, «нужно много силы и гибкости».

«Высокая культура не всем по силам»: она не облегчает жизнь, и потому, кто в культуре ищет облегчения жизни, должен обращаться к низкой культуре, идеализирующей события жизни, инструмент которой обладает всего двумя струнами, в отличие от более «многострунной» культуры, какой является культура «высокая».

Только высокая культура может спасти человечество от вырождения и гибели. Ориентация на высшую культуру является гарантом адекватного восприятия человечеством науки, не смещения ее с не-наукой.

Если такого несмещения не произойдет, Ницше предвидит катастрофу. Поле человеческого бытия займут «иллюзия, заблуждение, фантастика», которые шаг за шагом завоюют свою прежнюю почву, ибо они связаны с удовольствием, ближайшим последствием этого явится крушение наук, обратное погружение в варварство; опять человечество должно будет сызнова начать ткать свою ткань, после того, как оно, подобно Пенелопе, ночью распустило ее. Но кто поручится нам, что оно всегда будет находить силы для этого?

2.2. Неокантианство.

«Науки о культуре» и «науки о природе»

Во второй половине XIX в. в Европе наряду с критикой рационализма классической философии возникает неудовлетворенность эмпирической методологией. Результатом этого явилось стремление вернуться к методологии Канта и дать новое ее прочтение. Возникают баденская и марбургская школы неокантианства.

Во главе баденской школы неокантианства стоял *В. Виндельбанд* (1848—1915), который восприняв кантовский критицизм через философию Фихте, определил философию как учение об общезначимых ценностях и разделил суждения на два основных типа. С помощью абстрактно-логических суждений описывается природа, а второй тип суждений основан на чувстве удовольствия или неудовольствия и выражает отношение человека к миру, оценку — с такой точки зрения картина может быть прекрасна или безобразна. Поступок человека морален или антиморален, концепция истинна или ложна.

Из всего многообразия оценок долженствования, «притязания на общезначимость» выделяют три их вида: логические, эстетические и этические. Они содержат норму оценки и составляют ценно-

стное ядро практического разума. Влияние ценностей на эмпирический мир образует культуру.

История, по Виндельбанду, процесс осознания и воплощения ценностей. По этой причине Виндельбанд считал вопрос о специфике метода исторических наук, являющихся «органом философии», очень важным. Именно по методу, а не по предмету Виндельбанд различал науки.

«*Номотетические*» науки рассматривают действительность с точки зрения всеобщего, с точки зрения естественнонаучного закона; «*идиографические*» науки — с точки зрения единичного в его исторической неповторимости. Оба метода не сводимы к общему основанию, потому что в единичном всегда присутствует нечто, несводимое к общему и невыразимое общим понятием. К культуре Виндельбанд относит мир природы, преобразованный в соответствии с правилами оценки, устанавливаемыми философией.

Итак, культуру, по мнению философов баденской школы, воплощают ценности, и ее анализ — это изучение ее ценностного содержания. Высшие ценности — истина, красота, благо и святость — имеют надвременной внеисторический характер. Они определяют характер человеческой деятельности и отличают эту деятельность от природных процессов. Ценности, по Виндельбанду, «не существуют» как самостоятельные предметы, а «значат».

Субъективно они осознаются как нормы безусловного должностования. Всякое частное знание должно быть включено в охватывающую систему, однако, осознание ценности вытекает из уникальности и неповторимости единичного: ценность придает единичному факту «значение».

Культура у баденцев — продукт человеческой деятельности. Ее структура соответствует структуре способностей субъекта. А это два круга различного диаметра, соединенных между собой. Ядром является практический разум. А кругом большого диаметра — теоретический разум. По границе обоих кругов расположена сфера эстетического чувства. Приоритет в культуре принадлежит морали, научное познание направляется «волей к истине», а искусство связывает эмпирический и теоретический миры.

Другим крупнейшим представителем баденской школы неокантианства был *Г. Риккерт* (1863—1936). Он различал науки о культуре и науки о природе по тому, как они преобразуют воздействие на человека внешнего мира. Науки о природе, по Риккерту, используют «генерализирующий» метод, приводящий к формулировке законов, охватывающих все многообразие мира. Применение этого метода резко ограничено в сфере человеческой жизни.

Науки о культуре используют в основном «индивидуализирующий» метод, способный дать представление о ее неповторимых фактах и отношениях.

2.3. Экзистенциалистская концепция культуры

Защита индивида
как Единственного
и Единичного.

С. Кьеркегор

Известнейший представитель экзистенциализма XX в. французский философ, писатель *Ж.-П. Сартр* (1905—1980) в «Проблемах метода» писал, что для уяснения читателями установок современного экзистенциализма необходимо вернуться к Кьеркегору, которого считают его основоположником. И хотя Кьеркегор, считает Сартр, по сравнению с Гегелем, мыслитель малозначительный, именно он первым поднял руку на рационализм классической философии и панлогизм Гегеля.

Датский теолог и писатель *С. Кьеркегор* (1813—1855) следующими словами выразил свое мировоззренческое кредо: «В животном мире всегда работает принцип: особь ниже рода. Но для рода человеческого характерно, что индивид сотворен по образу и подобию Божию. А значит он выше рода». Свою творческую деятельность Кьеркегор начал в период критического осмысления гегелевского наследия с позиций «нового христианства». Уже в магистерской диссертации «О понятии иронии» (1840), защищенной после окончания теологического факультета Копенгагенского университета, и особенно в крупном произведении «Или-или» (1845) четко проявилась антигегелевская направленность, неприятие представления о сближении Бога с абсолютной идеей, что *Лев Шестов* (1866—1938) назвал «безумным порывом от бога философов к Богу Авраама, Богу Исаака, Богу Иакова».

В 1846 г. была написана большая работа «Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам», в которой христианская религиозность впервые была обоснована с позиции экзистенциального философствования.

Критикуя гегелевский «интеллектуализм», Кьеркегор не желает замыкаться в системе и настаивает на несводимости и специфичности переживаемого. Экзистенция — это реальность Единичного, писал он, и она не совпадает с понятием, которое только и интересует философию. Философии, считал Кьеркегор, ни к чему конкретные существа «Я» и «Ты» в своей неповторимости и неза-

Центральным моментом личности у Кьеркегора была вера.

менимости. И во всех своих работах, включая также «Страх и трепет» (1843), «Дневник», он критикует системы замкнутого доктринерского типа. «Если я бы мог заказать эпитафию на свою могилу, — писал Кьеркегор, выступая против общего понятия человека, — то не желал бы ничего другого, кроме надписи: Этот одиночка».

Критикуя Гегеля, датский мыслитель не вникал в детали его системы. Он критиковал систему за то, что в ней не нашлось места экзистенции. Центр внимания философии и философов, считал Кьеркегор, должен быть сдвинут с системно-спекулятивной точки зрения на внутренне-неповторимый мир «одиночки».

В личности Кьеркегор видел альтернативу гегелевской системе. Центральным моментом личности, экзистенции у него была вера. Сравнивая животный и человеческий мир, Кьеркегор для характеристики последнего использует такие понятия, как «свобода» и «выбор», которые сто лет спустя станут визитной карточкой зрелого экзистенциализма. Встречаются у Кьеркегора и другие понятия, которыми перестраивают работы экзистенциалистов XX в. — Хайдеггера, Ясперса, Сартра и Камю. Экзистенция у Кьеркегора — это свобода и возможность, возможность также не выбирать.

Кьеркегор называл себя поэтом или писателем, но никогда философом. Он хорошо знал античную философию и вел серьезную

полемику с Кантом и Гегелем.

Персонализм — направление в философско-культурологической мысли XX в., исходящее из представления, что главенствующая ценность культуры — личность.

Наряду со свободой, страданием, виной и грехом одной из экзистенциалистских категорий у Кьеркегора является *страх*. Это

одна из неотъемлемых всеобщих форм человеческого существования. Он — в нераздельном единстве с грехом, страданием и свободой. Это беспредметное чувство, владеющее человеком, страх перед «ничто», тревога, беспокойство.

Русский экзистенциализм.

**Н.А. Бердяев,
Л.И. Шестов**

Русским экзистенциалистом и персоналистом был *Н. А. Бердяев* (1874—1948), который свободу, дух, личность, творчество противопоставлял миру необходимости, миру предметов, в котором царствует зло, страдание и рабство. Он

считал, что смысл истории мистически постигается в мире свободного духа, за пределами исторического времени. Наиболее известны его работы «Смысл творчества», «Философия нравственности» (1918), «Самопознание» (1948) и др.

Высланный с другими мыслителями из России в 1922 г. Бердяев был самым известным на Западе русским философом. Его называли «русским Гегелем XX в».

Для Бердяева главное — индивидуальность, личность. После высылки из России творческая деятельность Бердяева (сначала в Берлине, а затем в Париже) была очень интенсивной. С 1926 г. он был редактором журнала «Путь», объединявшего философов-эмигрантов в течение 14 лет, а его дом в пригороде Парижа был своеобразным клубом французской интеллигенции, где собирались блестящие умы: Мунье, Маритен, Марсель, Жид и др. Сам Бердяев признавал, что принес на Запад идею конфликта личности и мировой гармонии, русскую экзистенциальность мышления и критику рационализма, религиозный анархизм и идеал религии Богочеловечества.

Характер своего философствования в одной из последних работ сам Бердяев определил следующим образом:

Я никогда не был философом академического типа...Моя мысль всегда принадлежала к типу философии экзистенциальной... Экзистенциальность же противоречива...Личность есть неизменность в изменении...Философ совершает измену, если меняются основные темы его философствования, основные мотивы его мышления, основоположная установка ценностей», а свою философию — «как философию субъекта, философию духа, философию свободы, философию дуалистически-плюралистическую, философию творчески-динамическую. Философию персоналистическую, философию эсхатологическую.

Я согласен назвать себя метафизиком, но избегаю назвать себя онтологом, так как понятие бытия считаю проблематичным. Бытие есть понятие, а не существование. Реальность бытия есть реальность предиката и означает, что что-то существует... Моя философия есть философия духа. Дух же для меня есть свобода, творческий акт, личность, объединение любви¹.

Духовность человека — свидетельство бытия Бога. Свое доказательство бытия Божия Бердяев считает антропологическим. Вне человека Бердяев Бога не видит. Бог — не абсолютный монарх, не первопричина, понятие детерминизма к Богу не приложимо. Бог существует «инкогнито». Только наличие духа в человеке говорит о том, что Бог есть, ибо он смысл и истина жизни.

Бог у Бердяева — не творец мира, до Бога существовала некоторая «Бездонность», первичная свобода. Свобода у Бердяева первична и трагична. Она основное условие нравственной жизни, не только свобода добра, но и свобода зла. Без свободы зла, считал Бердя-

¹ Бердяев Н.А. Самопознание. — М., 1990. — С. 278.

ев, нет нравственной жизни. И это делает нравственную жизнь трагичной. Смысл зла — испытание свободы. Бердяев писал о трех видах свободы: о «формальной свободе по ту сторону добра и зла», о «дьявольской свободе» творить зло и о «высшей, божественной свободе» творить добро.

В творчестве Бердяева присутствует идея бессмертия, преодоления смерти. Бессмертие должно быть завоевано, борьба со смертью во имя высшей жизни есть основная задача человека. Бердяев следующим образом формулирует основной принцип этики: поступай так, чтобы всюду, во всем и в отношении ко всему утверждать вечную и бессмертную жизнь, побеждать смерть. Так, перефразируя категорический императив Канта, Бердяев сформулировал центральную идею русской философии и культуры — идею смысла жизни.

Экзистенциалист и персоналист Бердяев задачи личности видел в том, чтобы творить культуру. А задачи культуры в том, чтобы формировать и сохранять личность. Он оспаривал возвеличение человека на пепелище мировой культуры. «Человек, во имя которого вытравлено все ценное, все вечно сущее, отвергнута мировая культура за

Культура есть явление глубоко индивидуальное и неповторимое. Цивилизация же есть явление общее и повсюду повторяющееся. Н. Бердяев

аристократизм ее происхождения, есть пустота и небытие»¹. Личностное начало раскрывается лишь в культуре, тогда как цивилизация лишает личность оригинальности. Куль-

тура понималась Бердяевым как условие и среда рождения личности. «В жизни общественной духовный примат принадлежит культуре. Не в политике и не в экономике, а в культуре осуществляются цели общества. И высоким качественным уровнем культуры измеряется ценность и качество общественности»². Для Бердяева и других русских мыслителей, его современников, культура, свободная творческая личность были высшими ценностями и целями, что не допускало отношения к ним как к средствам, не допускало утилитарное отношение. В жизни все иначе, и протестуя против этого, Бердяев писал:

Высшая культура нужна лишь немногим. Для средней массы человечества нужна лишь средняя культура. Это и говорит об иерархическом строе культуры. Высшие цели мировой и исторической жизни связаны с тем, что понятно и существенно нужно лишь немногим. Но этим нужным и понятным лишь немногим духовно держится весь мир и вся история³.

¹ Цит. по: *Философия культуры*. Указ. соч. С. 370.

² *Бердяев Н. Философия неравенства*. — М., 1990. — С. 248.

³ Там же. С. 260.

Другой российский философ-экзистенциалист — *Л. И. Шестов*. В своей философии, насыщенной парадоксами и афоризмами, он выступал против диктата общезначимых разумных истин и гнета обязательных нравственных норм. Традиционной философии Шестов противопоставил философию трагедии, в центре которой абсурдность человеческого существования, а философскому умозрению он противопоставил откровение, которое даруется всемогущим Богом. В своих основных работах («Апофеоз беспочвенности» и «Умозрение и откровение») он предвосхитил основные идеи экзистенциализма.

Не случайно *Альбер Камю* (1913—1960) в «Мифе о Сизифе» среди наиболее важных философов для нового «человека абсурда» называет также и Шестова.

Современная философия экзистенциализма

Философия XX века отразила несводимость многообразия мира к единственной философской системе. Бытие существует во множестве форм, каждая из которых требует своего философского объяснения и обоснования. Кроме того, XX век — это век колоссальных потрясений и изменений во всех областях: социально-экономической, демографической, культурной, экологической, научной и др. Это век появления и расцвета массового общества, всеобщей компьютеризации, научно-технической революции, это век невиданного порабощения человека различными формами тоталитаризма.

В связи с такими изменениями в мире меняется и сама философия, превращаясь из рациональной аналитической дисциплины в форму искусства, интерпретирующего новые символы культуры. В различных философских направлениях XX в. выделяется идея, что в основе всех происходящих изменений находится деятельность, природа и творчество человека. Большинство философских концепций XX столетия и посвящены рассмотрению этих проблем.

«Бытие и время» М. Хайдеггер

Экзистенциализм, наиболее влиятельное философское направление XX в., появился в Европе между двумя мировыми войнами как попытка сориентировать людей, охваченных после пережитых вследствие войны испытаний сомнениями в существующих ценностях и порядках.

Первым европейским теоретиком экзистенциализма в XX в. был *М. Хайдеггер* (1889—1976), поставивший в своей работе «Бытие и время» (1927) проблему субъективности и заброшенности человека в этот чуждый мир. По мнению Хайдеггера, традиционная европейская философия «забыла» такую важную для человека проблему,

как вопрос о смысле бытия. Этот вопрос Хайдеггер решает через рассмотрение человеческого бытия, главной характеристикой которого считает его *конечность*, а потому время признается Хайдеггером в качестве важнейшей характеристики бытия.

Так, я скорбя, познал запрет: не быть вещам, где слова нет.

М. Хайдеггер

Только для человека бытие «открыто», то есть только человеку изначально присуще понимание бытия.

Хайдеггер критикует вневременное понимание бытия в европейской традиции, начавшейся с Парменида (VI в. до н.э.) и называет такое понимание бытия «не подлинным», поскольку оно абсолютизирует лишь один из моментов времени — настоящее время.

Выделяя три детерминации времени: прошлое, настоящее, будущее, он признает фундаментальным для экзистенции, то есть для существующего человека, *будущее*. Сосредоточенность на будущем обеспечивает человеку подлинное существование, тогда как ориентация на настоящее приводит к тому, что повседневность и внешний мир заслоняют от человека его конечность.

Для характеристики человека и его бытия Хайдеггер использует первоначально такие понятия, как «страх», «решимость», «совесть», «вина», «забота» и другие, которые впоследствии будут дополнены такими понятиями, как «здесь-бытие», «бытие-в-мире» и «бытие-с-другими», «бытие и ничто», «сокрытие и открытие», «основа и безосновное», «бытие-к-смерти», «экзистенция не подлинная и экзистенция подлинная», «земное и небесное», «человеческое и божественное» и др.

Для человека важно не быть «объектом», каковым на протяжении тысячелетий его делала европейская философская традиция. Он есть *экзистенция* и *сущее*, для которого вещи являются присутствующими объектами. Природа же экзистенции ничего общего не имеет с просто-присутствием. Главное свойство экзистенции, по Хайдеггеру, это бытие-в-возможности, это личность, какой она может быть. Ее характеристикой Хайдеггер считает «озабоченность миром», тревогу о ближних. Важнейшим смыслом человеческого бытия является возможность актуализации, возможность выбора: выбрать себя, свое будущее.

Поставив человека, его бытие, его существование в центр филосоfovания, экзистенциализм и, в частности, Хайдеггер обратил большое внимание на особенности и характеристики человеческой личности: ее конечность, ее психологию, ее выбор своего будущего, своей сущности, ее общение с другими личностями, средством которого является язык.

Хайдеггер считал, что человеку не дано проникнуть в тайну бытия, в его смысл. Единственно, где бытие приоткрывает свою тайну — это

язык. При этом Хайдеггер имеет в виду не научный, а поэтический язык. «Язык — дом бытия. И в нем обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого обиталища». «Так, я скорбя, познал запрет: не быть вещам, где слова нет»¹.

О том, что именно поэту раскрывается дар бытия Хайдеггер писал в статье «Гельдерлин и сущность поэзии» (1937).

В современных условиях технизации общества и той роли, которую в его жизни играют средства массовой информации, сам язык технизируется и вырождается в простое средство передачи информации, умирает как подлинная «речь», как «речение», и теряется последняя нить связывающая человека с культурой и бытием. Поэтому бережное отношение к языку, «прислушивание» к нему Хайдеггер считал всемирно-исторической задачей. Не случайно ученый уделял такое большое внимание творчеству поэтов, «которыми говорит язык»: Р.М. Рильке, Г. Тракля, Ф. Гельдерлина и др.

Понимание языка как духовной основы экзистенции находит свое дальнейшее развитие в творчестве французского экзистенциалиста *Ж.-П. Сартра*, который в работе «Слова» писал: «Я начал свою жизнь и, как видно, кончу ее — среди книг»², отмечая тем самым, что его книжное детство, привязанность к слову, языку определили не только бинарность его творчества — литературного и философского (Сартр — лауреат Нобелевской премии по литературе), но и одну из важнейших тенденций философии XX в. — ее теснейшую связь с художественной литературой.

В «Словах» Сартра гимн слову, книгам, языку. Из книги, пишет он исходили фразы...они сыпали слогами и буквами, пели удвоенными согласными; мелодичные, звучные; перемешивающиеся паузами и вздохами, наполненные незнакомыми словами. Фразы любовались собой и своим переплетением...иногда они прерывались, прежде чем я успевал что-либо понять, порой мне все уже было ясно, а они продолжали важно струиться к своему финалу, не пренебрегая ради меня ни одной запятой³.

¹ Хайдеггер М. Время и бытие. — М., 1993. — С. 303.

² Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. — Минск, 1999. — С. 290.

³ Там же. С. 291—292.

Сартр описал счастье человека, научившегося читать:

Когда я перевернул последнюю страницу, я мог читать. От счастья я просто ошалел: теперь они стали моими — все эти голоса, сохраненные в маленьких гербариях...теперь и я смогу их услышать и приобщусь к тайне священнодействий, буду знать все! Мне разрешили хозяйничать на книжных полках, и я бросился на приступ человеческой мудрости¹.

Книги, слова, язык, только они, по мнению Сартра, в состоянии помочь человеку воспринять «грамоту бытия».

Понимание языка как духовной основы экзистенции Хайдеггером находит свое развитие в творчестве и других французских экзистенциалистов А. Камю, Г.О. Марселя (1889—1973), М. Мерло-Понти (1908—1961), Симоны де Бовуар (1908—1986) и др., стремление которых защитить каждого человека от существующего в мире зла вынудило не пренебрегать любыми жанрами как средствами выражения идей: романом, драмой, критическим эссе, журналистской практикой — все считалось приемлемым.

Свобода и ответственность В этом отношении показательны сочинения Сартра, которые дают образ философии XX в. и отражают его действительность, подобно тому, как сочинения Вольтера знакомят нас с жизнью Франции XVIII в.

Сформировавшись под влиянием учения о бытии Гегеля, Гуссерля и Хайдеггера, Сартр анализирует формы бытия в мире людей. В своем основном философском трактате «Бытие и ничто» (1943) он выделяет три формы человеческого бытия: «бытие-в-себе», «бытие-для-себя» и «бытие-для-других».

Это аспекты единой человеческой реальности, разделяемые только в абстракции. Их Сартр вводит для того, чтобы показать человеческое существование как сознание и отрицание и подчеркнуть, что оно есть непрестанное самоотрицание. Как и у Хайдеггера, у Сартра предметом анализа является не структура бытия, а его *смысл*.

Важнейшей категорией концепции Сартра является *свобода*. К ней он приходит следующим путем: мир-в-себе человека абсолютно случаен, его сознание абсолютно свободно, потому что оно непредметно, а, стало быть, является чистой возможностью. Таким образом Сартр и приходит к выводу: «Сознание — это свобода».

¹ Сартр Ж.-П. Указ. соч. С. 297.

И именно свобода определяет специфику существования человека, как считают экзистенциалисты. Сартр в работе «Экзистенциализм — это гуманизм» объясняет ее следующим образом: Еще до создания любой вещи человек создает образ этой вещи. Например, пишет Сартр, изготавливая нож, ремесленник руководствуется своим представлением о нем, о его функциях и сущности. В данном случае сущность предшествует существованию. С человеком все происходит наоборот: при рождении у него есть только существование, экзистенция; сущность, именно потому, что он обладает свободой, человек выбирает сам в процессе своего формирования. Индивид сам обеспечивает свое превращение в человека. Если он этого не делает, он несет за это ответственность. Проблема ответственности — важнейшая в философии Сартра. Особенность понимания этой проблемы в экзистенциализме состоит в том, что Сартр и его сторонники признают только *индивидуальную ответственность*, это ответственность индивида перед своими убеждениями.

Экзистенциализм *не признает* оправдания историческими условиями и объективными обстоятельствами: за все, что происходит в мире каждый человек несет персональную ответственность.

Так ответственность наряду со свободой становится второй важнейшей категорией экзистенциальной философии Сартра.

Другим важнейшим понятием философии Сартра является понятие «человек-проект», согласно которому человек находится в со-

Человек — лишь то, что себе воображает. Это первый принцип экзистенциализма. Ж.-П. Сартр

стоянии перманентного становления и обретения своей сущности.

Этот процесс длится всю жизнь, он всегда, как показывают драматические работы Сартра, полон испытаний и напряженности, и человек ответственен за его существование.

Экзистенциализм выступает против идеи прогресса, объясняя это тем, что эта идея, якобы, вселяет в человека неоправданный оптимизм, создавая представление об истории как простой линейности, лишенной всякого драматизма. Вера в прогресс, якобы отнимает у людей чувство страха, тревоги, беспокойства, делает их беспечными, такими, как в финале «Чумы» А. Камю, эта вера «усыпляет» людей.

А. Камю, сражавшийся в движении Сопротивления, ненавидел фашизм и предостерегал людей от беспечности в его отношении. Эти свои мысли он и изложил в романе «Чума» (1947), в котором подчеркивает, что фашизм — это зараза, с которой нужно бороться *постоянно*. В романе живут и действуют персонифицированные идеи и ценности, выражающие мысли автора. Так, в образах бес-

печных сотрудников муниципалитета, отказывающихся признать приход чумы в город, Камю рисует европейских политиков второй половины 30-х годов, беспечно отказывавшихся видеть рост набравшего силу нацизма; а когда нацизм побежден, то и большинство людей как бы «засыпает», веря, что это победа — окончательная. И только доктор Риэ, взявший на себя ответственность за борьбу с чумой, не успокаивается. «И в самом деле, — пишет Камю в последних словах романа, — вслушиваясь в радостные крики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа... что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой час, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города»¹.

Другой важнейшей категорией экзистенциализма Сартра и Камю является понятие *выбора*: это понятие тесно связано с понятием

Кто такой бунтарь? Человек, который говорит «нет». А. Камю

свободы. Свободный выбор человека — это его судьба и одновременно трагедия. С данной проблемой герои художественных произведений писателей-экзистенциалистов встречаются постоянно.

Трагизм состоит в том, что зачастую выбор приходится делать вопреки здравому смыслу, иногда вопреки самой жизни. Примером такого выбора многих героев Сартра и Камю, самих участников антифашистского движения Сопротивления, было решение дилеммы — участвовать в этом движении или нет — в пользу участия, что было вопреки здравому смыслу и сопряжено с большим риском для жизни.

Идею свободного выбора Сартр противопоставляет иллюзиям «дурной веры» во многих своих драматических произведениях, таких, как «Возраст разума» (1945), «Сюрприз» (1945), «Смерть в душе» (1949) и др. Вместе с тем, отказываясь от иллюзий «дурной славы», что означало непризнание существования в мире объективной закономерности и необходимости, Сартр в то же время признает роль «судьбы» в жизни человека. Примером может служить его знаменитая новелла «Стена», в которой он рассказывает о судьбе приговоренного к расстрелу во время Гражданской войны в Испании 1936—1938 гг. анархиста. Но судьбе было угодно, чтобы герой остался жив. Эта повесть, помимо существенной для экзистенциалистов проблемы судьбы, указывает еще на одну специфику творчества Сартра, о которой в свое время много писали: Сартр вывел

¹ Камю Альбер. Соч. — М., 1989. — С. 270.

экзистенциализм из области философии и соединил его с литературой. В отличие от Ясперса, он отрицал трансцендентность, сверхсуществование и потому его человек оказывается во власти страха, неуверенности в будущем, в его сознании главной является идея всеобщей бессмысленности жизни. Во всех своих художественных произведениях он показывает отрицательные стороны жизни и, подобно Вергилию, ведет читателя через свой ад, проявляя, по словам одного из его биографов «странную склонность к дряблomu, слизкому, испорченному, гнойному, к крови и экскрементам, к бесчисленному множеству омерзительных, тошнотворных признаний».

Человек у Сартра оказывается заброшенным в «мутную бессмысленность существования», но только здесь он обретает свободу и оказывается независимым ни от кого и ни от чего.

Обращение
к гуманистической
традиции.
К. Ясперс

Выдающийся философ-экзистенциалист — *Карл Ясперс* (1883—1969), юрист, медик, психолог, психиатр, философ, автор «Психологии мировоззрений», трехтомной «Философии» и др.

Проблема человеческого существования всегда была главной в творчестве Ясперса, но в разные периоды жизни мыслитель выделял в ней различные аспекты. Так лично пережитый печальный опыт нацизма сделал главной послевоенной темой философа вопрос о том, как спасти человечество от тоталитаризма, этой страшной чумы XX столетия, что и способствовало обращению Ясперса к гуманистической традиции — к Канту, Гёте. Примером являются работы «Об условиях и возможности нового гуманизма» и «Наше будущее и Гёте».

Философия Ясперса оказалась привлекательной не только своими гуманными идеями, но и свободной манерой выражения этих идей. На его манере изложения идей сказался опыт специального изучения проблемы *коммуникации*. Эта манера сродни Л. Шестову и Н. Бердяеву, В. Розанову и Дм. Мережковскому.

В поисках предмета новой философии Ясперс рассматривает историю анализа человека различными мыслителями и приходит к выводу, что ее можно сгруппировать в три концепции. В иерархии существ человек воспринимается в качестве чувственного существа он — высший из животных, в качестве духовного — низший из ангелов, но он не животное и не ангел. Приводя примеры «пограничных ситуаций», Ясперс указывает на нахождение человека перед лицом собственной смерти, смерти близких, страдания, вины, тяжелой болезни. Все это, по мнению Ясперса, приводит человека к осознанию собственной конечности, вырывает из мира повседневности, проблемы

которого в пограничной ситуации обнаруживают свою несущественность.

Анализируя бытие экзистенции, Ясперс выходит на главную проблему своей философии: человек и история, которую рассматривает в работе «Истоки истории и ее цель». Здесь им затронуты проблемы философии истории, настоящего и будущего, общего смысла истории. Важнейшей трактуемой в этой работе идеей является знаменитая идея «осевого времени». Вспоминая Гегеля, Ясперс пишет, что весь исторический процесс движется к Христу и идет от него. «Явление Сына Божьего есть ось мировой истории. Ежедневным подтверждением этой христианской структуры мировой истории служит наше летоисчисление»¹.

Вместе с тем Ясперс отмечает, что христианская вера — это не вера всего человечества, это всего лишь *одна* вера. И потому изло-

«Осевое время» — время первой пограничной ситуации в рамках развитой культуры.

женное понимание мировой истории будет убедительным лишь для верующего христианина, да и то не для каждого, поскольку

для многих священная история по своему смысловому значению отделяется от светской истории. Учитывая все это, Ясперс по своему определяет «ось мировой истории»:

Ось мировой истории, если она вообще существует, — пишет он, — может быть обнаружена только *эмпирически*, как факт, значимый для всех людей, в том числе и для христиан. Эту ось следует искать там, где возникли предпосылки, позволяющие человеку стать таким, каков он есть, где с поразительной плодотворностью шло такое формирование человеческого бытия, которое, независимо от определенного религиозного содержания, могло стать настолько убедительным... что тем самым для всех народов были бы найдены общие рамки понимания их исторической значимости².

Эту ось мировой истории Ясперс связывает с духовым процессом, происходившим между 800 и 200 гг. до н.э. Потому что именно в течение этого периода появляется человек сохранившегося по сей день типа. И потому именно этот период Ясперс называет «осевым временем». Ясперс отмечает, что в этот период происходило «много необычайного»: в Китае тогда жили Конфуций и Лао-цзы и возникли все направления китайской философии; в Индии также возникли все возможные философские постижения действительности, такие, как материализм, скептицизм, софистика, нигилизм,

¹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. Человек. — М., 1994. — С. 443.

² Там же. С. 443—445.

жил Будда, появились Упанишады; в Иране Заратустра учил о борьбе в мире добра и зла; в Палестине выступали пророки Илия, Исая, Иеремия, Второй Исая; а в Греции в это время жили Гомер, Гераклит, Парменид, Платон, Фукидид, Архимед. Все возникшее независимо друг от друга в трех культурах — в Китае, Индии и на Западе — Ясперс сводит к тому, что человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы, «перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность», начинается духовная борьба, разворачиваются дискуссии, в ходе которых каждый старается убедить другого, разрабатываются основные категории, которыми по сей день мыслит человечество, возникают основные мировые религии, и сегодня определяющие жизнь людей.

Все эти изменения в человеческом бытии Ясперс называет «*одухотворением*», в ходе которого человек открывается для новых безграничных возможностей. «В осевое время, — пишет Ясперс, — произошло открытие того, что позже стало называться разумом и личностью»¹.

Основные термины и понятия

философия культуры

рационализм

эстетическое суждение гения

переоценка ценностей

ценности

индивидуальность

экзистенциализм

персонализм

повседневность

свобода

выбор

«человек-проект»

философия абсурда

осевое время

Вопросы для размышления

1. Есть ли в марксизме философия культуры? Какова она?
2. В чем специфика философии культуры по сравнению с культурологией?
3. Какое место в культуре экзистенциализм отводит языку?
4. Изложите концепцию «осевого времени» Карла Ясперса.

¹ Ясперс К. Указ. соч. С. 443—445.

КУЛЬТОРОЛОГИЧЕСКИЕ ЗНАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX—XX ВВ.

...говорят, будто выражаемся мы сложно; вероятно те, кто говорит это, приучены думать чересчур просто по вине средств массовой информации с их «откровениями», по определению предсказуемыми. Пусть же привыкают мыслить более сложно, ибо не просты ни тайное, ни явное.

У. Эко

3.1. Культурная антропология

Культурная антропология возникла во второй половине XIX в. на стыке антропологии, социологии, этнографии, психологии и других наук, явившись их синтезом, и долгие годы, вплоть до возникновения термина «культурология», была тождественной культурологии по содержанию.

Более того, в западной литературе и сегодня культурология понимается как культурная антропология. Культурология как научная

Культурная антропология — особая область научных исследований, концентрирующая внимание на процессе взаимопонимания человека и культуры. (Культурология XX в. Энциклопедия.)

дисциплина складывается в середине XIX — начале XX вв. Именно тогда зарождаются и развиваются основные направления культурной антропологии — эволюционизм, диффузионизм и функционализм. Все эти направления

испытали влияние бурно развивавшихся в XIX в. таких научных дисциплин, как биология и социология. Эволюционная теория Ч. Дарвина (1809—1882) и созданная О. Контом (1798—1857) позитивная социология оказали решающее влияние на классический культурный эволюционизм Г. Спенсера (1820—1903) и Э.-Б. Тайлора (1832—1917).

**Классический
культурный эволю-
ционизм Спенсера
и Тайлора**

В работе «Воспитание умственное, нравственное и физическое» Спенсер пишет о занятиях, без которых человек не может выжить. «Первичными» он называет труд и ремесло, а производными от них — свободные творческие занятия, отмечая, что эстетическая культура в сильной

степени содействует человеческому счастью, но основной потребностью человека не является. И высокое место в умах человека прекрасное займет только тогда, когда будут поработаны силы природы, когда совершенной станет экономика, воспитание будет также совершенным и систематичным.

Используя огромный этнографический материал, Спенсер исследует эволюцию таких общественных институтов, как церковь, политика, промышленность, обряды, распределение и др. Все это во второй половине XIX в. называлось «культурой». И Спенсер предлагает общую схему развития культур: каждая из них проходит путь трех стадий: нерасчлененная синкретическая целостность, дифференциация частей внутри целого и интеграция их в новую целостность — единство многообразного.

Культурологическая позиция Спенсера оказала влияние на взгляды другого английского культуролога — Э. Тайлора. В своем фундаментальном труде «Первобытная культура» (1871) Тайлор, отождествляя цивилизацию и культуру, дает культуре следующее определение:

Культура или цивилизация в широком, этнографическом смысле слагается в своем целом из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества¹.

В этой работе Тайлора нашла отражение идея единства человечества и поступательного прогресса цивилизации. Все культуры в процессе эволюции непременно должны пройти в культуре те же стадии, что и европейские страны.

В качестве важнейшего средства реконструкции прошлого у Тайлора выступает открытие повторяющегося в явлениях культуры во времени и пространстве. Этот прием в дальнейшем получил название *типологического сравнения* и стал важнейшим моментом сравнительно-исторического метода².

«Эволюционистским» подход Тайлора был признан потому, что у него ярко выражена «филиация идей» — развитие одних из других. По мнению Тайлора, все идеи, все художественные произведения, все идеи и целые учения проходят путь непрерывных превращений от простого к сложному и от менее совершенного к более совершенному.

¹ Тайлор Э.-Б. Первобытная культура. — М., 1989. — С. 1.

² См.: Культурология XX в. Энциклопедия. — СПб., 1998. — С. 243.

Большое внимание Тайлор уделял мифам, обрядам, меньше его привлекала материальная культура. При анализе того или иного явления культуры Тайлор использовал генетический метод, что позволило ему найти объяснение происхождения многих обычаев, норм этикета и даже пословиц и поговорок. Его принципом был известный гегелевский принцип — тайна предмета — в тайне его происхождения и потому для понимания современных явлений культуры необходимо обращаться к прежней культуре.

Тайлора считают создателем *анимистической теории религии*. Суть этой теории такова. В самом начале, считает Тайлор, всякая религия, которую он называет «минимум религии», связана с верой дикаря в способность духа отделяться от тела. Доказательством этого «отделения» для первобытных людей было наличие сновидений, галлюцинаций и других подобных явлений, которые первобытные люди объясняли существованием особых «духовных существ», вера в которых впоследствии получила название «анимизм». С этим связано появление в первобытной культуре идеи души.

Душа, — пишет Тайлор, — есть тонкий невещественный человеческий образ, по своей природе нечто вроде пара, воздуха или тени. Она составляет причину жизни и мысли в том существе, которое она одушевляет¹.

Тайлор считает, что первобытная идея души лежит в основе будущих сложных религиозных верований, таких, как идея Бога, идея загробной жизни и многое другое.

Концепция Тайлора была критически встречена современниками. Одним из ее критиков был *Д. Фрезер* (1854—1941), работы которого «Золотая ветвь» (1890) и «Фольклор в Ветхом Завете» хорошо известны современному российскому читателю. Описывая три стадии умственного развития человечества (магия, религия, наука), Фрезер показывает, что до анимизма у человека существовала вера в магию, в собственные магические способности, и только, разувшись в них, человек стал эти способности приписывать духам и богам, обращаясь к ним с молитвами.

На последней стадии своего умственного развития человек открывает законы природы, которые потеснили веру в богов.

Неоэволюционизм Л. Уайта Идея эволюционизма в культуре находит новое понимание в творчестве американского культуррантрополога *Л. А. Уайта*. В работах «Наука о культуре» (1949), «Эволюция культуры» (1959), «Понятие культуры»

¹ Тайлор Э.-Б. Первобытная культура. — М., 1989. — С. 213.

(1973) Уайт писал, что *культурология* является высшей ступенью постижения человека, у нее большое будущее. Культура, по его мнению, — это целостная и самонастраивающаяся система материальных и духовных элементов.

Уайт не только создал новую науку — культурологию, но и одной из ее задач он выдвинул формирование специфического концептуального аппарата, поиск терминов которого он видел на путях символизма, соединенного с эволюционизмом.

В культуре Уайт видел три вида процессов, для которых предложил три метода их истолкования. Это исторический метод для временных процессов, структурно-функциональный — для формальных процессов и эволюционный метод — для процессов, в которых имеет место временная последовательность форм.

Эволюционный процесс для Уайта не тождественен историческому. Исторический процесс — это всегда череда уникальных событий, а эволюционный — связан с группами событий, не зависящими от конкретного времени.

По мнению Уайта, изложенному в книге «Концепция культурных систем. Ключ к пониманию племен и народов», культурные системы развиваются в направлении усложнения структуры и концентрации энергии. Основные типы культурных систем — племя и нация, обладающие разными структурами, которые Уайт назвал «векторами». К векторам он относит религиозные общества, организованный труд, ассоциации учителей и ученых, а также врачей и банкиров, пенсионеров, женщин, национальные меньшинства. Но основной вектор культуры, по мнению Уайта, — язык, поскольку издаваемым человеком звукам он придает смысл. Единство культурной системы заключено в нации.

Заключая свою концепцию Уайт приходит к пессимистическому выводу: современные культурные системы ограничены в своей деятельности и не способны к сознательному поведению. Это, по мнению ученого, связано с тем, что все культуры мира замкнуты в культурных системах суверенных государств, и пока над ними будут довлеть узы национального суверенитета, у цивилизации перспективы будущего не утешительны. Для коренного изменения существующего положения в области культур необходимо, чтобы культуры были «открыты». Это призыв к общечеловеческой культуре, преобладанию в культурах общечеловеческих ценностей.

Кризис классического образа культуры в диффузионизме

В начале XX в. эволюционизм в культурной антропологии постепенно перестает быть основным направлением. Его место занимает *диффузионизм* и идеи его основных представителей — Ф. Ратцеля (1844—1904) и Л. Фробениуса (1873—1938). В

этом сказалась неудовлетворенность абстрактностью эволюционизма, его общим характером, стремление конкретизировать предмет исследования. Этимология самого понятия «диффузия» отразила процесс отказа от замкнутости культурных систем и стремление распространять культурные явления через контакты между народами. Важной характеристикой диффузионизма явилось требование пространственных характеристик явлений культуры.

Основоположником диффузионизма считается немецкий географ и этнограф Ф. Ратцель. Он изучал географическое расселение народов и географическое распространение предметов материальной культуры. Такой выбор предмета исследования был обусловлен тем, что материальные предметы, по мнению исследователя, дольше и лучше сохраняются, чем другие проявления культуры.

Диффузионисты противопоставили понятию эволюции, исторического процесса понятие культурной деффузии. Для выражения пространственного распространения культуры они ввели понятия «культурный круг» и «культурная зона».

Л. Фробениусу, исследователю культуры народов Африки, принадлежит теория культуры как обособленного социального организма. Он считал, что у каждой культуры есть устойчивый «код» «души», активно сопротивляющийся чуждым влияниям. Каждая культура обладает жизнестойкостью и способностью к сохранению

Диффузионизм — теоретическая модель историко-культурного процесса. (Культурология XX в. Энциклопедия)

своей индивидуальности. «Мы можем утверждать, — пишет Фробениус, — что стиль культур — в самом высоком смысле этого

понятия — детерминирован пространством, постоянен, несмотря на различные способы проявления, в пределах этого пространства».

Концепцию Фробениуса часто критиковали за мистику, поскольку при характеристике культуры он проводил аналогию между культурой и живым организмом, подчас даже их отождествляя. Но в этой концепции было много рационального: изучая африканскую культуру, ученый указал на ее происхождение из юго-восточной Азии, подтвердив идею взаимовлияния культур различных народов.

Функционализм в культурной антропологии

Функционализм в культурной антропологии связан с именами Б. К. Малиновского и А. Р. Радклифф-Брауна. Первый понимал культуру как систему институтов, второй — как структуру.

Английский этнограф и социолог польского происхождения *Б. К. Малиновский* (1884—1942) исследовал в основном первобытные племена Меланезии и Новой Гвинеи. Он пришел к выводу, что культура явилась ответом на первичные потребности человека, та-

кие как потребность в пище, жилище и в продолжении рода. Но возникнув, культура обеспечивает не только первичные, но и возникающие на их основе производные потребности. Механизм хозяйствования и механизмы социального контроля — религиозный, образовательный, моральный и правовой поддерживают подвижный «культурный стандарт», созданный на основе потребностей воспроизводством и конструированием среды. Способность культурного феномена соответствовать определенной потребности Малиновский называет функцией, а «единицы» общественной организации — институтами культуры. В статье «Научная теория культуры»¹ Малиновский поясняет, что понятие культурного института имеет в виду соглашение по поводу некоего множества традиционных ценностей, ради которых люди собираются вместе. В этом случае культура оказывается как бы интегралом, составленным из интегрированных и скоординированных институтов.

По Малиновскому, чтобы культурология стала научной дисциплиной, она должна пользоваться двумя типами анализов: институциональным и функциональным. Это обеспечит единство составных частей антропологии, таких, как лингвистика, история, психология, юриспруденция, политэкономия и другие дисциплины, изучающие человека и его культуру. Каждая из указанных наук изучает человека обособленно, создавая модель одномерного человека, но человек — существо не одномерное, и именно таким должна изучать его культурная антропология.

Особенностью деятельности социального антрополога *А. Радклиффа-Брауна* (1881—1955) была практическая ориентация его исследований. Он стремился создать социальную антропологию как прикладную науку, способную помочь в решении актуальных практических задач в колониях Великобритании.

Функционалисты рассматривали общество как живую действующую систему и впервые применили системный подход к изучению архаических обществ. Малиновский исходил из принципа «универсальной функциональности» и связывал возникновение и развитие социальных институтов с человеческими потребностями.

Критики функционализма отмечали, что функционалисты при анализе культуры не обращали внимание на развитие культуры, на

Функционализм — один из основных методологических подходов в культурологии и социальной антропологии, заключающийся в рассмотрении общества как системы, состоящей из структурных элементов, выполняющих определенные функции по отношению к обществу в целом. (Культурология XX в. Энциклопедия.)

¹ См.: *Вопросы философии*. 1983. № 2.

то, что в процессе этого развития одни институты и функции отмирают, а другие приходят им на смену. Более того, критики отмечали, что функционалисты слишком упрощенно понимали соотношение функций и институтов. Антропологический подход для решения этих проблем оказался недостаточным, потребовался социологический. На смену культурной антропологии приходит социология культуры.

3.2. Социология культуры

В центре внимания социологической школы, занимающейся проблемами культуры, находятся общество, его организации, структура и социальные институты. И в этом представители социологической школы ищут истоки и причины существования культуры. Представители социологической школы в культурологии: *П. А. Сорокин* (1889—1968), *Т. С. Элиот* (1888—1965), *Т. Парсонс* (1902—1979), *Р. К. Мертон* (р. 1910), *О. Конт* (1798—1857), *Э. Дюркгейм* (1858—1917), *М. Вебер* (1864—1920).

Три типа культуры и европейская история. П. Сорокин

Выдающийся американский социолог русского происхождения, высланный из Советской России вместе с другими представителями элиты отечественной культуры, *П. А. Сорокин* в своих трудах («Система социологии» и «Человек, цивилизация, общество»), подчеркивал тесную связь между развитием культуры и социальными процессами.

Исторический процесс был для Сорокина сменой различных типов культуры, и он выделил три таких типа: *чувственный, идеациональный и идеалистический*. В чувственном типе преобладает истина чувств и наслаждений. Его основные темы — человек, пейзаж, происходящие события. Его стиль натуралистичен, а его персонажи — домохозяйки, фермеры, учителя. По стилю изображения это искусство натуралистично, оно воспроизводит предметы и явления окружающей действительности такими, какими их воспринимают наши органы чувств. Художники этого типа, по мнению Сорокина, угождают примитивной и пассивной публике, оценивая действительность с утилитарной и гедонистической точки зрения. Второй тип культуры — идеациональный. К нему прежде всего относится иконопись, основным содержанием является Бог, в содержании преобладают сверхчувственные ценности, стиль письма полностью символичен. Идеалистический тип культуры, по мнению ученого, — это синтез первых двух, где

эмпирическое восприятие уравнивается интуицией, а чувство — разумом, и где героями являются и боги, и люди.

Все виды культуры, включая искусство, философию, право, религию, культуру общественных отношений, отличаются своеобразием, присущим каждому из типов культуры. Сорокин подробно анализирует историю европейской культуры, подчеркивая, что смена типов культуры вызывает общественные кризисы, сопровождающиеся, в том числе, и разрушением культуры, по крайней мере, отдельных ее секторов.

Европейскую историю Сорокин делит на периоды в соответствии с типами выделенных им культурных систем. Так, период чувственной культуры соответствует эпохе греко-римской цивилизации с III в. до н.э. по IV в. н.э., а также пяти векам европейской культуры после Возрождения, вплоть до наших дней. Идеациональный тип культуры — это средневековая культура христианского Запада периода с VI по XIII вв. Идеалистическая — это культура эпохи Возрождения. Сорокин относится к тем культурологам, которые писали и говорили о кризисе современной культуры, подобно, например, О. Шпенглеру. И он в своих работах пытался найти причины этого кризиса. Проявление кризиса он видел в забвении Бога и предании высших идеалов, результатом чего явилась устремленность к вещизму и чувственному наслаждению, а причины связывал с развитием материализма и экспериментальной науки. И все это в ущерб духовным ценностям, что сегодня остро проявляется и в России. Такой же точки зрения на причины культурного кризиса в Европе в XX в. придерживался А. Швейцер (1875—1965).

Конкретное проявление кризиса культуры и искусства Сорокин видел в том, что они превратились в производство товаров на продажу, либо в простое средство развлечения. Диагноз Сорокина совпадает с точкой зрения других социологов, критиков европейской цивилизации:

Лишая человека божественного, священного, абсолютного, научно-техническая цивилизация сводит человеческую личность к «рефлекторному механизму», к «винтику социальной системы». Сенсуализм, прагматизм повинны в триумфе грубой силы, войнах, революциях нашего времени, духовной и социальной анархии. Становясь все более релятивными, чувственные ценности лишаются силы, что приводит к распаду всей системы социальных взаимодействий. Чувственная культура превращается в бесформенную «культурную свалку»¹.

¹ См.: *Философия культуры. Становление и развитие.* — СПб., 1998. — С. 292.

Критика стандартизации и утилитаризма

Т.С. Элиот, англо-американский поэт, литературный критик, лауреат Нобелевской премии (1948 г.), автор «Заметок к определению понятия культура», считал, что культура — нечто большее, чем простое собрание искусства, обычаев и религии. Он отстаивал принцип элитарности культуры, критиковал современную уравнивательную, зашедшую в тупик цивилизацию, стандартизация и утилитарный подход к жизни, которой подавили творческое начало в человеке. И хотя население Англии за последние 400 лет увеличилось в 12 раз, писал Элиот, новые Шекспиры не появились.

Структурно-функциональный анализ культуры и общества.

Т. Парсонс

Т. Парсонс — создатель структурно-функционального направления в социологии. В течение сорока лет он совершенствовал методику структурно-функционального анализа культуры и общества. Его теория социального действия была попыткой синтеза трех подходов к обществу: структурного, институционально-функционального и интеракционистского. Его сверхзадачей при анализе общественных институтов было не «потерять» личность, не дав ей в них раствориться. Это и заставило Парсонса заниматься проблемами культуры, являющейся, по его мнению, результатом общественно обусловленной деятельности на двух уровнях: социальном и собственно культурном.

В основе *социального* уровня деятельности людей лежит цель природного самосохранения. На этом уровне человек приспосабливается к среде, используя для этого существующие в обществе экономические институты. С помощью политических институтов человек осуществляет поставленные перед собой цели; существующие в обществе традиции и правовые учреждения помогают ему объединяться с другими людьми, интегрируясь таким образом в систему общественных отношений. Инструменты социализации и системы моральных норм способствуют воспроизводству структуры, а развившаяся в XX в. индустрия развлечений и отдыха помогает человеку избавляться от стрессов, вызываемых нервными и физическими перегрузками.

Второй, *культурный* уровень общественной жизни, который Парсонс считает направляющим по отношению к социальному уровню, лишен природной, естественной обусловленности. Главной его характеристикой ученый считает *символичность*. К ней он относит язык и нормативность, которые в совокупности и образуют

культуру как сложную систему символов и норм, постоянно совершенствуемых людьми.

В своих работах Парсонс отводил большую роль искусству, дающему, по его мнению, образцы поведения людей. Культура является системой поддержания этих образцов. Она состоит из «структурных, символически значимых систем, в которых и посредством которых ориентируются и направляются социальные системы и личности»¹.

Каждое общество имеет собственный набор ценностей. В первобытном обществе, считает Парсонс, все ценности имеют сакральный характер. В развитом обществе система ценностей сложна, что обусловлено присущей ей сложной иерархией ценностей. Существует великое множество ценностей правового, нравственного порядка, ценностей, относящихся к искусству.

Вообще культура во всей совокупности ценностей, по Парсонсу, выполняет легитимирующую роль, поддерживая, как указано выше, образцы поведения людей. В каждой культуре существует своя доминанта ценностей, а для современного правового государства такой доминантой является религия.

Теория «аномии»

Р. К. Мертон

Взгляды Парсонса, его структурно-функциональный метод развивал в своих работах другой американский социолог, профессор Колумбийского университета *Р. К. Мертон*, выдвинувший идею теорий среднего уровня, которые должны связывать эмпирические исследования и общую теорию социологии.

Исследуя проблемы культуры как системы определенных ценностей, Мертон на основе понятия Э. Дюркгейма разработал теорию «аномии». Это понятие, происходящее от слова, обозначающего «отсутствие закона», Мертон использовал для анализа процессов и явлений, характерных для западной культуры первых десятилетий XX в. Суть этих процессов Мертон видел в разложении системы ценностей, сложившихся в культуре предшествующих эпох, что привело к определенному состоянию индивидуального и общественного сознания, которое Мертон и определил термином «аномия». Это состояние нормативной неопределенности, когда разные структуры

Аномия — ценностно-нормативный вакуум, безнормие, которое означает, что ценностные регуляторы поведения резко ослаблены, фрагментированы и рассогласованы. Аномия, по Мертону, производная от деформированного состояния социальной структуры побуждающей членов общества к девиантному поведению.

¹ Цит по: *Философия культуры*. Указ соч. С. 280.

социума предъявляют к индивиду требования, которые не могут быть удовлетворены одновременно.

Причиной аномии Мертон считает имеющиеся в США противоречия между нормативными целями культуры, такими, как стремление к богатству, власти, успеху, и существующими институтами. Последние лишают американцев возможности реализовать постановленные цели законными средствами...

Противоречие между нормами—целями культуры и невозможностью их реализовать, по мнению Мертона, является не только причиной аморализма и преступности, но и лежит в основе распространенных в обществе апатии и утраты жизненных целей. Ученый считает, что такое противоречие вообще присуще индустриальному обществу.

**Натурализм
и объективизм
Конта и Дюркгейма** *Эмиль Дюркгейм*, французский социолог-позитивист, основатель французской социологической школы, отводя определяющую роль в обществе «коллективному сознанию»,

считал, что как реальность, общество не может быть сведено к совокупности индивидов. Социальные конфликты — это патология, основой общественной солидарности является разделение труда. Эту идею Дюркгейм изложил в работе «О разделении общественного труда» (1893).

В своих взглядах на культуру и ее роль в общественной жизни Дюркгейм был продолжателем идей *О. Конта*. Основоположник позитивизма, Конт делил историю культуры и общества на три стадии: теологическую, метафизическую и позитивную, считая, что они отражают этапы развития разума человека. Древность, античность и Средневековье — это *теологическая* стадия культуры с различными, сменяющимися друг друга формами религии — фетишизм, политеизм, монотеизм; XIV — начало XIX в. — это *метафизическая* стадия господства философии, развенчавшая власть и религию и санкционировавшая революционные беспорядки. *Позитивная* стадия — это период когда развитие науки и гармонизация жизни приведут к общему ее оживлению и социальным чувствам. В будущем на этой третьей стадии возникнет новая «религия человечества», высшим существом которой будет почитаться общество. Хранителями этой новой религии будут ученые и люди творческих профессий.

Сравнивая культуру и природу, Конт отдавал предпочтение культуре. «Естественные науки прямо установили крайнее несовершенство во всех важнейших аспектах этого столь превозносимого порядка». И далее, прославляя техническую цивилизацию как творение человеческого разума и культуры, Конт писал, что сейчас,

когда теологическое или метафизическое ослепление не мешают истинному суждению, каждый видит, что человеческие творения, от простейших механизмов до величавых политических учреждений, в общем значительно превосходят по своей целесообразности и простоте все, что может предложить самое совершенное стихийное созидание...

Большое значение для дальнейшего развития позитивизма имел историко-эволюционный подход Конта к вопросам религии. Именно к религии Конт обратился в поисках силы, способной скрепить отдельных индивидов в цельный организм без видимого принуждения. Конт писал о «новой религии», потому что в этот период в Европе очень сильны были антиклерикальные настроения.

Взгляд Конта на религию как фактор общественной стабильности и был развит Э. Дюркгеймом, который рассмотрел связь религии с идеологией, моралью, правом и экономикой. Он проследил истоки религии и в работе «Элементарные формы религиозной жизни» (1912), отметив ее огромное влияние на формирование человеческих общностей. Анализируя социальные функции религии, Дюркгейм указал на такие из них, как формирование ценностей и норм, стимулирующих общественное развитие.

Таким образом, у Дюркгейма культура оказалась производной от религиозного сознания. Кроме того, касаясь проблем культуры, Дюркгейм игнорировал ее связи с психологией, указывая, напротив, связи с естественными и точными науками. Это объясняется тем, что Дюркгейм, как социолог, требовал и от культуролога изучения «социальных фактов», то есть того, что имеет надиндивидуальную значимость и что исключает субъективную окраску.

Дюркгейм известен как исследователь такой проблемы, как суицид. Анализируя причины этого явления, он в первую очередь рассматривает культурные нормы, распространенные в обществе, и представления о мере ценности человеческой жизни. Именно религиозные верования, тип семьи, политическая жизнь, взаимодействие социальных и несоциальных тактов, а не индивид и его личные мотивы и идеи позволяют, по мнению Дюркгейма, определить причину самоубийства. Общество, по Дюркгейму, может находиться в нормативном или патологическом состоянии. Общественная патология ведет к аномии — к расшатыванию базовых ценностей, нравственных норм и идеалов, смещению законного и незаконного. Конфликты между поколениями и социальными группами, утрата воли к жизни — все это у Дюркгейма проявления аномии и причины самоубийств.

Культурно-аналитическое направление. М. Вебер

Культурно-аналитическое направление в социологии представлено работами немецкого социолога *Макса Вебера*, внесшего существенный вклад в разработку метода социальных наук. Специальных работ по социологии культуры у Вебера нет, но его труды содержат понимание сущности и путей развития западной цивилизации в целом, включая и развитие ее культуры. Центральной идеей Вебера была идея общезначимости наук о культуре. Рассматривая ее он вступает в полемику с теми, кто до него или одновременно с ним этих вопросов касался: с неокантианцами и Дильтеем. В отличие от неокантианцев Вебер не видел принципиальной разницы между методами естественных и общественных наук, поскольку и там, и здесь присутствуют аналогичные методы.

Наука о культуре, по мнению Вебера, должна быть так же свободна от оценок, как и естественные науки. Но познавательный интерес культуролога и естествоиспытателя различны. Культуролог — представитель своей эпохи, а у каждой эпохи есть свои интересы, направление которых выражает понятие «ценность». И чтобы упорядочить исследуемую область культуры, необходимо «отнесение к ценности».

Вообще жизнь Вебер воспринимал как аморфное и хаотичное явление, обусловленное различными факторами, не соответствующими друг другу. Люди пытаются регулировать ее с помощью идей и норм, но восприятие их каждым человеком сугубо индивидуально. И даже если принять, что общественная жизнь протекает в нормативном поле, нельзя отрицать, что единой системы ценностей и норм не существует. Но необходим методологический инструмент, с помощью которого наука могла бы изучать общество, культуру, экономику, этику и другие составляющие общественной жизни. На основе широких наблюдений и исследовательского воображения Вебер формулирует категорию «*идеального типа*» — образ культуры, который накладывается на изучаемую действительность. «Идеальный тип, — пишет в предисловии к «Избранным произведениям» М. Вебера П.П. Гайденко, — вообще говоря, есть «интерес эпохи», представленный в виде теоретической конструкции. Он не извлекается из эмпирической реальности, а конструируется как теоретическая схема. В этом смысле Вебер называет идеальный тип «утопией». Далее Гайденко цитирует Вебера: «Чем резче и однозначнее сконструированы идеальные типы, чем они, следовательно, в этом смысле более чужды миру, тем лучше они выполняют свое

назначение — как в терминологическом и классификационном, так и в эвристическом отношении»¹.

Российский ученый Э. Соколов сравнивает Вебера с писателем, который, стремясь создать образ крестьянина или фабриканта, по крупицам собирает сведения о них и переплавляет в своем уме. Разница только в том, что для писателя образы являются целью его работы, а для Вебера «идеальный тип» — это орудие, затем применяемое для решения творческих задач объяснения, систематизации, понимания, прогнозирования, оценки. Конечно, «идеальный тип» Вебера, как он сам писал, абсолютно утопичен. Но также утопичны категории философии и социологии, без которых эти науки просто не могли бы существовать. И вообще многие явления новой истории без этих понятий — «идеальных типов» просто было бы трудно объяснить. Например, европейский капитализм Нового времени, повышенную экономическую активность, работоспособность людей, готовых ограничить личное потребление ради расширения производства. Все эти вопросы ставит и рассматривает Вебер в своей главной работе «Протестантская этика и дух капитализма». Прежде всего Вебер старается сформулировать характеристики «идеального капитализма» и идеального производителя-капиталиста. Их он находит в протестантских странах — Англии, Германии, Голландии. В странах же католической религии — Италии, Франции, Испании — промышленное производство идет медленнее, и этот факт Вебер связывает с образовательными ориентациями и предпочтениями:

Католики явно предпочитают гуманитарную подготовку классических гимназий, — пишет он. ... В этих случаях, несомненно, налицо следующее причинное соотношение: своеобразный склад психики, привитый воспитанием, в частности тем направлением воспитания, которое было обусловлено религиозной атмосферой родины и семьи, определяет выбор профессии и дальнейшее направление профессиональной деятельности².

Выдвинув гипотезу протестантского характера европейского капитализма, Вебер создает «идеальный тип личности», которая формируется в условиях обожествления труда и господства учения Кальвина с его жесткой программой самосовершенствования через труд, упорство и осуждение лени, праздности, расточительства.

Заслуга М. Вебера в культурологии в том, что он своей концепцией «идеальных типов» существенно продвинул вопрос о культу-

¹ Вебер М. Избр. произведения. — М., 1990. — С. 9—10.

² Там же. С. 63—64.

рологической методологии, преодолев различие между историческим и социологическим подходами к культуре.

От Ницше, Гоббса, Макиавелли Вебер унаследовал ту мысль, что социальная истина скорее страшна и жестока, нежели утешительна. Собственная система ценностей Вебера определяется признанием триединства истины, добра и красоты. Но в отличие от традиционной трактовки этих ценностей как нераздельных, Вебер видел их находящимися в постоянном конфликте.

Прекрасное не обязательно есть добро, а истина не обязательно прекрасна. Наука и философия не в силах примирить враждующие ценности... Несовместимы друг с другом этика Нагорной проповеди, требующая подставить левую щеку обидчику, и этика гражданской чести, требующая отстаивать личное достоинство ценой жизни. Спор между системами ценностей решается, согласно Веберу, судьбой, а не наукой¹.

Противопоставление культуры и цивилизации. А. Вебер

А. Вебер (1868—1958), немецкий социолог и культуролог, автор «Принципов социологии, истории и культуры». Суть его концепции в том, что история — это три связанных между собой, но протекающих по разным законам процесса — социальный, цивилизационный и культурный. Уровень национальной культуры можно правильно определять, лишь рассматривая эти три процесса. Так, народ с развитой государственно-правовой системой и экономически процветающий, например, США, может быть на низком уровне в области духовной культуры. Напротив, Россия в XIX в. была страной «золотого века» культуры, но социально консервативной и отсталой в научно-техническом отношении.

Вебер, как и Шпенглер, противопоставляет цивилизацию и культуру. Их цели различны. Цивилизация рационализирует все сферы жизни и сознания. Культура не прогрессирует, ее движение создает множество различных миров, неповторимых и уникальных, которые возникают и погибают.

Движение культуры иррационально, ее творцом является духовная элита. Невидимые духовные силы, локализованные в культуре, такие, например, как нравственные ценности, оказывают воздействие на человека.

¹ *Философия культуры*. Указ. соч. С. 180.

3.3. Психоаналитическая концепция культуры

Авторы психоаналитической концепции культуры — *З. Фрейд* (1856—1939), *К.-Г. Юнг* (1875—1961), *Э. Фромм* (1900—1980), *А. Адлер* (1870—1937), *Ж. Лакан* (1901—1981). Их относят к натуралистической школе культурологии. Будучи по образованию психиатрами, биологами, психологами, в своей концепции культуры они исходили прежде всего из биологической природы человека, недооценивая его принципиальные различия с животным миром.

Культура — программа очеловечения человека. *З. Фрейд* Создатель психоаналитической концепции культуры *З. Фрейд* первоначально считал психоаналитическую культуру лишь подсобным инструментом психоанализа и лишь впоследствии психоанализ развернулся в философию культуры.

В основе понимания культуры Фрейдом лежало убеждение в антагонизме природного начала в человеке и культуры. Причину этого антагонизма он видел в культуре, в ее императивах, нормах и идеалах. Концепция культуры, Фрейда была изложена им в таких работах, как «Психология масс и анализ человеческого Я» (1921), «Будущее одной иллюзии» (1927), «Недовольство культурой» (1929), «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1938). В «Будущем одной иллюзии» Фрейд писал, что всякая культура строится на принуждении и запрете влечений.

Фрейдисты считали культуру проекцией индивидуальной психики на общественный экран.

Характеристику культуры, изложенную Фрейдом, можно отразить в следующих моментах. Прежде всего, культура — это все знания и умения, накопленные человечеством, способствующие овладению человеком силами природы. Кроме того, к культуре Фрейд относит все созданные человеком социальные институты. Таким образом, культура — это программа очеловечения человека, программа его интеграции в род человеческий.

Разрабатывая культурологическую концепцию, Фрейд применил к своей концепции культуры разработанное им до этого учение о бессознательном. В психике человека он выделил три сферы: сознание, предсознательное, бессознательное. Бессознательное — это часть психики, в которой сосредоточены бессознательные желания и вытесненные из сознания идеи. Оно иррационально и вневременно. От сознания его отторгает предсознательное. Предсознательное — это память и мышление человека, а сознание — это восприятие внешнего мира. Сознание управляет поведением. А желания бес-

Психоаналитическая культурология — совокупность сложившихся в психоанализе учений, раскрывающих психологическую обусловленность культурного творчества.

сознательного стремятся к разрядке в виде действия, но чтобы они осуществились, они должны попасть в сознание, что возможно только при помощи предсознательного, осуществляющего цензуру желаний бессознательного. Психическая деятельность бессознательного, по Фрейду, подчиняется принципу удовольствия, а психическая деятельность предсознательного — принципу реальности. В работе «Я и Оно» (1923) отношения сознания, предсознания и бессознательного Фрейд выражает как отношения «Я», «Оно», «Сверх-Я». Бессознательное Оно — «кипящий котел инстинктов», Задачей сознательно-предсознательного Я является такое удовлетворение импульсов Оно, которое не шло бы вразрез с требованиями социальной реальности, за соблюдением этих требований следит «Сверх-Я», представитель общества, внешнего идеала и авторитета в психике человека.

Таким образом, концепция Фрейда явилась основой осмысления им явлений культуры, базирующейся на отказе от удовлетворения желаний бессознательного и существующей за счет сублимированной энергии либидо, сексуального инстинкта, развившегося в психическую энергию. Результатом такого понимания культуры стала ее критика, первоначально направленная против отдельных ее институтов, но впоследствии превратившаяся в критику культуры в целом. В работе «Неудовлетворенность в культуре» (1929) Фрейд утверждал, что прогресс культуры ведет к уменьшению человеческого счастья и усилению чувства вины из-за растущего ограничения осуществления природных желаний.

Оригинальная концепция культурологии Фрейда носит следы влияния идей Платона, Декарта, Канта, Шопенгауэра и Ницше. Но она весьма оригинальна, хотя и несколько эклектична.

Описывая трагическое противостояние личности и культуры, Фрейд тем самым вписывается в культурологию контркультурных программ, таких, как «великий отказ» или «возврат в естественное состояние». Анализируя культуру, автор психоаналитической ее концепции использует методологические принципы историчности и критицизма.

Благодаря принципу историчности Фрейду, выстроившему линию «дикарь—ребенок—невротик», удалось заполнить белые пятна в истории культуры, касающиеся самых ранних этапов окультуривания человека. А принцип критицизма позволил поставить вопрос об адекватности компенсаций и обоснованности культурных запретов. Культура, по мнению Фрейда, репрессивна. Она постоянно давит на человека, требуя принесения в жертву самых естественных желаний и даже мыслей. Но именно это давление стимулирует ак-

туализацию архетипических фантазий из родового пласта «Оно», вытесняет их в сферу личного бессознательного, заряжает человека жизненной энергетикой, способствуя его продвижению по пути личностного саморазвития.

Итак, конкретный вклад Фрейда в культурологию состоит в разработке им таких понятий, как «бессознательное», «либидо», «сублимация». Эти понятия — свидетельства биологизации понимания культуры Фрейдом — лишили его самых верных учеников, первоначально разделявших его взгляды, но по мере развития этих взглядов отказывавшихся от них. Наука его концепцию отвергла, и некоторые ученые даже заявляли, что эта концепция — «дело полиции». В 1911 г. от Фрейда отошел его ученик Адлер, в психологии которого примат сексуальности уступил место примату воли к власти. В том же году вышла в свет работа другого ученика — Юнга «Превращения и символы либидо», положившая основу новой культурологии.

Сублимацию Фрейд считает одним из важнейших механизмов обуздания инстинктов и первоисточником творческих процессов

**Культурные
«архетипы»
К.-Г. Юнга**

Отвергая «пансексуализм» Фрейда, швейцарский психолог Юнг истолковал либидо как психическую энергию вообще, а в психике человека выделил *коллективное бессознательное*, на котором сохраняются *культурные архетипы* — самые первые представления о мире, выражающиеся в мифах, сказках, сновидениях. Они формируют творческое мышление, фантазию и являются основой «вечных» тем мировой культуры.

Опытной базой изложенных идей была психиатрическая практика Юнга, в процессе которой он установил сходство между мифологическими мотивами древности, образами сновидений нормальных людей и фантазиями душевнобольных. Эти образы Юнг и назвал культурными архетипами. В работах Юнг давал им разные трактовки: спонтанные порождения нейродинамических структур мозга, психический коррелят инстинктов, формообразующий элемент восприятия. Но у этих трактовок есть общее: их нельзя выразить словом, эти образы-символы противостоят сознанию. Юнг описывает и истолковывает эти архетипы. Тайна предмета — в тайне его происхождения. Многие идеи Юнга — результат особенностей его биографии. Необщительный в школьном возрасте, Юнг предпочитал погружение в мир собственных мыслей. Такое состояние он впоследствии назвал *интроверсией*, то есть перемещением психической энергии к субъективному полюсу, к образам собственного сознания, в отличие от *экстраверсии* — направленности психической энергии на внешний мир.

Огромную роль в духовной жизни Юнга играли сновидения, на анализе которых он строил свою психотерапевтическую практику. Юнг не зря назвал свои мемуары «Воспоминания, сновидения, размышления». Придавая большое значение сновидениям, Юнг рано столкнулся с проблемой «удвоения личности», существования во сне своего «другого Я». Впоследствии, прочитав работу Ницше «Так говорил Заратустра», Юнг с испугом признал, что у Ницше тоже было его «другое Я» — Заратустра, вытеснившее личность Философа и доведшее его до безумия. Страх перед подобным последствием «сновидчества» способствовал решительному повороту Юнга к реальности.

Концепция выдающегося мыслителя — это всегда результат многих влияний. Пример Юнга это подтверждает. Протестантская теология и социокультурная ситуация своего времени во многом сформировали его творческий менталитет. Юнг принадлежал к немецкой культуре. Известно, что немецкие романтики в начале XIX в. обратились к народным сказаниям, мифам, к алхимической теологии Якова Беме. На Юнга повлиял пантеизм Гёте, учение о «мировой воле» Шопенгауэра, философия жизни, труды биологов-виталистов.

На формирование научной ориентации Юнга, в том числе и в вопросах культурологии, повлияли тенденции его времени, идеи, носившиеся в воздухе. Например, К. Ясперс с тревогой писал об эстетизации разного рода психических отклонений. Вместе с тем Юнг постепенно пришел к выводу, что для понимания человеческой личности, в том числе и нездоровой, выйти за пределы биологического подхода, обратиться не только к медицине, но и ко всей истории человеческой культуры.

Создатель аналитической психологии, Юнг в своих работах большое внимание уделял ее отношению к поэтико-художественному творчеству. Одновременно с проблемами аналитической психологии он решает вопросы не только культурологии, но и эстетики и художественного творчества. Особенно показательна в этом отношении его статья «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству». Психология и искусство, подчеркивает Юнг, тесно связаны между собой. Процесс художественного образотворчества может быть предметом психологии. При этом Юнг сознает, что у художественного творчества есть и вторая его сторона — вопрос о том, что составляет собственное существо искусства и что такое искусство само по себе может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения.

Психологическому разбору, считает Юнг, можно подвергнуть только лишь часть искусства — это психический процесс «художественной» деятельности. Но у искусства есть интимнейшие области, у него есть «свое неприступное средоточие», которое присуще только ему и может быть объяснено только через самоё себя.

По Юнгу, художественное произведение — это «образотворчество», которое свободно распоряжается «всеми своими исходными условиями»¹. Как смысл художественного произведения, так и его природа, находятся в нем самом, а не во внешних условиях. Художественное произведение, по Юнгу, «есть самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать»². Такой способ создания художественного произведения Юнг связывает с пассивностью его создателя. Но так бывает не всегда. Иногда у автора существует определенная цель воздействия своим произведением. И тогда он подвергает свой материал сознательной целенаправленной обработке. «Автор пускает в ход при такой работе всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой. Его материал для него — всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить *вот это*, а не что-то другое». В такой ситуации, считает Юнг, творец идентичен творческому процессу, он с ним целиком сливается. Юнг пишет и о другом роде художественных произведений, «которые текут из-под пера их автора как более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса»³.

Первый тип творчества Юнг назвал *интровертивным*, второй — *экстравертивным*. Для интровертивной установки характерно первенство субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта. При экстравертивной установке субъект подчиняется требованиям объекта. Примером первого подхода являются драмы Шиллера, примером второго — «Так говорил Заратустра» Ницше.

Юнг, как и другие фрейдисты, придает значение *символу*. Художественное произведение он понимал как «разработанный образ в широчайшем смысле слова». И его можно анализировать лишь постольку, поскольку искусствовед способен распознать в нем смысл. До тех пор пока символическая значимость произведения не рас-

¹ Юнг К.-Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 274.

² Там же. С. 274—275.

³ Там же.

крыта, произведение является лишь тем, чем кажется. И анализ с самого начала состоит в том, чтобы найти *пра-образ* коллективного бессознательного, к которому можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении. Пра-образ — это архетип, фигура демона, человека или события, повторяющаяся на протяжении истории там, где свободно действует творческая фантазия. Как правило, это итог огромного типического опыта всех предков человека. Тайну воздействия искусства Юнг объясняет с помощью *архетипа*. Любое отношение к нему, пишет Юнг, задевает нас, потому что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный.

Говорящий пра-образами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей¹.

**Идея духовности
природы человека.**

Э. Фромм

Э. Фромм — философ по образованию, основательно изучивший работы Маркса, но после изучения психоанализа в Психоаналитическом центре в Берлине он увлекся идеями

Фрейда и стал психоаналитиком.

Считая Маркса и Фрейда большими мыслителями, определившими «интеллектуальный климат» XX в., Фромм вместе с тем практически во всех своих значительных работах полемизировал с ними. Предметом этого спора была «человеческая природа», а также вопрос о средствах освобождения человека.

В своей концепции культуры Фромм противопоставляет идеям революции и медицинским мерам воспитания творческой личности культурную политику, которая может привести к созданию «здорового общества». Несмотря на критическое отношение к классическому фрейдизму, Фромм писал, что именно психоанализ позволил показать, что такие идеологии, как фашизм и коммунизм, вырастают на сходных душевных основаниях определенного типа личности. Это «авторитарный» тип с присущим ему стремлением к власти, прикрываемый морально-идеологическими аргументами. В работе «Анатомия человеческой деструктивности» Фромм на конкретных примерах показал, что авторитарный характер, служащий опорой

¹ Юнг К.-Г. Указ. соч. С.284.

тоталитарных режимов, как правило, формируется в патриархальной семье в результате деспотического воспитания.

Идея духовности природы человека — вот что отличает Фромма от классического фрейдизма. «Здоровой жизнью», по мнению Фромма, для человека является служение культуре и жизнь ради творчества. В этой жизни мыслитель большое место отводит нравственности, считая состоявшейся личностью человека, выбирающего в дилемме «иметь или быть» модус бытия.

Важное место в культурологической концепции Фромма занимает учение об «экзистенциальных потребностях». Фромм выделяет пять таких потребностей: общение, трансцен-

Идеям революции и медицинским мерам воспитания творческой личности Фромм противопоставляет культурную политику, которая может привести к созданию «здорового общества».

денция, укорененность, самоидентичность и система ориентации. Эти потребности имманентны человеческому бытию и до конца не удовлетворяются, но именно они дают человеку импульс к творчеству. Их удовлетворение, по Фромму, возможно здоровым и нездоровым путем: здоровый путь — это путь творчества, нездоровый — авторитарный. Здоровый путь зиждется на ответственности, нездоровый — на насилии.

Творчество удовлетворяет потребность в «трансценденции», т.е. в выходе за границы заданного бытия. Это здоровый путь. Нездоровый путь удовлетворения данной потребности — путь разрушения, путь насилия. Второй путь удовлетворения потребности в трансценденции Фромм развернуто иллюстрирует в своей работе «Анатомия человеческой деструктивности».

«Укорененность» — это выбор культуры, религии, который у здорового человека осуществляется свободным выбором. У идеологизированной личности удовлетворение данной потребности происходит путем «освобождения архаических стадных влечений», «само-растворения» в нации, ухода «в народ».

Потребность в самоидентичности удовлетворяются путем творческого поиска, самостоятельной выработки мировоззрения и системы ценностей. Люди же с неразвитым сознанием удовлетворяют эту потребность, бессознательно идентифицируя себя с героем или божеством.

Первый путь удовлетворения указанных потребностей — это, по Фромму, путь формирования «нового человека», появление которого мыслитель считал «функцией нового общества». Новый человек будет обладать следующими качествами. Прежде всего это готовность отказаться от всех форм обладания ради того, чтобы в полной мере быть. Осознание того, что смысл жизни придает себе сам человек, нового человека характеризует ощущение себя на своем мес-

те, радость, получаемая от служения людям, осознание священного характера жизни всего того, что способствует ее расцвету.

Качеством нового человека Фромм считает также его стремление ослабить чувство ненависти и умерить алчность, отказаться от иллюзий и идолопоклонства, развить способность к любви и критическому реалистическому мышлению. Высшей целью жизни такого человека должно быть свое всестороннее развитие и развитие своих ближних, а также осознание необходимости для этого дисциплинированности и реалистичности. Развитие воображения, стремление не обманывать других, ощущение своего единения с жизнью — все это, по Фромму, качества нового человека. Зло и разрушение Фромм считает «неизбежным следствием неправильного развития».

Важное условие достижения всех этих качеств, утверждает ученый, — свобода, «но не как произвол, а как возможность быть самим собой: не клубком алчных страстей, а тонко сбалансированной структурой, которая в любой момент может столкнуться с альтернативой — развитие или разрушение, жизнь или смерть»¹.

Специфику культуры Фромм видит в природе человека и в особенностях «человеческой ситуации». Испытывая тревогу, заботу и надежду, причиной которых является противоречие между конечностью жизни и сознанием бесконечности возможностей, человек становится творцом культуры.

Важно иметь в виду, что Фромм различает экзистенциальные противоречия и социальные. Социальные проблемы, при всей их сложности, такие, как бедность—богатство, мир—война, справедливость, экологические вопросы, разрешимы в рамках социального творчества. Причиной культурного творчества, по Фромму, становятся *противоречия неразрешимые*.

«Индивидуальная психология»
А. Адлера и концепция структурного психоанализа
Ж. Лакана

В 1902 г. к кружку Фрейда примкнул А. Адлер — австрийский психолог и психиатр, ставший впоследствии создателем так называемой «индивидуальной психологии». В основе выработанной им концепции психической болезни была идея компенсации, чувства неполноценности. Адлер считал, что психическая болезнь — результат неосознанного стремления к превосходству. Фрейда он критиковал за преувеличение роли сексуальности и бессознательного в поведении людей. Сам же он акцентировал роль социальных факторов.

¹ Фромм Э. *Иметь или быть?* — М., 1990. — С.177—178.

Характер человека Адлер связывал с его «жизненным стилем», который он понимал как складывающуюся в детстве систему целенаправленных стремлений. Занимаясь проблемой формирования характера, Адлер создал схему, напоминающую по форме схему Фрейда. Но в отличие от Фрейда, который понимал влечения как явления асоциального порядка, «индивидуальная психология» основана на представлении о влечениях социальной направленности.

Именно благодаря идеям Адлера «индивидуальная психология» в 20-е годы получает распространение в Европе и США, а фрейдизм модифицируется в неофрейдизм.

Ж. Лакан, в течение 16 лет возглавлявший Парижскую школу фрейдизма (1964—1980), поставил своей целью «возврат к Фрейду». Развивая мысль Фрейда об особом значении языка для характеристики бессознательного, Лакан использовал при этом практику литературного авангарда и опыт структурной лингвистики. Под влиянием экзистенциализма Лакан использовал понятия «образ», «воображаемое» и др. Его также занимала проблема роли языка и символа в структуре бессознательного. Традиционно имя Лакана связывают с концепцией структурного психоанализа. Основные идеи этой концепции представлены в его работах «Тексты» (1966) и «Функции и поле речи и языка в психоанализе» (1953). Вот эти идеи: бессознательное структурировано как язык; все человеческие желания вписываются в уже существующий символический порядок, главной формой которого является язык; чистое доязыковое бессознательное нам не дано. Судить о нем, по мнению Лакана — практикующего врача, можно только на основе рассказа пациента о своих снах и желаниях и на основе речи пациента.

Бессознательное у Лакана — это речь «Другого», а само понятие «Другой» означает и отца, который для ребенка связывается с законом и порядком, и место культуры, в котором все «приключения индивидуальных желаний» Объекта желаний Лакан называет «другой», где «а» — первая буква французского слова «другой». В своей концепции Лакан выстраивает триаду основных понятий: «реальное» — «воображаемое» — «символическое», которая в основном соответствует фрейдовской триаде: «Оно — Я — Сверх-Я». «Символическое» у Лакана — это структурирующая сила, господствующая и над «реальным», и над «воображаемым».

«Реальное» — это хаос, не поддающийся именованию. «Воображаемое» — это индивидуальная вариация символического порядка. «Символическое» представлено в «означающем» — материальных формах языка, главенствующих над «означаемым», то есть над

смыслами, или референтами. Связующим между всеми этими понятиями выступает субъект.

Бессознательное у Лакана вписано в культуру и до известной степени рационализировано.

Целью творчества Лакана была языковая проработка душевного опыта, подключение индивида к символическому порядку, которую сам автор обозначал как прорыв от «пустой» речи к «полной». Лакан пытался мыслить бессознательное как язык, для чего использовал приемы структурной лингвистики, математики, антропологии и других наук. Но более успешно решению поставленной задачи Лакану помогли сюрреалистические обороты, характерные для стиля его работ, перенасыщенных каламбурами и игрой слов. В своих текстах Лакан подражал работе «языкового» бессознательного, демонстрируя важный слой мыслительной работы, труднодостижимый уровень функционирования психики.

3.4. Гуманитарное направление в культурологии

Герменевтика.

Взгляды В. Дильтея

Гуманитарное направление в культурологии представляет *герменевтика*, изучающая конкретные символы общечеловеческой значимости — произведения искусства, Священные книги, философские и научные тексты, воспринимаемые как определенные символы, нуждающиеся в интерпретации и понимании, чем и занимаются культурологи — герменевтики.

Герменевтика — теория и методология истолкования текстов («искусство понимания»).

Древними греками герменевтика понималась как искусство понимания и толкования.

Для немецкого философа-классика *Ф. Шлейермахера* (1768—1834) герменевтика была искусством понимания чужой индивидуальности. Главным понятием такой герменевтики было «*выражение*», поскольку именно оно, а не содержание, по мнению Шлейермахера, является воплощением индивидуальности.

Далее герменевтику разрабатывал *В. Дильтей* (1833—1911), попытавшийся выявить взаимную обусловленность культуры и жизни. Дильтей рассматривал формы культуры в соответствии с историческим изменением их жизненного содержания. Будучи представителем философии жизни, Дильтей резко разделял человеческий мир истории и мир природы, противопоставляя натуру и культуру, естественные и гуманитарные знания. По Дильтею, целостность исторической эпохи выражается в переживании и воплощается в худо-

жественной культуре, являющейся ключом к изучению истории общества. Философия — это наука о духе, и ее задача — понять жизнь, исходя из нее самой. В связи с этим Дильтей предложил метод «понимания», родственному интуитивному проникновению в жизнь.

Основное внимание Дильтей уделял анализу языка, с помощью которого жизнь высказывает себя в культуре.

По Дильтею, литература, в связи с возможностями слова, лучше других видов искусства способствует проникновению в историю культуры. Литературный способ понимания Дильтей демонстрирует, исследуя художественную культуру Германии XVIII—XIX вв. и рассматривая литературные жанры в зависимости от выражения в них исторической жизни. Он анализирует творчество Гёте, Лессинга, Гельдерлина.

Высшую художественную задачу Гёте он видит в том, чтобы понять жизнь из нее самой, и потому внимание Гёте сосредоточено на индивидуальной жизни. Используя всевозможные изобразительные и мелодические свойства речи, отмечает Дильтей, Гёте «покоролевски властвовал в этом царстве слова»¹.

Гёте, как и другие немецкие художники слова, ратовал за «горькую реальность жизни», связывая ее с быстротечностью человеческого существования.

Особенность *Г. Э. Лессинга* (1729—1781) Дильтей видел в том, что Лессинг был одновременно поэтом и научным исследователем, выразителем идеи гуманизма — этой «сокровенной тайны жизни XVIII в.», сочетавшим в своем творчестве свободу воли со «строжайшим детерминизмом». Горькую же реальность жизни он связывал с общественными условиями.

Анализируя творчество немецкого поэта-романтика *Гельдерлина* (1770—1843), Дильтей показал, что причину жизненного трагизма поэт видел в отсутствии гуманизма в мире, а в поисках «нового гуманизма» опирался на идеи древнегреческих мыслителей, которым посвящал свои произведения («Смерть Эмпедокла», «Гиперион» и др.). Это идея слияния человека с космосом, идея социальной и духовной гармонии. В созданной Гельдерлином новой форме лирики Дильтей отметил черты античного мифа, ее праобраза. В поэзии Гельдерлина, писал Дильтей, «миф снова становится действительностью, пережитой действительностью»².

¹ Философия культуры. Указ. соч. С. 98.

² Там же.

Итак, по Дильтею, культура — это выражение и осознание жизненной стихии, объективированная переживанием, отражающаяся в изменяющемся языке и чередой новых литературных жанров. Она посредник между природой и свободой.

**Герменевтика
П. Рикёра**

Идеи Дильтея находят свое дальнейшее развитие в работах французского философа *Поля Рикёра* (р. 1913). Фундаментальным понятием философии он считает личность, и философии надлежит выработать метод анализа человеческой субъективности как творца мира культуры. Рикёр — представитель школы герменевтики. Вот что сам Рикёр пишет по этому поводу: «... герменевтическая проблематика сначала возникла в рамках экзегезы, то есть дисциплины, цель которой состоит в том, чтобы понять текст — понять его, исходя из его интенции, понять на основании того, что он хотел бы сказать»¹. Решение проблемы «понимания» дал еще Макс Вебер, положивший принцип понимания в основу своей «понимающей социологии как эмпирической науки о культуре». Рикёр поставил эту проблему в связь с проблемой интерпретации классических текстов, удаленных от современного читателя большой временной дистанцией: «... работа по интерпретации обнаруживает глубокий замысел — преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель»². Рассматривая личность как источник культуры, Рикёр анализирует человека с двух сторон: «археологию» его, то есть укорененность в бытии и его движение в будущее. Для анализа он использует понимание этих проблем и терминологию экзистенциализма, фрейдизма и феноменологии. Так, психоанализ Фрейда Рикёр понимает как герменевтику, направленную на постижение изначальных влечений человека через осмысление их форм сублимации в культуре. Любое явление человеческой культуры, по Рикёру, имеет прошлое, укорененное в индивидуальном желании быть и способе его удовлетворения. Изначальным условием человеческого опыта является его языковой характер. Все человеческие способности «проговариваются»: желание, воображение, восприятие. Из этого Рикёр делает вывод, что культурное творчество символично.

Школа «Анналов»

В 20-е годы XX в. во французской историографии возникло направление — школа «Анналов», получившее название по основанному им журналу «Анна-

¹ Рикёр П. Конфликт интерпретации. — М., 1995. — С. 3.

² Там же. С. 4.

лы». У истоков этого научного течения стояли два известных историка — М. Блок (1886—1944) и Л. Февр (1878—1996). Сторонники этого направления провозгласили новый подход к изучению прошлого в его культурно-социальной «тотальности». В этой тотальности исторической науке отводилось особое место: она должна была синтезировать все научное знание и философствование по его поводу. Эта новая историческая аналитическая наука должна была, по словам М. Блока, проникнуть в глубь лежащих на поверхности фактов. Она должна была аккумулировать и концептуально представить роль и место человека в истории. Конкретным примером такого подхода является работа Ж. Ле Гоффа (р. 1924) «Цивилизация средневекового Запада», в которой автор развернуто представил повседневность и ментальность человека далекой исторической эпохи. Одна из глав книги так и называется «Ментальность, мир эмоций, формы поведения (X—XIII вв.)». То, что традиционно было предметом литературы, философии, этики Ле Гофф делает предметом истории, тем самым преодолевая абстрактность исторического анализа. И не случайно сам автор характер своего исследования называет «исторической антропологией». Описывая людей Средневековья, он показывает, как часто они прибегали к доказательству авторитетом, доказательству чудом.

Чудеса могли случаться в жизни каждого, — пишет Ле Гофф, — вернее, в критические моменты жизни всякого, кто в силу той или иной причины сподобился вмешательства сверхъестественных сил... В знаменитом произведении начала XIII в. «Чудеса Девы», принадлежащем Готье де Куанси, мы видим, как Мария сочувствует и помогает своим приверженцам. Вот она в течение трех суток собственными руками поддерживает повешенного вора. Он преступник, но, прежде чем идти воровать, он никогда не забывал вознести ей молитву. Вот она воскрешает монаха, утопившегося по пути от возлюбленной: утопая, он произносил слова заутрени. Вот она тайно принимает роды беременной аббатисы: та отличалась особой набожностью¹.

Увлекательно и подробно автор описывает, какое большое место в культуре средневекового Запада занимало мышление *символами*:

... в средневековой мысли каждый материальный предмет рассматривался как изображение чего-то ему соответствовавшего в сфере более высокого и, таким образом, становившегося его символом.

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992. — С. 306—307.

Символизм был универсален, мыслить означало вечно открывать скрытые значения, непрерывно «священнодействовать».¹

Со ссылкой на средневекового мыслителя Исидора Севильского Ле Гофф показывает, что символика начиналась на уровне слов, что назвать вещь уже значило ее объяснить. Не случайно, средневековая этимология превратилась в фундаментальную науку. Изучение

Эпоха может грезить, но историк обязан бодрствовать. *Ле Гофф.*

слов и языка было фундаментом средневековой педагогики, в программах которой триумфу — грамматике, риторике, диалектике —

принадлежала первостепенная роль. Огромным хранилищем символов считалась природа. Минералы, растения, животные — всё символично.

Лапидарии, флорарии, бестиарии, — пишет Ле Гофф, — в идеальной библиотеке средних веков стояли на почетном месте. У камней и цветов символический смысл совмещался с их благотворными или пагубными свойствами. Цветовая гомеопатия желтых и зеленых камней лечила желтуху и болезни печени, а красных — кровотечения и геморрагию. Красный сардоникс означал Христа, проливающего свою кровь на кресте за людей. Прозрачный берилл, пропускающий свет, — это был образ христианина, озаренного светом Христа. Флорарии — это что-то родственное травникам, они знакомили средневековую мысль с миром «простецов», с рецептами добрых женщин и секретами монастырских хранилищ лекарственных трав. Гроздь винограда в символическом изображении мистической давилки — это был Христос, проливший кровь за людей. Образом Девы могли служить олива, лилия, ландыш, фиалка, роза².

На смену повествовательному историописанию анналисты выдвинули принцип: «история — проблема». Историк формулирует проблему и в свете ее отбирает те памятники, анализ которых может служить источником знания по этой проблеме. В исторической науке анналисты поднимают проблему, уже поставленную в культурологии и философии М. Бубером и М. Бахтиным, а именно, проблему диалогической методологии. Проблемы истории диктует исследователю современность: но она диктует их ему не в каком-то конъюнктурном, сиюминутном плане, но в том смысле, что историк задает прошлому те вопросы, которые существенны для современности и постановка которых дает возможность завязать с людьми другой эпохи продуктивный диалог.

¹ *Ле Гофф Ж.* Указ. соч. С. 307—308.

² Там же. С. 309.

Ставя проблему таким образом, анналисты подчеркнули значение творческой активности исследователя. В определенном смысле именно он, исследователь, создает свои источники. Это следует понимать таким образом, что любые памятники прошлого становятся историческими источниками лишь постольку, поскольку включены историком в сферу его анализа.

Анналисты в своих исследованиях выдвинули на первый план творческую активность историка, одновременно подчеркнув, что современность не должна «подмять под себя» историю. Вопрошая людей прошлого, историк ни в коем случае не навязывает им ответ. Он внимательно прислушивается к их голосу и пытается реконструировать их социальный и духовный мир. Это диалог историка с прошлым. Анналисты считают, что для расшифровки источника, произведения культуры этой эпохи, следует исходить из того, что люди той эпохи чувствовали и воспринимали все иначе, чем мы. Анналисты исходят из гипотезы о том, что в историческом источнике запечатлено иное сознание, что перед нами «Другой».

Российская предтеча
школы «Анналов»
Л. П. Карсавин и
П. М. Бицилли

Русской предтечей, французских медеевистов-анналистов был *Л. П. Карсавин* (1882—1952), религиозный философ и историк-медиевист, стремившийся к созданию целостной системы христианского мирозерцания на основе раннехристианских учений Оригена и других отцов церкви II—VIII вв. В 1912 г. вышла его первая книга «Очерки религиозной жизни в Италии XII—XIII веков». Это была его магистерская диссертация, а в 1916 г. он защитил докторскую диссертацию на тему «Основы средневековой религии в XII—XIII веках, преимущественно в Италии». Это было не просто исследование с некоторыми культурно-историческими обобщениями — Карсавин продемонстрировал в диссертации качественно новый подход. Реконструируя историко-культурную действительность Средневековья, он попытался структурно воссоздать картину мира, мышление и психику средневекового человека, предоставив возможность непосредственно почувствовать взаимосвязь материального уклада жизни и духовных структур в культуре Средних веков. По существу эта работа Карсавина вместе с работой «Культура Средних веков» (1918) стали источником идей для современной культурологии.

По Карсавину, культура не сводима к ее традиционному пониманию. Во всех своих выражениях, как он пишет в «Философии истории», она неповторима, своеобразна и специфична. Она, по своему преобразует материальную среду, проявляется в быте, в соци-

История человечества для Карсавина есть процесс преодоления и взаимодействия культур.

По Карсавину, культура не сводима к ее традиционному пониманию. Во всех своих выражениях, как он пишет в «Философии истории», она неповторима, своеобразна и специфична. Она, по своему преобразует материальную среду, проявляется в быте, в соци-

альном, экономическом и политическом строе. Но она проявляется также в религии, эстетике и характере общего мировоззрения. Общая история — это процесс взаимодействия культур. Каждая конкретная культура не исчезает, но после своей видимой гибели продолжает жить в своих вещественных остатках, традициях, в других культурах, которые сохраняют о ней память. Сосуществование культур, а не только их смена — явление для исторического процесса не редкое. Для адекватного понимания специфики культуры Карсавин считал желательным изучение характера ее религиозности, важной составной части массового сознания.

Другим российским предшественником Школы «Анналов» был *П. М. Бицилли* (1879—1953). Предметом его исследований была ментальность рядового человека Средних веков. На примере итальянского хрониста XIII в. Салембене Бицилли в работе «Салембене. Очерки итальянской жизни XIII в.» (1916) описывает понимание жизни и переживание истории рядовыми людьми того времени. Рассматривается вопрос о зарождении самосознания, о том, как идеи францисканства и иоакимизма были восприняты людьми на пороге Возрождения.

В работе 1919 г. «Элементы средневековой культуры» Бицилли, анализируя менталитет средневекового человека, показывает, что он не в состоянии воспринимать ни жизнь, ни историю как процесс, его мышление статично, и причину этого видит в том, что жизнь в то время текла очень медленно, и отсутствие динамизма объективных процессов сказывалось на их восприятии средневековыми людьми. Находясь с 1920 г. в эмиграции на Западе, Бицилли в 1933 г. опубликовал работу «Место Ренессанса в истории культуры», в которой дана целостная картина Ренессанса в его отношении к Средним векам и Новейшему времени. При этом Бицилли выделяет специфику понимания Возрождением человека, мира, Бога.

Менталитет и ментальность. Эпистема

Среди многих понятий в работах мыслителей «новой исторической науки» особое место занимают понятия *ментальности и менталитета*, в переводе с латыни означающих «склад ума». Менталитет — это целостная совокупность мыслей, верований и «навыков духа», скрепляющая единство культурной традиции.

Понятие менталитета соединяет полусознательные культурные шифры и развитые формы сознания. В нем сосуществуют и уживаются рациональное и иррациональное, индивидуальное и коллективное, естественное и культурное. Особенно широко это понятие

используется исследователями в анализе архаических культур и мифологического сознания.

Оно встречается в исследовательской литературе с середины XIX в. Его использовал американский философ Р. Эмерсон, а затем Э. Дюркгейм для характеристики так называемой «*примитивной ментальности*», отнесенной им к архаическому этапу общества.

Решающий вклад в утверждение понятия «примитивной ментальности» был сделан *Леви-Брюлем*, который подчеркивал опасность, возникающую при попытке понять жизнь бесписьменных народов, пользуясь современными понятиями. Указав на различия между менталитетом первобытных и цивилизованных народов, он не исключал возможности существования между ними переходов.

Ментальность разных культурных эпох попытались воссоздать представители современного поколения школы «*Анналов*»: *Хейзинга*, *Вернан* и др. Структуралисты критикуют концепцию примитивной ментальности, выдвигая вместо нее свое понятие «*эпистема*», близкое понятию «ментальность». Автором понятия «эпистема» был *М. Фуко*, в своей книге «*Слова и вещи*» (1966) характеризующий им поля знания. Эпистема — это скрытая от непосредственного восприятия сеть отношений между словами и вещами, на основе которой строятся типичные для той или иной эпохи коды восприятия и познания, рождаются идеи и концепции. Фуко выделяет три эпистемы, которые означают не осознаваемые человеком нормы его деятельности. Они связаны с тремя эпохами: Возрождением, классическим рационализмом и современностью (XIX—XX вв.).

Менталитет — склад ума отдельного человека и целого сообщества, отражающий представление о мире, соединение обыденного и развитого сознания. Это совокупность умственных навыков и духовных установок.

Понятия «менталитет» и «ментальность» практически тождественны.

Эпистема — это символ знания, соотношенного с эпохой.

Семиотика.

Ю. Лотман и понятие «текст»

Одной из школ гуманитарного направления в культурологии является *семиотика* — наука о знаках и знаковых системах, возникшая в 50-х годах XX в. на пересечении структурной лингвистики, информатики и кибернетики. В работе «*Семиосфера*» Ю.М. Лотман приводит отрывок из мемуаров Андрея Белого. Отец его — профессор-математик, председатель Московского математического общества — однажды вел научное заседание, «где читался доклад об интеллекте животных. Отец, председатель, прервал референта вопросом, знает ли он, что такое есть интеллект; обнаружилось: референт не знает; тогда отец начал спрашивать сидящих в первом ряду:

— Вы? — Вы?

Никто не знал. Отец объявил: «Ввиду того, что никто не знает, что есть интеллект, не может быть и речи об интеллекте животных. Объявляю заседание закрытым»¹.

Этот пример Лотман привел в подтверждение мысли о необходимости знать, что такое семиотика и ее основное понятие «*текст*».

Семиотика изучает способы общения с помощью символов. В качестве таковых она рассматривает национальные языки, искусственные языки (программы и команды в системе человек—машина),

Семиотика (от греч. знак) — наука о знаках и знаковых системах, знаковом (использующем знаки) поведении и знаковой — лингвистической и нелингвистической коммуникации.

метаязыки (например, языки науки), языки культуры.

Ю. М. Лотман (1922—1993) с начала 60-х годов становится сторонником понимания культуры как знаково-символической систе-

мы и руководителем отечественной семиотической школы в г. Тарту.

Семиотику как научную дисциплину предсказал еще швейцарский лингвист *Ф. Соссюр* (1857—1913). Он предложил создать интегративную науку всех знаковых систем. Рассмотрение языка как одной из семиотических систем, по его мнению, должно лечь в основу всех социальных наук. «Благодаря этому не только прольется свет на проблемы лингвистики, но, как мы полагаем, при рассмотрении обрядов, обычаев и т.п. как знаков и все эти явления также выступят в новом свете, так что явится потребность объединить их все в рамках семиологии и разъяснить их законами этой науки»².

Официальная наука первоначально с большой настороженностью относилась к новому направлению гуманитарного знания. Это было вызвано независимостью суждений сторонников нового направления, а также тем фактом, что в тартуских сборниках анализировались идеи ученых, чьи имена тогда были «под запретом»: П. Флоренского, М. Бахтина, В. Ярхо и др. Материалом для семиотического анализа служили произведения опальных авторов: Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Дм. Мережковского, Андрея Белого и др. Вместе с тем конференции и «летние школы» в Тарту, тартуские сборники с непривычными публикациями были «прорывом в неизвестное смысловое пространство, путем к научным инновациям и способом интеграции с мировой наукой». Семиотика для Лотмана была универсальным средством осмысления литературы, культуры и истории. Через семиотические механизмы

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб., 2001. — С. 72.

² Цит. по: Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 153.

Лотман в феномене культуры раскрывал неизвестное в известном. Во всем, о чем он писал и к чему обращался, Лотман видел тексты культуры, которые надстраивались над первичными системами знаков — над естественными языками.

Понятие «текст» в работах Лотмана претерпело определенную трансформацию. Первоначально Лотман определял «текст» как «высказывание на каком-либо *одном* «языке»¹. Но со временем, анализируя функции текста как генератора новых смыслов и конденсатора культурной памяти, Лотман определяет текст как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы «потребитель дешифрует текст» возможна более точная — «потребитель общается с текстом»².

Широкие возможности новой культурологической методологии Лотман продемонстрировал в ряде работ, анализируя конкретные тексты, поэтические и прозаические, изобразительного искусства и кино, такие, как «Капитанская дочка», «Евгений Онегин», «Андже-ло» Пушкина.

3.5. Проблема типологии культур

Вопрос типологии культур как теоретическая проблема возникает во второй половине XIX в. после публикации в 1869 г. работы «Россия и Европа» Н. Я. Данилевского. В западной мысли эта проблема появляется позднее, в работах О. Шпенглера и М. Вебера.

Культурология в России.
Славянофилы

Заслугой славянофилов в области культурологии можно считать тот факт, что отстаивая оригинальность, самобытность исторического и культурного пути России, они тем самым отказались от принципа исторической однолинейности, присущего прежней философии истории. Первоначально это проявилось в творчестве такого представителя славянофильства, как А. С. Хомяков (1804—1860). Круг интеллектуальных занятий Хомякова был чрезвычайно широк: он был философом, богословом, поэтом, социологом, живописцем, врачом, полиглотом-лингвистом, историком мировой цивилизации. Хомяков считал,

¹ Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб., 2002. — С. 158.

² Там же. С. 162.

что истинная вера открывает перед человеком множество разнообразных путей для самоутверждения и реализации его способностей. А в каждом народе существует и действует особая духовная сила, не позволяющая данному народу раствориться среди других народов, став их простым подражателем.

Отстаивая самобытность и оригинальность исторического и культурного пути России, славянофилы тем самым отказались от принципа исторической однолинейности и принципа европоцентризма.

Такая позиция была противоположна гегелевской и ее объективной критике. Более того, Хомяков писал, что гегелевская концепция сбила с толку многих талантливых историков. Исходным моментом философ-

ской деятельности Хомякова был анализ духовного кризиса на Западе, проявлением которого он считал «титанический труд» Гегеля.

Своей концепцией универсальности культурного и исторического творчества каждого народа, Хомяков явился предшественником теории культурно-исторических типов Данилевского.

Культурно-исторические типы.
Н. Я. Данилевский

Выпускника Царскосельского лицея *Н. Я. Данилевского* (1822—1885) считали эпигоном славянофильства, поскольку его деятельность совпала с периодом упадка этого направления.

Типичный представитель панславизма Данилевский в своей работе «Россия и Европа» развил концепцию *культурно-исторических типов человечества*, отрицая общечеловеческую цивилизацию. Существуют только различные типы цивилизации, такие, как египетский, китайский вавилонский, еврейский греческий, римский. Славянский тип только еще начинает формироваться, и пришло время для развития славянской расы в самобытный культурно-исторический тип.

Если у всех культурно-исторических типов была только одна основа: у еврейской культуры — религиозная, у греческой — художественная, у римской — политическая, романо-германской удалось развить двойную основу — научную и индустриальную, то славянский культурно-исторический тип может быть первым из четырех основных типов: у него будет четыре основы — религиозная, научная, политическая и экономическая.

Резко критикуя западничество, Данилевский подчеркивал, что порок его в том, что оно не сознает «ни тесного общения между Россией и Славянством, ни исторического смысла этого последнего», а отводит славянам «надежды на самобытное культурное значение», «на великую историческую будущность». «Европейниченье», по мнению Данилевского, является причиной «общественных недугов» России, упадка и принижения ее духа.

Излечение Данилевский видел в теоретическом и практическом решении восточного вопроса: «в полном политическом освобожде-

нии всех Славянских народов и в образовании всеславянского союза под гегемонией России»¹.

Отмечая преимущества России перед другими цивилизациями, Данилевский видел его прежде всего в особом характере принятия христианства: «не путем подчинения высшей по культуре христианской народности, не путем политического преобладания над такой народностью, не путем деятельной религиозной пропаганды, — а путем внутреннего недовольства, неудовлетворения язычеством и свободного искания истины»².

Выделяя такие характерные черты русских, как чуждость насилию, мягкость, покорность, почтительность, Данилевский подчеркивает их соответствие христианскому идеалу.

Несмотря на значительную эрудицию, которую Данилевский демонстрирует в своей основной работе, характеризуя исторический тип развития различных цивилизаций, его концепция исторического круговорота грешит умозрительностью и утопизмом, проявившимися, например, при анализе политической стороны жизни русского народа. В то же время оценка Данилевским русской художественной культуры звучит весьма убедительно.

Идею противопоставления друг другу различных культурно-исторических типов многие современники Данилевского оценили как отступление от гуманистических традиций русской культуры. Однако не следует абсолютизировать это «противостояние». Действительно, Данилевский считал, что цивилизация не передается от одного исторического типа к другому. И невозможно насильственно навязать цивилизацию. Он приводит яркие примеры, подтверждающие эту мысль. Например, Александру Македонскому удалось покорить Восток, но эллинизировать его так и не удалось. Общение Эллады с Древним Римом имело следствием лишь то, что римляне, не обладая присущей грекам любви к философствованию, превзошли их не в науках и философии, а в страсти к роскоши и наслаждениям, которая у греков умиралась эстетическим вкусом и стремлением к гармонии.

Но утверждая идею невозможности «передачи» цивилизации, Данилевский вместе с тем не исключает возможность одной цивилизации воздействовать на другие. Более того, он предлагает три варианта взаимодействия культур. Для этого Данилевский использует агробиологические аналогии. Первый тип воздействия Данилевский на-

¹ Данилевский Н.Я. Россия и Европа // Россия и Европа. Опыт соборного анализа. — М., 1992. — С. 88.

² Там же. С. 99.

зывает «прополка». Это колонизация страны, когда насаждается чужая цивилизация за счет уничтожения существовавшей ранее культуры. Второй тип взаимодействия культур Данилевский называет «прививкой», понимая под этим насаждение в ту или иную культуру чуждых ей элементов другой культуры. Третьим вариантом взаимодействия культур он называет «почвенное удобрение», понимая под этим усвоение результатов более зрелой цивилизации, таких, как достижения наук и их методологии, достижения искусств и промышленности, словом, все то, что не задевает сферу народности. Примером «почвенного удобрения», по Данилевскому, было усвоение европейской культурой результатов греко-римской цивилизации. Именно третий тип культурного взаимодействия, по мнению мыслителя, обеспечивает преэминентность в развитии культурно-исторических типов.

В концепции Данилевского много интересных оригинальных идей. Однако аргументирует их автор зачастую не рациональными, а эмоциональными средствами, пытаясь подчеркнуть преимущества культуры русского славянского типа.

Идея «триединого процесса»

К. Н. Леонтьева

Не являясь славянофилом, К. Н. Леонтьев (1831—1891), по словам Н.О. Лосского, стал «выразителем идей вырождающегося славянофильства». Это был очень оригинальный и самостоятельный мыслитель, испытавший влияние В. С. Соловьева, Н.Я. Данилевского и А.И. Герцена.

Первичным в творчестве Леонтьева является его эстетизм. Русский религиозный мыслитель и писатель В. В. Зеньковский считает характерными для самого Леонтьева слова, произносимые его героем в повести «Египетский голубь»: «я полюбил жизнь со всеми ее противоречиями и стал считать почти священнодействием мое страстное участие в этой удивительной драме земного бытия». Леонтьеву было присуще религиозное восприятие действительности, с позиций которого он осуждал современную культуру и современного человека, считая их «испорченными».

Врач по образованию, он первый в русской философии поставил вопрос о действии в истории законов природы, о единстве законов природы и истории.

При характеристике творчества Леонтьева современниками можно встретить термин «аморализм». В аморализме его даже упрекал друг и поклонник его творчества В. В. Розанов. Разгадку такой несправедливой оценки Леонтьева дает Зеньковский. В исторической концепции он для оценки исторических явлений исполь-

Первым в русской философии Леонтьев поставил вопрос о действии в истории законов природы, о единстве законов природы и истории.

зовал принцип эстетизма, а не моральности: «Если в природе нет места моральной оценке, значит нет места моральному моменту и в диалектике исторического бытия», стихийные процессы истории находятся вне морального начала. Леонтьев не боялся, что выводы из его принципов могут шокировать моральное сознание окружающих, что так и было. Так, он выступил против идеала равенства, так как этот принцип эгалитаризма чужд природе и «везде разрушителен». Он считал, что гармония в природе покоится на борьбе: «в социальной видимой неправде, — писал он, — и таится невидимая социальная истина, — глубокая и таинственная истина общественного здоровья, которой безнаказанно нельзя противоречить даже во имя самых добрых и сострадательных чувств»¹.

Большое внимание Леонтьев уделял вопросу развития в истории. В работе «Византизм и славянство» он определил *содержание процесса развития*, отметив, что это сложный процесс, в котором по аналогии с явлениями развития в органической жизни надлежит выделить следующие моменты: постепенное восхождение от простейшего к сложнейшему, постепенная индивидуализация...; постепенный ход от бесцветности, от простоты к оригинальности и сложности; постепенное осложнение составных элементов, увеличение богатства внутреннего и в то же время постепенное укрепление единства.

Так что высшая точка развития не только в органических телах, но и вообще в органических явлениях, есть высшая степень сложности, объединенная неким, внутренним деспотическим единством².

Леонтьев считал, что закон развития является общим для растительного, животного, человеческого мира и мира истории. Всякий организм, полагал Леонтьев, от *исходной простоты* восходит к «*цветущей сложности*», от которой через «*вторичное упрощение*» и «*уравнительное смещение*» идет к смерти.

Зеньковский пишет, что Леонтьев очень высоко ценил эту свою идею «*триединого процесса*», и когда тяжело заболел, то его «охватил ужас — умереть в ту минуту, когда только что были задуманы и еще не написаны — и гипотеза триединого процесса, и некоторые художественные вещи»³.

Применяя гипотезу триединого процесса в анализе искусства, Леонтьев дает его конкретную периодизацию, указывая историче-

¹ Цит. по: Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2. Ч. 2. — Л., 1991. — С. 263.

² Леонтьев К. Цветущая сложность. — М., 1992. — С. 68.

³ Зеньковский В.В. Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. С. 261.

ское место каждого художественного стиля и его наиболее выдающихся представителей.

К периоду «первоначальной простоты» Леонтьев относит циклопические постройки, конусообразные могилы этрусков, избы русских крестьян, дорический ордер, эпические песни первобытных племен, музыку диких и тому подобное. К периоду «цветущей сложности», по его мнению, принадлежат: Парфенон, храм Артемиды, Страсбургский, Реймский, Миланский соборы, собор Святого Петра, собор Святого Марка, «римские великие здания», Софокл, Шекспир, Данте, Байрон, Рафаэль, Микеланджело. К периоду «смещения», «перехода во вторичное упрощение упадка» Леонтьев относит «все здания переходных эпох», романский стиль, «все нынешние утилитарные постройки» (казармы, больницы, училища, станции железных дорог).

Часто употребляет Леонтьев понятие «единство». С его помощью он определяет художественный стиль: «В архитектуре единство есть то, что зовут стиль. В цветущие эпохи постройки разнообразны в пределах стиля; нет ни эклектического смешения, ни бездарной старческой простоты. В поэзии то же: Софокл, Эсхил и Еврипид — все одного стиля; впоследствии все... смешивается электически и холодно, понижается и падает».¹

В представителях великих стилей — Данте, Шекспире, Корнеле, Расине, Байроне, В. Скотте, Гёте, Шиллере — Леонтьев видит «много внутреннего содержания», «много индивидуальности», «сложного единства», чего, по его мнению, нет в реализме, «безличном» и «всеобщем». Проявления этого реализма Леонтьев видит и в современном ему этапе развития философии, которую он также анализирует с позиций своей «гипотезы триединого процесса».

По его мнению, философия также началась с «первобытной простоты»: начальных систем типа Фалеса, но затем она прошла через этап «цветущей сложности»: Сократ, Платон, стоики, эпикурейцы, Пифагор, Спиноза, Лейбниц, Декарт, Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель. Но затем и в философии наступил этап «вторичного упрощения», этап реализма, материализма, атеизма.

Анализ этого этапа Леонтьевым представляет интерес, поскольку в нем он проявил замечательную способность *пророческого предвидения*, присущего многим русским мыслителям (Б. А. Кистяковскому, Н. А. Бердяеву и др.)

¹ Леонтьев К. Избранные статьи. — М., 1992. — С.73.

Главной характеристикой как реализма, так и материализма, Леонтьев считает тот факт, что и тот и другой «очень прост».

Реализм, — пишет Леонтьев, — очень прост, ибо он даже и не система, а только метод, способ: он есть смерть предыдущих систем. Материализм же есть, бесспорно, система, но, конечно, самая простая, ибо ничего не может быть проще и грубее, мало сложнее, как сказать, что все — вещество и что нет ни Бога, ни духа, ни бессмертия души, ибо мы этого не видим и не трогаем руками.¹

Леонтьева пугала простота материализма, делавшая его доступным и привлекательным для самых разных социальных слоев: и для образованных юношей, которые стояли «по летам своим на степени первобытной простоты», и для семинаристов, и для парижских работников, и для трактирных лакеев. В то же время Леонтьев был уверен в том, что материализм царствует до тех пор, пока в отношении его не будет сказано скептическое слово. А «за скептицизмом... уверен Леонтьев, обыкновенно следует возрождение: одни люди переходят к новым идеальным системам, у других является пламенный поворот к религии. Так было в древности, так было в начале нашего века после реализма и материализма XVIII столетия².

Леонтьева сравнивали с Ницше, Жозефом де Местром, Алкивиадом, а Розанов писал о нем: «В душе его было окно, откуда открывалась бесконечность».

**Антропология
и космоцентризм
В. В. Розанова**

В. В. Розанов (1856—1919) — один из самых сложных российских философов серебряного века, потому что, как пишет В. В. Зеньковский, он был журналистом и его манера письма затрудняла

раскрытие внутреннего единства его творчества. «Розанов, — пишет Зеньковский, — оставляет впечатление прихотливого импрессиониста, нарочито не желающего придать своим высказываниям логическую стройность, но на самом деле он был очень цельным человеком и мыслителем». Лосский также обращает внимание на эту сторону творчества Розанова; «его произведения не носили систематического или даже последовательного характера, но в них часто обнаруживались искры гения», констатируя вместе с тем, что «к сожалению, его личность во многих отношениях была патологической; наиболее ярко подтверждает это его нездоровый интерес к половым вопросам».

¹ Леонтьев К. Указ. соч. С. 74.

² Там же.

Основные сочинения Розанова: «О понимании...», «Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского», «Статьи о браке», «Сумерки просвещения», «Религия и культура», «Опавшие листья», «Апокалипсис нашего времени».

Собственно философским из них является книга «О понимании», над которой Розанов трудился пять лет и которая «не была замечена». Лосский

Важнейшей частью концепции Розанова является антропология.

объясняет это тем, что книга написана «бесцветным стилем» и резко отличается от других произведений Розанова, в которых проявляется литературный дар и оригинальность.

Религиозный мыслитель, Розанов многие страницы своих произведений посвятил критике христианства, которое считал «печальной религией смерти, проповедующей безбрачие, пост и аскетизм». Важнейшей частью концепции Розанова является его *антропология*, ориентированная космоцентрически. Огромным событием в жизни космоса Розанов считал появление личности. Метафизика личности у Розанова сосредоточена в тайне пола, «но это абсолютно далеко от пансексуализма Фрейда, — пишет Зеньковский, — ибо все в тайне пола очеловечено у Розанова»¹.

Подтверждением этих слов Зеньковского могут быть следующие фрагменты из «Опавших листьев» Розанова:

«Любовь — значит «не могу без тебя быть»; «мне тяжело без тебя»; «везде скучно, где не ты». Это внешнее описание, но самое точное. Любовь вовсе не огонь /часто определяет/, любовь — воздух. Без нее — нет дыхания, а при ней «дышится легко». Вот и все»².

«Мы не по думанью любим, а по любви думаем. Даже и в мысли — сердце первое»³.

«Отстаивай любовь свою ногтями, отстаивай любовь свою зубами. Отстаивай ее против ума, отстаивай ее против власти.

Будь крепок в любви — и Бог тебя благословит.

Ибо любовь — корень жизни. А бог есть жизнь»⁴.

У Фрейда же во всех его сочинениях ни одного раза не встречается слово «любовь».

Антропология и космоцентризм — это всего лишь часть проблем, которые нашли освещение в творчестве Розанова. Другими вопросами, о которых писал Розанов, были проблемы секуляризма,

¹ Зеньковский В.В. Указ. соч. С. 272.

² Розанов В.В. О себе и жизни своей. — М., 1990. — С. 338.

³ Там же. С. 273.

⁴ Там же. С. 221.

с одной стороны, а, с другой, — возможность построения системы культуры на основе Церкви.

Идеи Розанова оказали большое влияние на философов Н. Бердяева и П. Флоренского, а также на писателя Дм. Мережковского.

Основной идеей антропологии Розанова является идея связи человека с природой: «Наша земля, — пишет он, — из каждой хижинки при каждом новом «я», рождающемся в мир, испускает маленький лучик, — и вся земля сияет коротким, не достигающим неба, но своим собственным зато сиянием»¹.

Розановское «чувство природы» сказалось и на других его философских размышлениях, таких, как размышления о личности, космосе, истории, истине, семье. Проблема семьи, прежде чем стать теоретической в рамках Розанова, оказалась для него эмпирической и очень конкретной, когда он столкнулся с проблемой собственных детей как «незаконнорожденных» и попытался разрешить ее по христианскому закону. Разрешение своей проблемы он искал в книгах Священного Писания, сделался исследователем Ветхого и Нового Заветов, изучил культуры семитского Востока и Египта, где нашел развитие формы института семьи.

Религиозные взгляды Розанова противоречивы, а потому противоречиво и их толкование. Особенно показательна в этом отношении работа Розанова «Апокалипсис нашего времени», в которой проявилось христорочество автора. В этой работе, как и в большинстве других, Розанов не концептуален, он афористичен, но его афоризмы отражают его концепцию: «Христианство вдруг все позабыли, в один момент — мужики, солдаты, — потому что оно *не вспомоществует*; что оно не предупредило ни войны, ни бесхлебицы». «Христианство — неистинно... И образ Христа, начертанный в Евангелиях,... не являет ничего, однако, кроме *немощи, изнеможения*»... «Христианство не космологично «на нем трава не растет»². И скот от него не множится, не плодится. А без скота и травы человек не проживет»³. Возвеличивая роль природы, роль Солнца в жизни человека, Розанов отмечает, что оно может сделать и делает человека больше, чем Христос: «В вопияниях народных. Мы вопияли Христу, а Он не помог. Он — немощен. Помолимся Солнцу: оно

¹ Розанов В.В. Указ. соч. С. 587.

² Там же. С. 589.

³ Там же. С. 591.

больше может. Оно кормит не 5000, а тьмы тем народа. Мы только не взирали на Него. Мы только не догадывались»¹.

Возмущенные такой критикой христианства П. Флоренский и его сторонники перед смертью Розанова поссорились с ним.

Однако в то время, когда создавалось это произведение, главной целью критики Розанова было не христианство и Христос, а тот Апокалипсис, который пришел в Россию, та ночь, которая на многие десятилетия опускалась над страной:

Русь слиняла в два дня, — писал Розанов в этой же работе. Самое большее — в три. Даже «Новое время» нельзя было закрыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частностей. И собственно, подобного потрясения никогда не бывало, не исключая «Великого переселения народов». Там была эпоха — «два или три века». Здесь — три дня, кажется, даже два. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска и не осталось рабочего класса. Что же осталось-то? Станным образом — буквально ничего. Остался подлый народ...².

До боли жесткие слова...Для размышления... А христианство Розанов критикует за то, что катастрофа была столь велика, что ни ему, ни Иисусу Христу оказалось не под силу с нею справиться.

«К Пушкину, господа!» В.В. Розанов

Культурологические и эстетические взгляды Розанова, «рассеянные» по всем его работам, концентрированно представлены в его «Итальянских впечатлениях» и работе «Среди художников». Изложены они в типично розановской манере — писателя, философа и искусствоведа одновременно, что затрудняет их концептуальный анализ. Вместе с тем Розанову удалось подметить и глубоко отразить в его впечатлениях о произведениях искусства нечто такое, что оказалось закрытым, не привлекло внимания других исследователей. Не случайно критики еще в начале века отмечали, что розановское восприятие художественных явлений настолько индивидуально и своеобразно, что он и для общеизвестных шедевров искусства находит собственные слова и краски. Так, современник Розанова, Ю. Беляев, отмечая такое важное достоинство Розанова, как свежесть восприятия, нежелание принимать во внимание расхожие оценки и устоявшиеся теории, писал, что Розанову присуща способность посмотреть на вещи так, как будто видишь их впервые и подметить в них нечто такое, что до него никто не замечал.

¹ Розанов В.В. Указ. соч. С. 579.

² Там же.

Будучи мыслителем религиозным, Розанов органично во взглядах на произведения искусства совмещал эстетический и этический подходы. Достаточно привести его впечатление от флорентийского Домского собора, чтобы в этом убедиться. «Какая масса труда, заботливости, любви, терпения, чтобы камешек за камешком вытесать, выгравировать такую картину, объемистую, огромную, узорную. В тысячный раз здесь в Италии я подумал, что нет искусства без ремесла и нет гения без прилежания. Чтобы построить «Дуомо», нужно было начать трудиться не с мыслью:

«Нас посетит гений», а с мыслью, может быть, более гениальной, и во всяком случае более нужною: «Мы никогда не устанем трудиться, ни мы, ни наши дети, ни внуки». Нужна вера не в мой труд, но в наш национальный труд, вследствие чего я положил бы свой камень со спокойствием, что он не будет сброшен, забыт, презрен в следующем году. Это-то и образует «культуру», неловимое и цельное явление связности и преемственности, без которой не началась история и продолжается только варварство¹.

И об этой культуре, которая служит явлением связности и преемственности, Розанов пишет в сборнике статьей о литературе, изобразительном искусстве, театре и музыке «Среди художников». Всем этим статьям присуща нетрадиционность мышления, в них отразились необычные взгляды Розанова.

Интересен его взгляд на русскую литературу. В одном из писем он обратил внимание на то, что в 60-е годы XIX в. в России заглохла любовь к Пушкину. И он пишет, что ущерб Пушкину это забвение не принесло. Просто эпоха была беднее «на Пушкина». А Пушкин во всей своей красе явился потом. Празднование столетия со дня рождения поэта в 1899 г. показало многогранность поэта, гению которого не свойственна «одной лишь думы власть». Розанову всю жизнь было присуще ощущение необходимости «возврата к Пушкину». «К Пушкину, господа! — к Пушкину снова!».

Желание «возврата к Пушкину» он выразил следующими словами: «Хочется, чтобы он вошел *другом в каждую русскую семью*, стал дядькою — сказочником для русских детей, благородным другом-джентльменом молодых матерей, собеседником старцев. Все это возможно. Для каждого возраста Пушкин имеет у себя нечто соответствующее...»².

¹ Розанов В.В. Итальянские впечатления. — М., 1994. — С. 113.

² Розанов В.В. Среди художников. — М., 1994. — С. 372.

Теория
пассионарности.

Г. В. Вернадский и
Л. Н. Гумилев

Л. Н. Гумилев (1912—1992), сын больших русских поэтов — А. Ахматовой и Н. Гумилева, пострадавший из-за своего имени (его при тоталитарном режиме в 30-е годы четырежды арестовывали и трижды осуждали), фронтовик-доброволец, дошедший до Берлина. В бытность свою студентом Ленинградского университета он увлекся проблемами этнографии, изучал кочевые народы Центральной Азии, а в дальнейшем стал исследователем их истории и культуры.

Результатом его исследовательской работы явилась *теория пассионарности*, основные положения которой были сформулированы в 1939 г. в тюремном заключении. Теоретическими источниками его концепции были идеи Г.В. Вернадского, Ф. Ратцеля, З. Фрейда.

Г.В. Вернадский (1887—1973), сын знаменитого естествоиспытателя *В.И. Вернадского* (1863—1945), проживая в эмиграции в Праге, разработал историческую часть евразийской концепции в книге «Начертание русской истории» (Прага, 1927). В этой и последующих работах («Опыт истории Евразии с VI в. до настоящего времени», Берлин, 1934 и «Звенья русской культуры», Берлин, 1938) Вернадский выделил такие идеи, как соотношение леса и степи как определяющих природных факторов русской социокультурной истории, взаимодействие оседлой и кочевнической культур в русской цивилизации и культуре, попытался доказать многогранное цивилизационное и культурное влияние «монгольского ига» на русское государство и русскую культуру. По мнению Вернадского, монгольское завоевание Руси включило Русскую землю в систему мировой империи и возвысило русскую историю до истории всемирной, а в русском национальном характере, вместе с христианством, воспитало «готовность к подвигу смирения и одоление национальной гордыни». Отсюда проистекает и «всемирная отзывчивость» русской культуры (идея Достоевского, развитая Вл. Соловьевым), органично соединившей в себе Гётерогенность и полиэтничность (в частности, удивительная способность впитывать и усваивать «чуждые этнические элементы»), качества, свойственные мировой культуре как целому¹. Именно поэтому Вернадский считал историю России моделью мировой истории, а русскую культуру — инвариантом всемирной культуры. В историю России Вернадский включал истории других народов — печенегов, хазар, половцев, скифов, гуннов, аланов,

¹ См.: *Культурология. Энциклопедия XX в.* Указ. соч. С. 131.

монголов, тюрков и т.д., демонстрируя синтез разнородных ценностей, норм и традиций.

Именно эти идеи Вернадского, по признанию самого Гумилева, оказали на его концепцию наибольшее влияние. Ратцель же предлагал исследовать культуру как явление, возникающее на стыке истории и географии, что также повлияло на идеи Гумилева.

Суть культурологической концепции Гумилева состоит в том, что она отрицает «цикличность» в развитии вообще и культуры в частности. По мнению Гумилева, культура развивается импульсивно и состоит из «концов и начал». Одни культуры служат основой для других, но преемственности между ними не существует. Для фиксации сущности своей концепции Гумилев предложил понятие «*пассионарность*» и следующим образом сам ее объяснил:

Суть культурологической концепции Гумилева в том, что она отрицает «цикличность» в развитии культуры.

Неравномерность распределения биохимической энергии живого вещества биосферы за длительное историческое время должна была отразиться на поведении этнических коллективов в разные эпохи и в разных регионах. *Эффект, производимый вариациями этой энергии, как особое свойство характера людей, мы называем «пассионарность»¹.*

И далее ученый дает дефиницию пассионарности. «Пассионарность — это характерологическая доминанта, непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Заметим, что цель эта представляется пассионарной особи иногда ценнее даже собственной жизни, а тем более жизни и счастья современников и соплеменников».

Пассионарность Гумилев понимает как черту психической конституции данного конкретного человека, независимо от характера его способностей. Не связывает ученый пассионарность и с этикой: она может породить «подвиги и преступления, творчество и разрушения, благо и зло, исключая только равнодушие; она не делает человека «героем», ведущим «толпу», ибо большинство пассионариев находится в составе «толпы», определяя ее потентность в ту или иную эпоху развития этноса». Пассионарность, по Гумилеву, является основой любой культуры.

Гумилев — этнолог, и, по его словам, для него как этнолога культура — «не предмет, а инструмент исследования, но инструмент

¹ Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. — Л. 1990. — С. 33.

крайне необходимый. Ведь культура — это как раз то, что мы можем изучить, это то, что лежит на поверхности¹. Культура — это свойство этноса, и она определяется характером этнических объединений.

Конкретная этническая группировка представляет собой пассионарное поле одного культурного ритма, и это пассионарное поле отличает данную этническую группировку от других этнических общностей. Рисунок культуры каждой общности, ее характер определяется историческим и географическим факторами: предшествующей культурой и географическим местом ее зарождения. Особую роль Гумилев отводит географическому фактору. Так, он считает, что однородный ландшафт препятствует быстрому развитию культуры, но вместе с тем стабилизирует культуру обитающих в нем этносов. Гумилев признает, что культуры народов, активно преобразующих свой ландшафт, развиваются более динамично. Но он не считает примитивными и малоразвитыми народы, культуры которых имеют экстенсивный характер. Развитие культуры, по Гумилеву, — дело человеческих рук и разума, сама по себе культура к развитию не способна, и потому Гумилев считает культуру жесткой замкнутой системой, способной либо к сохранению, либо к разрушению.

Важным и новым в культурологии является гипотеза Гумилева о времени существования культур, которое он связывает с продолжительностью пассионарного напряжения от толчка до рассеивания пассионарной энергии у этноса — носителя культуры. Более того, с помощью собственного метода Гумилев исследует начальные фазы древних культур, которые не освещены источниками и не известны историкам. «Но акматические фазы, — пишет Гумилев, — как правило, освещены достаточно, а поскольку мы знаем, что акматическая фаза наступает примерно через сто пятьдесят лет после начала явного подъема, то мы можем сделать вывод, что пассионарный толчок произошел там за 300 лет, учитывая инкубационный период до зафиксированной акматической фазы»². По расчетам Гумилева, каждая культура существует, примерно, полторы тысячи лет. На сегодняшний день российская культура, согласно его концепции, насчитывает примерно 800 лет.

¹ Гумилев Л.Н. Указ. соч. С. 112.

² Там же. С. 112.

3.6. Проблема типологии культур на Западе

Концепция О Шпенглера

Радикальные перемены социокультурной ситуации в Европе в XX в. способствовали изменениям в самой культуре, что явилось предметом теоретической рефлексии ряда мыслителей и привело к созданию новых культурологических концепций. Они были связаны с кризисом историзма и европоцентризма, плюрализацией историко-культурного процесса. Появились настоящие культурологические бестселлеры, например, работа «Закат Европы» (1918) немецкого историка и математика *О. Шпенглера* (1880—1936), выдержавшая в течение короткого периода времени 30 изданий. Успех работы, насыщенной идеями и символическими образами, объяснялся также ее живым художественным языком. Кроме того, пессимистический настрой работы совпал с мироощущением поколения, пережившего Первую мировую войну и последовавшие за ней кризис, хаос, разруху и упадок во всем.

Исходным понятием Шпенглера является понятие «жизнь» как полнота и многообразие переживаний. Она не сводится к биологическому существованию и является творческим порывом в будущее. Отчасти жизнь выражает себя в культуре — в образах и верованиях, архитектурных сооружениях и социальных учреждениях. Но в целом жизнь глубже и богаче культуры. У Шпенглера это реальность, освобожденная от моральных оболочек, свобода духа, стремящегося к безграничному расширению, способность играть и рисковать.

Шпенглер, безусловно, испытал влияние концепции культурно-исторических типов Данилевского, хотя нигде на него не ссылается. В своей работе он рассматривает те же вопросы, что и русский мыслитель: дискретный характер истории, судьбы и своеобразие великих культур, причины их расцвета и гибели.

Западную культуру Шпенглер считает одной из трех самых великих культур, наряду с античной и арабской. Ее характеризует символ *бесконечности*, с которым автор связывает особенности европейца как культурного феномена. Именно тяга к расширению окружающего пространства заставляла европейцев пускаться в авантюры крестовых походов, совершать кругосветные путешествия и превратила путешествия для европейца в образ жизни вообще. Тяга к бесконечности побудила европейцев построить устремленные ввысь готические соборы, изобрести пароход и автомобиль, микроскоп и телескоп. Символ бесконечности, по мнению Шпенглера, лежит и в основе христианства: христианский Бог бесконечен и вечен, ему присущи бесконечная мудрость и бесконечное могущество. Идея бесконечно-

сти пронизывает науку и философию Нового времени. Картезианская физика, ньютоновская механика, европейская математика бес-

говоря о множественности культур, равноценных по уровню достигнутой ими зрелости, Шпенглер выделяет 8 таких культур: египетскую, индийскую, вавилонскую, арабско-византийскую, китайскую, греко-римскую, западноевропейскую и культуру майи.

конечных множеств, бесконечных рядов, бесконечно малых величин и все крупнейшие философские системы Нового времени, как считает мыслитель, подтверждают эту идею.

Культура у Шпенглера возникает из стремления к самовыражению коллективной

души народа. Родившись на фоне определенного ландшафта, «душа культуры» выбирает свой «первосимвол», из которого формируются затем все ее органы и ткани. Она стремится выразить себя в архитектурных, художественных, языковых, политических, философских формах.

Душу европейской культуры Шпенглер назвал «фаустовой душой», поскольку, нацеленная на бесконечное движение к неизведанному, она символически представлена в «Фаусте» Гёте.

Итак, по Шпенглеру, все направления европейской культуры — архитектура, скульптура, живопись, литература, театр, музыка — характеризуются «фаустовой душой» и пространственной бесконечностью, органически соединенной со временем, которое для любой культуры не является бесконечным, и для западной культуры этот конец наступил в XX в.

«Культурные» души Шпенглер представляет замкнутыми образованиями по образу и подобию монад Лейбница. Различные души создали различные культуры, каждая из которых после периода своего расцвета увядает, превращаясь в цивилизацию. *Цивилизация*, по мнению Шпенглера, — это увядающая культура.

Каждую из культур ученый пытается воссоздать из ее «прадуши», «первосимвола». Для античной греческой души таким первосимволом было единичное прекрасное тело, для европейской «фаустовской» души первосимволом был образ Божества и личность как действующий центр социума. И то, что «фаустова душа» европейской культуры высказала

при помощи необычайно богатых средств выражения, в словах, звуках, красках, живописных перспективах, философских системах, легендах, пространствах готических соборов и формулах теорий функций... египетской душой, далекою от какого-либо теоретического или литературного тщеславия, было высказано в *камне*, — самом ярком символе завершенного бытия¹.

¹ Шпенглер О. Закат Европы. — М., 1993. — С.241.

Близкую и неизбежную гибель западной культуры Шпенглер связывает с характером той цивилизации, в которую она выродилась в XX в.: в этой цивилизации философия оказалась никому ненужной, искусство перестало быть таковым и выродилось в массовые зрелища, наука стала служанкой техники и политики, интересы людей сосредоточились вокруг власти и денег. Все это напомнило Шпенглеру состояние Римской империи накануне ее конца: огромные города, огромные здания, разрушительные войны, державы, империализм.

Выступая против европоцентризма, Шпенглер тем не менее признает за европейцем одно преимущество: его, интеллигента и философа, не может удовлетворить культура с одной — единственной точки зрения. Он стремится охватить в одном представлении все культуры, признавая уникальность каждой из них. Этот взгляд Шпенглер назвал «коперниканской революцией» в исторической науке. История не должна больше вращаться вокруг Европы, как Солнце не должно вращаться вокруг Земли.

Цивилизационная теория А. Тойнби

Представитель философии культуры, английский историк, социолог и философ А. Тойнби (1889—1975) изложил свои взгляды в 12-томном труде «Постижение истории» (1934—1961), попытавшись систематизировать огромный материал при помощи философско-культурологических понятий.

Сформировавшись под влиянием опыта Первой мировой войны, как и Шпенглер, Тойнби пережил утрату иллюзий либерального прогрессизма. Его беспокоит возможность гибели современной западной цивилизации. Позиция Тойнби — культурологический плюрализм, признание многообразия форм социальной организации человечества, у каждой из которых существует собственная система ценностей. Вокруг этих ценностей и складывается повседневная жизнь от самых грубых ее проявлений до самых высоких взлетов творческого воображения.

Общественное развитие у Тойнби носит естественноисторический характер, являясь соединением свободы и необходимости. Как естественный процесс, общественная жизнь является совокупностью дискретных единиц социальной организации, которые Тойнби называет *цивилизациями*. Неповторимый облик каждой цивилизации создается географическими условиями. Каждой цивилизации свойственны «возникновение», «рост», проис-

Тойнби выделяет в истории 36 цивилизаций, среди которых одни получили полное развитие, а другие — нет.

Генезис цивилизации он связывает с деятельностью «творческого меньшинства», а рост — с творческой элитой, ведомой мистическим «жизненным прорывом».

ходящие за счет энергии «жизненного порыва». «Надлом», «упадок» и «разложение» цивилизации связаны с «истощением жизненных сил».

Не все цивилизации проходят свой путь до конца. Некоторые из них погибают, другие останавливаются в развитии. Жизненный путь каждой цивилизации, по Тойнби, уникален. Ее возникновение и ее дальнейший прогресс определяются способностью людей дать «адекватный ответ» на «вызов» исторической ситуации, в которую входят человеческие и все природные факторы. В случае ненахождения адекватного ответа в социальном организме возникают «аномалии», приводящие к «надлому» и дальнейшему упадку. Выработать адекватную реакцию на изменившуюся ситуацию должно, по мнению Тойнби, «творческое меньшинство, формулирующее новые идеи и проводящее их в жизнь. В начало и в период расцвета цивилизации, считает Тойнби, власть сосредоточивается в руках заслуженных талантливых людей, имеющих моральный авторитет. Со временем состав правящей элиты ухудшается, она превращается в замкнутую касту и на сцену истории выходит господствующее меньшинство, опирающееся не на авторитет, а на силу. Происходит «раскол в духе». Творческие люди носят в себе «другую правду», механически исполняя повседневные обязанности, а на другом полюсе скапливается «внутренний пролетариат», слой людей, ведущих паразитическое существование, не способных к труду, но готовых, в любой момент, если не будут удовлетворены их требования «хлеба и зрелищ», учинить бунт. Тойнби, как и некоторые другие цивилитологи, признает циклическую схему развития цивилизаций: рождение, рост, расцвет, надлом и разложение. Вместе с тем он понимает, что гибель цивилизации возможна, но не неизбежна. К вырождению цивилизацию приводят недальновидные политики и ленивое большинство. Однако в ходе истории растет роль мысли, роль сознания. Люди начинают лучше осознавать последствия своих действий на историю. Все значительнее становится в обществе роль религии и науки.

Появляется надежда избежать гибели цивилизации. Главным средством такого спасения Тойнби считает «единение в духе» путем приобщения к вселенской религии на основе объединения существующих мировых культов. Тойнби высоко оценивает образование мировых религий, считая этот факт высшим воплощением исторического развития, так как он обеспечивает культурную преемственность и духовное единство человечества. Эта идея лежит в основе

поисков Тойнби путей перехода к «вселенской церкви» и «вселенскому государству».

«Столкновение цивилизаций».

С. Хантингтон

Сегодня облик мира зависит не столько от отношений между государствами, сколько от отношений между существующими цивилизациями. По мнению современного американского исследователя С. Хантингтона, президента Американской ассоциации политических наук (с 1985), человечество вступает в новую эпоху, эпоху «столкновения цивилизаций». Он делает пессимистический прогноз относительно западной цивилизации, полагая, что само ее существование поставлено под угрозу со стороны растущего национализма экономически отсталых стран Азии и Африки. Рано или поздно Запад может оказаться не в состоянии противостоять агрессивным импульсам, исходящим из этих стран, и погибнуть в новых ядерных войнах, развязанных фанатиками.

Цивилизация у Хантингтона — это социокультурный мир наивысшего уровня — метакультура. Он выделяет восемь таких «крупных цивилизаций»: конфуцианскую, японскую, исламскую, индуистскую, западную, православно-славянскую, латиноамериканскую и африканскую. Ход истории человечества в ближайшем будущем будет зависеть от их взаимодействия. Основным источником конфликтов на мировой арене, по мнению Хантингтона, будет культура. Столкновение цивилизаций станет доминирующим фактором мировой политики. «Линии разлома» между цивилизациями — это и есть линии будущих фронтов. На карте мира Хантингтон особо выделяет «линии разлома», которые исторически образовались на границах западной и исламской цивилизаций.

Причины, вызывающие в наше время конфронтации между цивилизациями, по мнению Хантингтона, следующие: различия в истории, традициях, языке, религии. Они более фундаментальны, чем различия между государствами. За последнее время взаимодействие цивилизаций усилилось, следствием чего явился рост *цивилизационного самосознания*. В незападных цивилизациях идет процесс «девестернизации» и возврата к своим культурным корням.

Культурные особенности менее подвержены изменениям, чем экономические, политические или идеологические, — пишет современный российский культуролог А. С. Кармин. — Их труднее свести к компромиссу. В странах бывшего Советского Союза коммунисты становятся богачами, но русские не могут стать эстонцами, а

Цивилизация у Хантингтона — это социокультурный мир наивысшего уровня — метакультура. Цивилизационная идентичность будет играть все более важную роль в будущем.

азербайджанцы — армянами. Еще более резко, чем этническая принадлежность, людей разделяет религия. Человек может быть полу-французом и полу-арабом, и даже одновременно гражданином разных стран, но куда сложнее быть полу-католиком и полумусульманином¹.

Столкновение цивилизаций, считает ученый, будет происходить потому, что в незападных цивилизациях не находят отклика такие западные ценности, как индивидуализм, либерализм, права человека, свобода, верховенство закона, демократия, отделение церкви от государства и др. Это и является причиной того, что в обозримом будущем не сложится единой цивилизации. Мир будет состоять из разных цивилизаций, которым придется учиться сосуществованию.

Эти взгляды С. Хантингтон изложил в таких работах, как «Третий путь», «Если не цивилизация, то что?», «Парадигмы периода постхолодной войны». В них политолог отметил устойчивую тенденцию многих незападных стран возвращения к истокам национального бытия. Это, по его мнению, проявляется в «азиатизации» Японии, «реисламизации» азиатских республик бывшего СССР после его распада. Другая отмеченная Хантингтоном тенденция — «туземизация» местных элит, которые раньше, получая образование в европейских университетах, были в своих странах проводниками западной культуры.

3.7. Постмодернистская ситуация и культурология

Постмодернизм — это понятие, обозначающее тенденции культурного самосознания развитых стран Запада нескольких последних десятилетий XX в. Впервые это понятие в его современном культурологическом значении, как определенного этапа в развитии западноевропейской культуры, ввел Тойнби в 1947 г. в книге «Изучение истории».

Постмодернизм возник в русле художественной культуры — в литературе и архитектуре, а затем распространился на другие ее области, такие, как философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Это культурное направление отражает разочарование в ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в безграничность человеческих возможностей, прогресс, верой во всемогущество разума. Это эпоха «усталой», «энтропийной» культуры, «отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузи-

¹ Кармин А.С. Указ. соч. С. 354.

ей больших стилей, эклектичным смешением художественных языков. «Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры»¹.

В онтологическом плане явление постмодернизма связано с осознанием неизбежного краха любых преобразовательных проектов и осознанием исчерпанности возможности подвергать действительность насильственному преобразованию.

Мир нельзя ни преобразовать, ни систематизировать. Событие всегда опережает теорию.

Появление постмодернизма связано с распадом субъекта как центра системы представлений, с возникновением новой эпистемологической ситуации, когда возникает философствование без субъекта, источником которого является «деконструкция», в которой дезавуируется классическая философия, понимаемая как «метафизика присутствия».

Деконструкция.
Диалогическая концепция культуры

Деконструкция — это термин, введенный французским постструктуралистом Ж. Дерридой (1930—2004), учеником М. Фуко, в 1966 г. провозгласившим приход эры постструктурализма. Это означает особую стратегию по отношению к тексту, включающую его «деструкцию» и его «реконструкцию». В основе теории деконструктивизма лежит положение о том, что любой текст не является неизменной данностью, и его понимание зависит от того, как его интерпретирует читатель. Это понятие означает переосмысление европейской философской традиции как традиции метафизики. Принцип метафизического текста —

Деррида выдвинул ряд парадоксальных утверждений, рассчитанных на «философский шок»: восприятия не существует, имя собственное — не собственное, вначале был телефон, вне текста не существует.

«вслушивание в голос». Это может быть голос Бога, бытия или вещей самих по себе. Это порождает явление, названное постструктуралистами «логоцентризмом», ориентацией на смысл текста. При этом материальная сторона текста как нечто второстепенное по отношению к смыслу, игнорируется. Такова метафизика. Деконструкция же выявляет конструктивную роль письма и переносит акцент на сам процесс производства смыслов. Деконструкция разрушает фундамент метафизики — принцип тождества и предлагает подвиж-

¹ См.: *Культурология XX в.* Указ. соч. С. 130.

ную структуру, то есть различие и дифферентную структуру знака. Сторонники деконструкции признают невозможность написания абсолютно деконструктивного текста, очищенного от всех следов метафизики. Они часто сводят деконструкцию к выявлению в текстах опорных понятий, указывающих на несамотождественность текста и на следы его переключек с другими текстами. Философский язык, по утверждению Дериды, многослоен, и его претензия на строгость и однозначность необоснованна.

Идея деконструкции и несамотождественности текста приводит к появлению в западном мышлении *диалогической концепции культуры*. Ее сторонники в 20-е годы XX в. одновременно появляются в западной и российской культурологии.

«Я и Ты» М. Бубера / М. Бубер (1878—1965), выпускник Берлинского и Цюрихского университетов — один из авторов *диалогической* концепции культуры. В его концепциях присутствуют также ценности иудаистской традиции, поскольку в 1938—1951 гг. он был профессором философии Еврейского университета в Иерусалиме.

Основное произведение Бубера «Я и Ты» (1922), в котором прозвучала центральная идея всей концепции — бытие как диалог между Богом и человеком, человеком и миром. Своими корнями эта идея уходит в библейскую традицию: жизнь человека проходит в диалоге с другими людьми, которые ему подобны. Этот диалог созидателен и спасителен, когда он осуществляется при посредстве Бога и его заповедей о нравственности и любви.

«Диалогический персонализм» Бубера основывается на философии «межчеловеческих отношений», включающей в себя размышления о двойственности человеческого Я. Вот как Бубер описывает это в своей основной работе:

Мир для человека двойствен в соответствии с двойственностью основных слов, которые он может произносить. Основные слова суть не единичные слова, а словесные пары. Одно основное слово — пара Я — Оно; причем можно не меняя этого основного слова, заменить в нем Оно на Он и Она¹.

Суть концепции Бубера в том, что, по его мнению, человек ничего не может сказать о себе, не соотнося себя с «другим». «Я становлюсь собой, — пишет Бубер, — лишь через мое отношение к Ты; становясь Я, я говорю Ты. Всякая подлинная жизнь есть встреча»².

¹ Бубер М. Я и Ты. — М., 1993. — С. 6.

² Там же.

В философии до Бубера не существовало понятия «другого». Правда, в средневековой мысли было понятие «альтер-Эго», но оно отражало лики меня самого, а не того, кто вступает со мной в общение в качестве суверенной инстанции, незаместимой и значимой для меня личности. Как пишет П. С. Гуревич, «Идея абсолютной равнозначности «Я» и «Ты» — это и есть, по существу, открытие Бубера»¹. Эту идею вынашивали Гёте и русский культуролог М.М. Бахтин, но именно Бубер разработал ее особенно тщательно.

Свобода и Судьба «объемлют друг друга, образуя Смысл».

Диалогическая концепция культуры Бубера противостоит традиции монологизма, берущей начало в древнегреческой философии. Для преодоления греческого монологизма Бубер обращается к более древним, библейским истокам.

Мир отношений между людьми у Бубера образует три сферы: физическую сферу связи человека с природой (Космос), «психическую» (Эрос), олицетворяющую связь человека с другими людьми, и «поэтическую» (Логос), связь человека с духовными сущностями. Все сферы вместе составляют Бытие, в котором наблюдается монологическое существование или разворачивается диалог.

Самореализация человека зависит от того, насколько ему удастся установить диалог с Богом.

«Жизнь по природе своей диалогична».

М. Бахтин

Российский философ М.М. Бахтин (1895—1975) — представитель диалогической концепции культуры в отечественной культурологии. Широкому кругу читателей Бахтин стал известен только в последние десятилетия XX в. Выдающимся событием культурной жизни страны 60-х годов стала публикация двух его произведений: «Проблемы поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Литературоведы, искусствоведы, философы, историки и культурологи восторженно откликнулись на это новое явление в культурологии. Главным предметом исследований Бахтина в конечном счете явилось гуманитарное явление. Он исследовал метаязык литературоведения, исследовал сущность слова и пришел к выводу: «Язык, слово — это почти все в человеческой жизни»². Он установил диалогическую природу слова, внутренне присущую ему многоголосность. У Бахтина слово — первоэлемент и основное ору-

У Бахтина слово — основное орудие культуры.

¹ Бубер М. Указ. соч. С. 11.

² Бахтин М.М. Марксизм и философия языка // Вопросы философии. 1993, №1.

дие культуры, средство диалогического взаимодействия и взаимообогащения культур различных народов и стран, а также эпох.

От слова Бахтин протягивал нить к идее единства культур и всеединству человечества. основополагающей идеей всего его творчества является *идея диалога*. Он утверждал: «Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответственствовать... В этом диалоге человек участвует весь и всею жизнью... Он вкладывает всего себя в мировой симпозиум... Вещая модель жизни сменяется моделью диалогической»¹.

Исследования Бахтина носят полемический характер, что связано с его учением о диалоге. Бахтин считал, что всякое понимание всегда восполняет текст, оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество и умножает художественное богатство человечества. Бахтин постоянно повторял мысль о том, что всякий живет только в контексте, то есть, соприкасаясь с другим текстом. Только в точке этого контакта текстов вспыхивает освещающий свет, приобщающий данный текст к диалогу. В одной из ранних работ он подчеркивал, что два сопоставленных высказывания, не знающих ничего друг о друге, если они хоть краешком касаются одной и той же темы, неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения.

От структурализма
к постструктура-
лизму

Постструктурализм — это вторая волна структурализма, задевшая в основном французскую и американскую культурологию 70—90-х годов XX в.

Постструктурализм нацелен на выявление апорий и парадоксов, возникающих при попытке объективного познания человека с помощью языковых структур. Главные представители постструктурализма *Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж. Бодрийар, Ж. Ф. Лиотар*. У постструктурализма не было общей программы, хотя некоторая общность проблемного поля между названными авторами существует.

Рубежом между структурализмом и постструктурализмом явились майско-июньские события 1968 г.², определившие ориентацию постструктурализма на политическую реальность наряду с уже существовавшей текстовой. И это отразили девизы известных постструктуралистов: «вне текста нет ничего» Дерриды и «все в конечном счете — политика» Делёза.

¹ Бахтин М.М. Указ. соч.

² Это период студенческих выступлений (так называемая «студенческая революция») в странах Западной Европы и США, целью которой была ликвидация старой («тоталитарной») системы высшего образования, его демократизация и радикальное реформирование.

Переход от программы структурализма к программе постструктурализма отчетливо прослеживается в смене доминант в концепции М. Фуко: от «археологии знания» 60-х к «генеалогии власти» 70-х и к анализу «человека вождеющего» в работах 80-х годов.

Важной задачей постструктурализма становится критика логоцентризма западноевропейской метафизики, а также обнаружение за всеми культурными продуктами и мыслительными схемами языка власти и власти языка. Логоцентризму, основанному на идее бытия как единства, в постструктурализме противопоставлены идеи различия и множественности. Наиболее отчетливо это проявилось в работах Дерриды, автора понятия «деконструкция», придавшего постструктурализму методологическую определенность.

Можно утверждать, что постструктурализм явился ответом на поиск нового подхода к осмыслению культуры в условиях ее многоголосья, столь характерного для конца XX в.

У каждой формы культуры есть свой язык. Р. Барт

Точка зрения структуралиста, французского литературоведа Р. Барта (1915—1980) в том, что культура может быть исследована как язык. У любого явления существует языковая

сноска, поскольку оно когда-либо было названо. Например, зрительные образы — кино, реклама, фотография в журнале — обычно сопровождаются языковым сообщением. Смысл, по Барту, есть только там, где предметы названы.

Культура — это структура, образованная ее элементами. У каждой формы культуры есть собственный язык. Свой язык есть у политики и музыки, у права и архитектуры. Анализируя культуру, Барт вводит методы и понятийный аппарат лингвистики. Так, он различает язык и речь. Язык, считает Барт, — результат коллективного договора как таковой, он не может быть изменен отдельным индивидом. Индивид, если он хочет быть участником коммуникации, должен безоговорочно подчиняться этому договору. Речь в отличие от языка, по своей природе — результат индивидуального выбора. Это явление Барт анализирует с помощью понятия «идиолект», приводя в качестве примера идиолект определенного писателя, который несет печать существующих языковых моделей, доставшихся ему по традиции от определенного коллектива. Анализируя проблему культуры как проблему языка Барт приходит к понятию «письмо» как взаимодействия языка и речи, благодаря которому рождается произведение писателя как диалектическое отношение коллективного с его обязательными кодами (язык) и индивидуального с импульсами бессознательного (речь). Культура становится текстом.

Общие проблемы культуры Барт ставил и тогда, когда работал в области литературоведения. Например, он считал, что современное литературоведение должно разорвать с «биографическим позитивизмом», когда история литературы превращается в собрание «биографических фрагментов» без постановки общего вопроса, что такое литература. Еще одной заслугой Барта в культурологии явилось изучение культурного явления в историческом контексте. Например, анализируя театр XVII в., ученый ставит вопрос о его функциях в то время и особенностях, делавших тогда его востребованным. Востребованность и потребление, по Барту, синтезируют все, часто противоречивые эмоции, в основе которых выделяется общечеловеческий язык — язык бессознательного. Культурное явление у Барта — семиотическая система и его имманентный анализ в конечном счете также выходит на проблему общечеловеческого. У произведения, по мнению Барта, нет одного единственного смысла. Знаки произведения окружены плотным слоем коннотативных значений, и как современники, так и последующие поколения считывают их по-разному. Взгляды Барта оказали влияние на философию постструктурализма и постмодернизма.

«Слова и вещи».

М. Фуко

Представителем постмодернистского направления в культурологии был французский историк культуры М. Фуко (1926—1984). Наиболее известное его произведение — «Слова и вещи». В европейской истории познания он выделяет *три поля — три эпистемы*¹: Возрождение, классический рационализм и современность. Основание для их сравнения он видит в языке: в эпоху Возрождения язык был «вещью среди вещей», в эпоху классического рационализма — «прозрачным средством выражения мысли», в современной эпистеме язык превратился в самостоятельную силу.

Культура у Фуко — это язык, дискурс. Как таковой ей присуща известная принудительность. Но в культуре она не главное. Главное в культуре — это ее основополагающие коды. К ним исследователь относит язык, ценности, формы выражения и теории научного и философского объяснения.

Специфика каждой культуры проявляется в определенном порядке, лежащем между эмпирическим и теоретическим ее уровнями. Именно эта область, по Фуко, предшествует «словам, восприятиям и жестам».

¹ Фуко М. Слова и вещи. — М., 1993. — С. 89.

Фуко сформулировал и утвердил в правах ряд понятий, ставших символами постмодернистской культурологии. Это такие понятия: эпистема, дискурс деконструкция, археология знания.

Эпистемы, по Фуко, — это основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее об-менами, ее формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархией ее практик. Эпистема — это характерная для конкретного исторического периода система мышления и научной практики.

Дискурс у Фуко — это практика социально-культурного диалога, в ходе которой создаются новые предметы «о которых говорят».

В работе «Слова и вещи» проясняется девиз структуралистского движения — «человек умирает — остаются структуры», что на культурологическом уровне означает не что иное, как утрату творческого потенциала субъекта культуры и его значения для культуры. В этом смысл «жесткого» тезиса Фуко: проблема человека — лишь одно из образований в эпистемическом поле современной культуры, которое исчезает, как следы на песке. Творчество у Фуко не служит проявлением индивидуальных способностей человека. В статье «Что такое автор» он писал: «...авторское имя означает появление некоего единства в дискурсе и указывает на статус этого дискурса внутри общества и культуры». По Фуко, не так уж важно, кто говорил что-либо. Важно, что это сказанное стало частью определенного дискурса. Развернуто проблему отношений субъекта и культуры Фуко изложил в трехтомной работе «История сексуальности», в которой объяснил происхождение соединения секса и греха, объяснив это беспокойством о здоровье в связи с половыми контактами. Хрупкость индивида перед лицом различных бед, к которым приводит «сексуальная активность», способствовала установлению общих для всех норм контроля над собой, результатом чего и явились ограничения и запреты.

В указанной работе «Слова и вещи» Фуко развернуто представил метод деконструкции как разложение дискурса на составляющие его компоненты и показал предмет «археологии знания» как «молчаливые монументы», т.е. вещи вне их контекста.

Заслуга Фуко в том, что он ввел в культурологический обиход ранее не исследованный большой исторический материал. Фуко полагал, что в случае, когда не удастся решить проблему, важно хотя бы изменить ее постановку.

Основные термины и понятия

культурная антропология	диффузионизм
культурный эволюционизм	функционализм
социология культуры	герменевтика
психоаналитическая культурология	аномия
пассионарность	архетип
постмодернизм	культурный круг
деконструкция	типология культур
структурализм	археология знания
постструктурализм	семиотика
дискурс	текст
эпистема	идеолект
неоэволюционизм	

Вопросы для размышления

1. Назовите попытки типологизации культур.
2. Что препятствует созданию единой типологии культур?
3. Что такое диалогическая концепция культуры?
4. Сравните специфику социологического и антропологического подходов к культуре?
5. В чем состоит вклад герменевтики и шкалы «Анналов» в культурологию?
6. Как вы понимаете основное понятие семиотики «текст»?
7. Как решался вопрос типологии культур в России и на Западе?
8. Охарактеризуйте постмодернистское направление в культурологии.

Раздел II

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Глава 4

ТРАДИЦИОННЫЕ ОБЩЕСТВА

Да будет Свет!
Быт. 1:3

4.1. Первобытная культура

Известный советский писатель *Илья Эренбург* (1891—1967) в беседе с итальянскими коммунистами в 1965 году говорил, что к искусству неприменимо понятие «прогресс». «Сравните советские «высотки» с Парфеноном! А наскальная живопись первобытных людей не менее совершенна, чем произведения некоторых художников авангарда начала XX в.».

Проблема первобытной культуры — одна из самых сложных в культурологии. Это связано с недостатком источников и наличием прямо противоположных точек зрения по вопросу об ее возникновении и природе. Благодаря усилиям исследователей и ученых разных стран и эпох, начиная от Геродота и Лукреция Кара, в XX в. сложилась общепринятая классификация первобытной культуры, в основе которой лежит деление истории на каменный, бронзовый и железный века. Начало каменного века отстоит от нас на 3—5 млн. лет.

Проблема первобытной культуры — одна из самых сложных в культурологии. Это связано с недостатком источников и наличием прямо противоположных точек зрения по вопросу об ее возникновении и природе. Благодаря усилиям исследователей и ученых разных стран и эпох, начиная от Геродота и Лукреция Кара, в XX в. сложилась общепринятая классификация первобытной культуры, в основе которой лежит деление истории на каменный, бронзовый и железный века. Начало каменного века отстоит от нас на 3—5 млн. лет.

Каменный век (свыше 2 млн. — IV тыс. до н.э.)		
Орудия и оружие из камня, дерева, кости	Собирательство, охота, рыболовство	
Палеолит (древнекаменный век)	— от 2 млн. до XII тыс. до н.э.	
Мезолит (среднека- менный век)	— от XII до VII тыс. до н.э.	
Неолит (ново- каменный век)	— от VII до IV тыс. до н.э.	
Медный век (энеолит) (IV—II тыс. до н.э.) Преобладают орудия из камня, но появляются и медные		
Бронзовый век (конец II — нач. I тыс. до н.э.) Металлургия бронзы		Кочевое ското- водство, поливное земледелие
Железный век (нач. I тыс. до н.э.) Металлургия железа		

Особенности перво- бытной культуры

Первобытная культура характеризуется *нерасчлененностью*. Так, неотделенными друг от друга были музыка, пение, танец и поэзия. Вместе с тем в первобытной культуре очень рано сосуществовали, несмотря на их практическую ориентацию и утилитарные функции, отличные друг от друга материальная культура и искусство в виде наскальной живописи. Продуктами материальной культуры были

орудия труда. В период палеолита это в основном каменные орудия труда. Они делались из каменной гальки, которая грубо подтесывалась с двух сторон и заострялась. Другой техникой изготовления первых орудий труда было скалывание отщепов с острыми краями, которые затем заострялись. Со временем, с развитием навыков совершенствуется техника скола треугольных остроконечных пластин, они становятся похожими на современный длинный узкий обоюдоострый нож. Орудия делались из кремня и из яшмы. Археологи приводят несколько видов таких первобытных орудий труда: скребки, резцы, проколки, скобели, наконечники копий, дротики и др. Со временем изделия из различных материалов комбинируются. Например, деревянные копья снабжаются каменными наконечниками. Постепенно совершенствуются орудия охоты. Наряду с длинными появляются более короткие копья—дротики, которые можно метать на большее расстояние. Другими достижениями первобытного общества явились различные способы добычи огня.

Постепенно формировались социальные структуры, которые подминали под себя структуры биологические. Одним из средств этого было формирование традиций и крайняя жестокость и консерватизм в следовании им. К ним относились регулировка отношений между полами, способы воспитания детей и др. Формировались способы и формы управления коллективом. В первобытном обществе человек не мыслил своей жизни вне коллектива и практически не мог существовать без него. Соблюдение обычаев, регулирующее все внутренние отношения в коллективе, стало одним из необходимых условий принадлежности к коллективу. Система запретов также имела охранительное для коллектива значение, она предохраняла его членов от хаотичных, не проверенных вековым опытом форм поведения. Это был период возникновения первого, *базисного архетипа* (системы врожденных схем, символов, лежащих в основе человеческой субъективности, — коллективное бессознательное)¹.

Искусство первобытного общества Согласно наиболее распространенной точке зрения в эпоху раннего палеолита человек был диким и беспомощным перед силами природы. Но именно в конце этой эпохи, длившейся сотни тысяч лет, в творчестве человека появляется нечто совершенно новое, знаменующее большой прогресс в его развитии. Об этом свидетельствуют культурные находки, по местам которых названы эпохи позднего палеолита: Ориньяк (40—35 тыс. лет до н.э.), Мадлен

¹ Чернокозов А.И. История мировой культуры. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 37—38.

(25—12 тыс. лет до н.э.), на которую приходился наивысший расцвет искусства. Первобытный человек жил в очень тяжелых условиях и потому продолжительность жизни была небольшой. Отсюда насущная задача — продолжение рода, и эта цель нашла свое отражение в творчестве. То было время матриархата, когда женщина руководила жизнью коллектива и родство определялось по женской линии. Владычица, мать — источник благополучия рода и его неиссякаемости. Свыше 150 женских статуэток палеолитического периода обнаружено в разных странах. Это так называемые *Венеры*, символизировавшие плодородие, что видно по резко преувеличенным отдельным частями тела. Другой темой самых ранних произведений первобытной живописи были животные, на которых охотился человек. Все повадки зверя человек изучал на охоте, и, изучив, запечатлел в своих наскальных рисунках. Так появились выразительные изображения мамонта, лошади, слона, оленя.

После отступления ледников за палеолитом следует мезолит, а за ним — неолит, век отполированного камня. Собирательство и охота постепенно сменились земледелием и скотоводством. Человек по-новому воспринимает мир, следствием чего стало появление в искусстве *многофигурной композиции*. В эпоху неолита люди научились обжигать глину — появилась керамика, а вместе с ней возникло чувство, впоследствии названное эстетическим.

4.2. Переход от предыстории к цивилизации.

Культура Древней Месопотамии (Двуречье)

Культура Шумера (Ранние цивилизации возникли по берегам крупных рек. Одной из первых появилась цивилизация в Месопотамии (что означает «междуречье», название которой дали древние греки) — территории, находящейся между реками Тигр и Евфрат. Наиболее бурное развитие получила цивилизация в южной части этой территории — Шумере, находившемся на территории современного Ирака.)

(Самая ранняя культура Шумера получила название *Убайдской* по названию селения, где она была впервые открыта. Уже около 5 тыс. лет до н.э. земледельцы освоили берега рек и окрестности болот. Земля Шумера страдала от недостатка дождей, но постепен-

Ок. 3000 г. до н.э. шумерийцы начали передавать изображениями названия отдельных конкретных предметов и общих понятий.

но земледельцы научились строить оросительные каналы, чтобы создавать запасы воды и подавать ее на поля. Жители Шумера выращивали пшеницу, ячмень, овощи и фи-

ники, разводили овец и коров. Охота, ловля рыбы и дичи давали дополнительный источник пищи. В поселениях, расположенных по берегам рек, дома были построены из кирпичей, изготовленных из ила и глины. Для скота были стойла из плетеных циновок. Около 3 400 г. до н.э. был изобретен гончарный круг, позднее ставший прообразом колеса. Постепенно появился плуг, металлический лемех, что позволило вспахать гораздо больше земель. Появились торговцы, ремесленники, священники. Такие большие поселения, как Лагаш, Эреду, Ур и Урук, стали городами-государствами. С 4000 г. до н.э. началась новая фаза развития Шумера, получившая название *Урукской*. В этот период, около 3000 г. до н.э. была изобретена письменность — так называемое *идеографическое письмо*. Новые города росли быстро и возникла необходимость в записи многих сведений. Для обозначения предметов и количественных данных, таких, как зерно и скот, принадлежащие храму, использовались пиктограммы (примитивные рисунки), позднее становившиеся все более и более стилизованными. Постепенно они приобретали вид символов. Шумерские ремесленники в этот период научились получать медь из руды, нагревая ее до высоких температур; открыли способ литья меди, серебра и золота в литейные формы, научились делать бронзу, соединяя в определенных пропорциях медь и олово. Период 3000—1000 до н.э. часто называют *бронзовым веком*, поскольку в этот период бронза получила широкое распространение.

Шумеры торговали продуктами, тканями, обменивая их на древесину, камни и металлы. Шумерские купцы бывали в Малой Азии, Армении, на побережье Средиземного моря и Персидского залива, обмениваясь товарами с индийскими купцами в таких торговых центрах, как Дильмун (современный Бахрейн).

У шумеров возникли и ранние формы государственности. Каждым городом управлял совет старейшин, но на время войны для руководства военными действиями выбирался правитель, или лугаль, возводились огромные оборонительные сооружения, и люди перебирались в города в поисках защиты. С учащением войн лугали получали все большую власть, иногда пожизненную. После 2900 г. до н.э. лугали становятся царями и основывают династии.

Шумеры создали развитую законодательную систему, у них были выдающиеся математики и астрономы. Их календарь, ориентированный на фазы Луны, имел месяц, состоящий из 28 дней. Шумеры использовали две системы отсчета. Одна — десятичная система, другая — основанная на числе 6 (шестеричная). Они первыми стали делить час на 60 минут, а окружность — на 360 градусов.

Дети богатых шумеров учились в школе, где учились чтению, изучали письмо и арифметику. Писать они учились на табличках из мягкой глины, которые затем можно было легко смять, сделать из них новые таблички и вновь использовать. Учебный день в школе был долгим, а дисциплина — строгой. За невыполнение уроков мальчики подвергались телесным наказаниям.

Шумерская цивилизация погибла около 2000 г. до н.э. Однако шумерская культура не погибла — она была воспринята более поздними правителями Месопотамии.

Культура Вавилона

На Востоке с шумерами граничили аккадцы, находившиеся под их сильным влиянием. Во второй половине III тыс. до н.э. происходит их объединение в царство Шумера и Аккада. Позднее, с возвышением Вавилона эта территория стала называться *Вавилонией*. Вавилонская культура — прямая наследница шумеро-аккадской культуры. Центром ее был огромный лежавший на Евфрате город *Вавилон*, что означало «Врата божьи». Он был центром торговли, куда кочевники из стран южной Аравии привозили золото, самоцветные камни, ладан для курения в храмах, из Индии — слоновую кость, пряности, а жители за нужные им вещи платили ремесленными изделиями, такими, как ковры и узорчатые ткани, тонкое металлическое оружие, глиняная утварь с художественной раскраской. Вавилон был перекрестком множества водных и сухопутных дорог. Бойкая торговля привела к появлению денег, что потребовало точности в расчетах. По сей день в археологических раскопках в районах Тигра и Евфрата находят «квитанции» о выдаче займа и получении расчета, продаже имущества и пр. — глиняные дощечки с вырезанными на них знаками. Чтобы не было подделок и обмана, каждую глиняную грамоту покрывали еще одним слоем глины и на нем повторяли ту же надпись. При сомнении в подлинности записи верхний слой разбивали и сверяли содержание его слов по нижней скрытой доске.

Получая огромные доходы от торговли, правители строго следили за тем, чтобы в торговле не было обмана и притеснения. Царь *Хаммурапи* (1792—1750 до н.э.) приказал составить большой свод законов, в которых было определено, как следует отдавать в наем

Свод законов царя Хаммурапи — один из древнейших памятников обычного права.

землю, как пользоваться отводимой из каналов водой, как нанимать рабочих, покупать рабов, перевозить вещи по рекам. Составитель законов настойчиво требовал, чтобы кредиторы и должники, наниматели и нанимаемые честно и правильно выполняли условия и обязательства, за нарушение которых он грозил санкция-

Составитель законов настойчиво требовал, чтобы кредиторы и должники, наниматели и нанимаемые честно и правильно выполняли условия и обязательства, за нарушение которых он грозил санкция-

ми. Царь напоминал, что сам великий Бог поручил ему дать стране защиту закона, чтобы сильный не мог вредить слабому.]

В жизни вавилонян было много роскоши. Большую часть своих богатств они держали в деньгах, в отличие от египтян, предпочитая движимость недвижимости. И эта традиция сохранялась столетиями. Так, много веков спустя греческий историк, Геродот, посетивший Вавилон, написал, что вавилоняне очень высоко ценят изысканность одежды и украшений. В высоких завитых париках, в вышитой узорами, широкими складками ниспадающей одежде, вытканых башмаках, с перстнем-печатью на пальце и художественно вырезанной тростью в руке выходил богатый вавилонянин на улицу.

Поразительными были размеры города и его укрепления. По размерам Вавилон в два раза превосходил Лондон начала XX в. Стены города были мощными, высокими, а ширина была такой, что верх стены был похож на широкую мощеную улицу, по которой могли ехать рядом несколько военных повозок. В стенах было проделано 100 медных ворот. За стенами находился широкий и глубокий ров, наполненный водою. Город был выстроен по правильному плану: прямые улицы шли параллельно

Зиккурат — ступенчатая пирамида из обожженного на солнце кирпича, облицованная глазурованным кирпичом или плиткой, на которой находилось святилище. Вавилонская башня, описанная в Библии, очевидно была зиккуратом.

реке Евфрату, другие пересекали их под прямым углом. Над жилищами возвышались огромные каменные зиккураты, монументально увенчивающие весь окружающий архитектурный ансамбль и пейзаж. Они строились на широкой квадратной насыпи и поднимались вверх уступами. Каждый этаж был выкрашен особой краской и блистал позолотой. Вместе с раскраской, черной, кирпичной, белой, озеленение террас придавало яркость и живописность всему сооружению. Верхняя башня, к которой вела широкая лестница, была иногда увенчана сверкающим на солнце золоченым куполом. В верхней части зиккурата находилось святилище. Там было только ложе и золоченый стол. Это было «жилище бога», который почивал в нем по ночам, обслуживаемый целомудренной женщиной. Народ туда не допускался. По ночам на башню поднимались только жрецы для астрономических наблюдений.

В вавилонской архитектуре исследователи видят прообразы европейской архитектуры. Так, вавилонские зодчие первыми возвели арку и свод, ставшие основой всего строительного искусства Древнего Рима. Входы в храмы и дворцы Вавилона охраняли огромные каменные фигуры крылатых быков с человеческими головами, навсегда ставшими символом вавилонского искусства.]

В Вавилоне существовал свой эпос. Его важнейшей составной частью были два сказания — о сотворении мира и великом потопе. По первому сказанию, с начала времен все смешивалось в великом море. Нынешний мир создал Бог весеннего солнца Мардук. В море хаоса царил чудовище. Мардук убил его и рассек на две части — море небесное и море земное, границей между которыми поставил небесную твердь. Из воды он поднял землю, создал светила и бросил семена жизни на земную поверхность. В сказании о великом потопе говорилось, что боги разгневались на род человеческий и решили его истребить, наслав на него страшную грозу и ливень. Но один из богов сжалился над своим любимцем и посоветовал ему построить корабль и взять на него своих близких, а также все породы животных и семена растений. Корабль носился по водам семь дней, а по окончании потопа жизнь на земле возродилась.

Вавилонские жрецы создали сложную науку о небесных явлениях. Они составили календарь, впоследствии заимствованный европейскими народами. Год они разделили на 12 частей по 30 дней в каждой. На годовом небесном круге солнца эти 12 частей отметили большими созвездиями, такими, как Телец, Близнецы, Рак и т.д. Каждому из семи великих богов был посвящен особый день, и таким образом месяц был разделен еще на четыре недели. Вавилонскую семидневную неделю заимствовали потом все европейские народы.

Вавилоняне верили, что небо — великая раскрытая книга, по которой ученый может читать все, что есть и будет на земле. Если небесный мир устроен также, как земной, то происходящие в нем события должны повторяться на земле. Нужно только внимательно замечать все, что происходит на небе, и находить во всех знамениях настоящий их смысл. Появление над небосклоном одной планеты может означать урожай, восход другой — нападение врага. Есть счастливые и есть зловещие светила, бывает благополучное и грозное их расположение. Судьба каждого человека определена заранее на небе. Вавилонские предсказатели заложили основы астрологии.

Научные и литературные произведения вавилоняне записывали на старинном языке народа сумеров, у которого они позаимствовали азбуку. Писали они на тонких дощечках по сырой глине острым резцом. Этот способ письма впоследствии назвали *клинописью*. Вы-

Клинопись — способ письма путем выдавливания на глине комбинаций клиновидных черточек.

сохшие дощечки можно было очень долго хранить. Положенные друг на друга стопками они образовывали книгу. При раскопках

в районе Междуречья в 1887 г. европейцы нашли целую библиотеку. Она принадлежала соседней с Вавилоном Ассирии. Ассирий-

ский царь *Ашшурбанипал* (правил в 669—635 до н.э.) положил много усилий, чтобы собрать старинные и новые книги, в которых записаны были сказания, молитвы, наблюдения над небом и гадания. В основном это были переводы с более древнего языка с приложенными к ним толкованиями, пособиями, словарями. Сохранилось около 30 тыс. табличек и фрагментов. Это была первая в мире систематически подобранная библиотека, где таблички были разложены в определенном порядке и имелся каталог, облегчавший поиски нужной книги. На всех глиняных «местах» был библиотечный штамп со словами: «Дворец Ашшурбанипала, царя вселенной, царя Ассирии». В библиотеке были также грамматики, хроники важнейших исторических событий Вавилона и Ассирии, отчеты о строительстве царских дворцов, договоры между странами, сочинения по медицине, законы, донесения чиновников, списки подвластных Ассирии народов, с указанием размеров поступавших от них податей, письма, перечни животных, растений и минералов. В этой крупнейшей для своего времени библиотеке были собраны книги, подводящие итоги научным достижениям шумеров, вавилонян и ассирийцев.

Библиотека как хранилище памятников письменности возникла в глубокой древности. Первая в мире библиотека принадлежала ассирийскому царю Ашшурбанипалу в VII в. до н.э.

4.3. Культура Древнего Египта

Заселение территории Египта восходит к эпохе палеолита. Уже шесть тысяч лет назад, когда племена, населявшие Европу, с трудом выходили из каменного века, создавая культуру одного и того же уровня для всех регионов планеты, египтяне представляются людьми значительно более высокой цивилизации, способными преодолеть барьеры человеческих возможностей, как бы в силу жизненного опыта в другом, необыкновенно развитом мире.

На землях Нила они начали уникальный и неповторимый эксперимент, стремительно развившийся за несколько веков, создали произведения искусства и науки огромной ценности для всего будущего человечества, выходящие за временные рамки. До сих пор остается необъяснимой загадкой строительство пирамиды Хеопса в ту пору, когда люди еще не знали железа и колеса.

Несмотря на все рационалистические трактовки явления древнеегипетской цивилизации, по мнению некоторых современных ее исследователей, остается некий «иррациональный остаток», который будоражит умы и заставляет вновь и вновь обращаться к уже известным памятникам древнеегипетской культуры, трактуя их в связи с вновь открываемыми и продлевая историю Древнего Египта

до IV в. н.э., то есть, включая в историю Египта эллинистический его период. Так итальянский исследователь *Ливрага Рицци*, автор многочисленных работ по истории культуры, в характеристике и

Периоды истории Египта:

- Додинастический (5—4 тыс. до н.э.)
- Раннее царство (3000—2300 лет до н.э.)
- Первый распад Египта (2250—2050 до н.э.)
- Среднее царство (2050—1700 до н.э.)
- Второй распад Египта (1700—1580 до н.э.)
- Новое царство (1580—1070 до н.э.)
- Поздний период (1070—332 до н.э.)
- Греко-римский период (332 до н.э. — 395 н.э.)

оценке древнеегипетской культуры исходит из признания подлинности существования Атлантиды (см. с. 139—140). Как известно, по преданию, это некогда существовавший огромный материк в Атлантическом океане, опустившийся на его дно в результате землетрясения. И хотя эта гипотеза не

представляется с научной точки зрения бесспорной, благодаря тщательной разработке и логично изложенной аргументации концепция Рицци, его «другая история», достойна хотя бы того, чтобы быть материалом для размышления современному поколению студентов.

Удивительно, что еще до построек Великих Пирамид египтяне имели технологию, способную регулировать уровень воды на землях, затопленных Нилом на протяжении тысяч километров, и превращать болота и пустыни в новый земной рай.

Зная, что некоторые народы остались на уровне неолита практически до наших дней, мы понимаем, что жители «планеты Египет» опередили историю нашего мира на две тысячи лет. Более того, они дали импульс такой мощности, что он чувствуется и спустя пять тысяч лет.

Религия: священные животные, мумификация, боги

Религиозные традиции в Древнем Египте были прочными. Жрецы обладали огромной силой, но в то же время находились в согласии с властями, фараонами и всячески способствовали их обожествлению. В Египте долгие столетия сохранялись религиозные традиции родоплеменных отношений. Так, греческих путешественников поражал культ диких и домашних животных в Египте. В разных местностях почитали крокодила, и охота на священного и неприкосновенного властителя речных вод была строго запрещена. Маленьких крокодильчиков помещали в храмовых прудах и в случае преждевременной смерти мумифицировали, окутывали погребальными пеленами и с почестями хоронили. А при жизни откармливали медовыми пирогами. Священной в Египте считалась также кошка. Никто не имел права ее обидеть, а за ее убийство виновник платил своей жизнью. Почитались также птицы: коршун, ибис, кобчик; а из насекомых — навозный жук, так называемый скарабей. Иногда богом объявлялся наиболее яркий представитель какого-нибудь вида животных, например, бык. Он дол-

жен был быть черным, но с круглым белым пятном на лбу. Когда его находили, то приводили в столицу в специальный храм и объявляли священным и неприкосновенным. Когда бык умирал, его хоронили в специальном склепе, и весь Египет погружался в траур. Как только находили нового Аписа (священного быка), траур сменялся ликованием. Все это были пережитки *тотемизма*. Даже человекообразные боги в Древнем Египте изображались с головами барана, крокодила, а богини — с головами коровы, львицы или кошки.

Египтяне считали, что для того чтобы душа не умирала, тело должно быть мумифицировано. Процесс мумификации совершался следующим образом: внутренности извлекались и помещались в особые сосуды (каноны), а тело на 70 дней погружалось в соленый раствор, а затем заливалось душистыми смолами, закутывалось в полотняные пелены и опускалось в саркофаг.

По учению египетских жрецов, для загробного блаженства надо было знать магические заклинания. Были составлены заклинания для фараона и его подданных. Первоначально эти заклинания зеленой краской, считавшейся цветом жизни, писались на стенах усыпальниц. Это, так называемые «Тексты пирамид». В них описывалась счастливая жизнь усопших, вступающих в круг богов и в египетский рай. Во времена Нового царства оформляется «Книга мертвых», в которой подробно описывается загробное странствование и загробный суд.

Первоначально душа умершего попадает в чертоги царя загробного царства — Осириса. При этом египтяне считали, что у человека три души: основная душа-двойник, имеющая облик человека и отделяющаяся от него в момент смерти; душа в виде птицы с лицом человека и третья душа в виде солнечного луча.

Чтобы обрести вечную и блаженную жизнь душа умершего должна оправдаться перед Осирисом. В 125-й главе «Книги мертвых» приводится полный текст оправдательной речи. Начинается эта речь следующими словами: «Я не убивал, я не грабил, я не развратничал, я не отнимал молоко от уст младенца, я не отводил воду с чужого поля».

Египетские жрецы излагали повествования о богах. Верховным считали солнечного бога Ра. Он возник из первобытного водного хаоса, выйдя из цветка лотоса, и создал все существующее. Из его уст вышли боги, а из глаз — люди. Ра возглавил небесный совет, в котором секретарем его был бог мудрости Тот — создатель пись-

Тотемизм — первобытное верование, связанное с представлением о сверхъестественном родстве между группами людей (обычно родами) и так называемыми тотемами — видами животных и растений (реже явлениями природы).

менности. Ра был общеегипетским богом, и когда возвысились Фивы (ставшие столицей), местный бог Амон был отождествлен с богом Ра и стал называться Амон-Ра.

Из дошедших до нас мифов мы узнаем также историю бога загробного царства Осириса. Когда-то он правил на земле, но был лишен власти и убит своим злым братом Сетом, владыкой пустыни, раскаленного ветра и соленой воды. Жена погибшего, Исида, нашла тело Осириса и похоронила его, а затем чудесным образом зачала и родила от умершего Осириса своего сына Гора. Когда младенец подрос, он отнял власть у своего дяди и оживил отца. Миф об Осирисе был фактически объяснением смены времен года. Умерший бог воскресает и становится владыкой загробного мира, а наследником его на земле становится его сын Гор.

Заупокойный культ (Существенным элементом египетской культуры был заупокойный культ. Это не был культ смерти. Он был отрицанием ее торжества, желанием продлить жизнь, сделать так, чтобы смерть — явление ненормальное и относительное — не нарушала красоты жизни.

Смерть ужасна, когда покойника не ждет достойное погребение, позволяющее душе вновь соединиться с телом, ужасна за пределами Египта, где прах «заворачивают в баранью шкуру и зарывают за простой оградой» вопреки всем ритуальным обрядам.

В литературном памятнике «История Синухета», созданном за две тысячи лет до нашей эры, фараон такими посулами увещевает вельможу, бежавшего в другую страну, возвратиться к себе в Египет: «Должен ты думать о дне погребения и о последнем пути к вечному блаженству. Здесь уготована тебе ночь с маслами благовонными. Здесь ждут тебя погребальные пелены, сотканые руками богини Таит. Изготовят тебе саркофаг из золота, а изголовье из чистого лазурита. Свод небесный раскинется над тобой, когда положат тебя и у входа в гробницу твою исполнят погребальную пляску».

В усыпальнице, ее архитектуре, ее росписях и изваяниях, во всех предметах роскоши, которыми ее наполняли для «ублажения» умершего, все должно было выражать красоту жизни. То была красота солнца, — пишет Л. Любимов, — на вечно голубом небе, величественная красота огромной реки, дающей прохладу и изобилие плодов земных, красота яркой зелени пальмовых рощ среди грандиозного пейзажа безбрежных желтых песков. Эту красоту взлелеял в своем сердце житель Египта и пожелал наслаждаться ею вечно, поборов смерть... Глядя на эти грандиозные усыпальницы, мы не-

вольно повторяем крылатое выражение: «Все на земле боится времени, но время боится пирамид»¹.

Наука

По учению жрецов, основы науки были изначально переданы людям богом луны Тотом, который считался изобретателем письма и создал все свои произведения, вдохновленный высшим божеством.

Особенно развита была в Египте математика. Правда, числовая система у египтян была довольно громоздкой. Черточка означала единицу, дужка — десяток, вьющаяся веревка — сотню, цветок лотоса — тысячу. Чтобы написать, например, девять тысяч, требовалось девять раз подряд начертить цветок лотоса. Несмотря на все эти сложности, египетские математики решали сложные задачи: они вычисляли площадь усеченной пирамиды и отношение окружности к диаметру.

Небывалого расцвета достигла в Египте астрономия. Основываясь на наблюдении движения небесных тел, египтяне рассчитали астрономический год, разделенный на 12 месяцев, по 30 дней, сгруппированные в три сельскохозяйственных сезона по четыре месяца в каждом: период разлива, период сева и период жатвы. К 360 дням они добавили пять дней, соответствующих главным праздникам.

Медицина у египтян появилась также очень рано, но чаще всего она связывалась с магией. До нас дошли многочисленные медицинские трактаты: по гинекологии, хирургии, записи рецептов и различных лекарств. Многие из этих рецептов современному человеку кажутся очень наивными: употреблялись, например, такие лекарства, как толченое копыто осла или «молоко женщины, родившей мальчика». Но вместе с тем было выявлено воздействие многих трав. Имели место и теоретические обобщения: был открыт закон кровообращения, окулисты уже в VI в. до н.э. делали операции на глазах.

Существовали в Египте зачатки географии: Землю представляли в виде прямоугольника с приподнятыми краями (горами), обтекаемого со всех сторон океаном. Передней стороной считался Юг, откуда течет Нил; задней — Север (острова Средиземного и Эгейского морей); правой стороной — Запад, где предполагалось обиталище душ умерших; а левой стороной — Восток, «Страна бога Ра».

Людей египтяне делили по цвету кожи и языкам, а также на обитателей долины Нила, жизнь которых зависела от благодатной

¹ Любимов Л. Искусство Древнего мира. — М., 1980. — С. 58.

реки, и всех остальных, которые используют воду, падающую с небес (осадки).

До нас дошли географические карты Древнего Египта, а также древнейшая в мире летопись, охватывающая свыше пяти веков.

Устройство страны и экономика Египет управлялся абсолютным монархом. Царь, или *фараон*, считался живым богом, который после своей иллюзорной смерти должен присоединиться к другим божествам. Он носил титул «Сын Солнца» и воплощал религиозную, политическую и военную власть во всем Египте. Его помощником был первый министр (визирь), возглавлявший исполнительную власть. Слово «фараон» — греческое искажение египетского слова, обозначавшего царский дворец. Этим словом стали обозначать персону царя лишь со времен Нового царства после 1580 г. до н.э.

Наиболее почитаемыми в египетском обществе были жрецы, им была доверена служба в храмах, они были освобождены от налогов и содержались на средства храмов. На следующей социальной ступени находилась знать, облеченная политической и религиозной властью в провинциях; затем писцы — чиновники царской администрации и, наконец, большая часть народа, состоявшая из ремесленников и крестьян.

Египет был аграрной страной, производившей фрукты, бобы, чечевицу, лен и зерновые (пшеницу и ячмень), которые в больших количествах вывозились за пределы страны.

В Древнем Египте была развита ирригационная система орошения. Используя тот факт, что из-за периодических затоплений берег постепенно в Ниле понижался по мере удаления от реки, и вода поднималась до уровня берегов, ее легко направляли по каналам. Но когда река возвращалась в свое русло, берег был очень высоким, уровень воды опускался на 4—5 м ниже берегов. Тогда для подъема воды использовали сакью, скрипучее водоотливное колесо, которое вращали ослы или быки. Воду черпали также шадуфом, кожаным ведром на журавле, из которого вода переливалась в следующий, стоящий выше шадуф, и так, пока вода не поднималась до уровня поля. Такая древняя ирригационная система применяется в Египте и сегодня.

В Египте были развиты торговля и ремесла. Большое разнообразие предметов, найденных в гробницах, доказывает, что египтяне умели искусно обрабатывать золото, серебро, медь, и что они создавали замечательные украшения из драгоценных камней. Кольца, браслеты, подвески, серьги отличались невероятным совершенством.

Пользуясь примитивными инструментами, египтяне успешно выделывали драгоценные ткани, изготавливали керамику, стекло, эмали. Монет не было: товары обменивались по соглашению. Народам Нубии, например, они отдавали свои сельскохозяйственные продукты и ремесленные изделия в обмен на дерево, кожи, золото и слоновую кость. Из Аравии привозились пряности и благовония. Финикия поставляла в большом количестве древесину (кедр).

На берегах Нила, озера Фаюм, на каналах Дельты выселились многочисленные поселения, обычно окруженные квадратной стеной. План города напоминал сетку, внутри которой здания располагались вокруг дворца правителя и храма бога-патрона данного города. Дворец правителя был цитаделью с высокими прямоугольными башнями. Сначала его строили из обожженного кирпича, а с 2800 г. до н.э. покрывали обработанным камнем.

Населенные центры в Дельте первыми достигли расцвета, став настоящими торговыми и морскими городами. Не замыкаясь в укрепленных стенах, они раскрывались на длинных молах с верфями, многочисленными хранилищами и обширными рынками. Процветая, эти города продолжали расширяться, а управлялись они владельцами кораблей, торговавшими в далеких морях, вплоть до Черного моря.

На пирсах и на торжищах преобладали большие и средние торговцы с их домами и лавками, складскими помещениями и магазинами. Вокруг такого «города» пятитысячелетней давности простирался океан маленьких, стоящих рядами одноэтажных зданий, где жили ремесленники и рабочие. Здесь же, в небольших мастерских они занимались малыми и большими ремеслами, работали с золотом и стеклом, производили косметику и ткани, а также бесконечное множество других вещей, распространяемых по всему Египту и по всему известному миру. Вне городских стен располагались виллы и сады, принадлежащие торговцам и состоятельным людям.

Во времена Тутмоса III (1505—1450 до н.э.) население Египта насчитывало семь миллионов человек, в V столетии до н.э. в Египте существовало около 20 тыс. населенных центров. Но не только от всех этих городков и деревень не осталось ни малейшего следа: их не осталось даже от таких грандиозных городов, как Фивы и Мемфис. Представление о жизни древних городов можно составить, изучив остатки поселений строителей некрополей. Такая деревня — это прямоугольная сеть, служившая первым центром размещения тех, кто, согласно планам фараона, должен был построить город, а затем некрополь.

На все работы заключались контракты между директорами-управляющими, советом и заказчиком. В контракте определялись

даты сдачи работы и выплаты за четко определенные виды деятельности, например, за художественное оформление. Совет также предусматривал составление программы работ с конкретным распределением задач и заработной платы. Главный мастер каждой группы вел книгу работ, где среди других дел были определены причины отсутствия на рабочем месте.

Споры или санкции, если было необходимо, решались судом работников, проводимым под председательством главного мастера. Дело сначала обсуждалось с советом, вердикт объявлялся от имени царя. Была также возможна вторая и последняя апелляция к визирию или к самому фараону, которые также вмешивались в вопросы большой важности или высочайшей юрисдикции.

Основной рацион питания египтян включал мясо домашнего скота, который покупался или откармливался (волы, свиньи, газели, антилопы и даже гиены), жареную или вареную птицу, лук, бобы, чечевицу и такие фрукты, как финики, абрикосы, гранаты и плоды рожкового дерева. Сладости готовились в основном на медовой основе. Среди напитков были распространены молоко, вода, вино и главным образом пиво.

Письменность и литература

Многие столетия расшифровка загадочных египетских текстов волновала мир. В 1799 г. капитан французской армии Бушар руководил фортификационными работами недалеко от города Розетты. Неожиданно рабочие обнаружили камень, ставший знаменитым в истории археологии. По прихоти истории этот камень, получивший название стеллы Розетты, оказался у англичан, превративших его в жемчужину Британского музея. Это плита из очень твердого черного базальта. Одна плоскость этой плиты имеет трилинговую надпись, состоящую из трех, расположенных один над другим текстов. В первом 14 иероглифических строк. Второй текст состоит из 32 строк демотического письма в противоположность иератическому письму, которым могли пользоваться только жрецы и ученые. Наконец, третья надпись из 54 строк на греческом языке была понятной.

В надписи речь шла о священном декрете в честь Птолемея Епифана. Она заканчивалась приказом: «Этот декрет, выбитый на твердых каменных плитах в трех видах письма — иероглифическом, демотическом и греческом, должен быть выставлен во всех больших храмах Египта».

Расшифровка иероглифов принадлежит двум ученым: англичанину Томасу Янгу и французскому Франсуа Шампольону. Но истинным переводчиком иероглифической надписи следует считать Шампольона.

Иероглифика означает «священные знаки». Древние египтяне называли свои письмены «речью богов». По преданию, людей письму научил бог Тот во время земного царствования Осириса. В продолжение многих веков письмены сохраняли свой священный характер, им приписывали даже магическую силу. Египетское письмо включало 700 знаков, каждый из которых обозначал звук или предмет, и умевший их писать пользовался большим почетом. Имена царей и цариц получали овальное обрамление, которое археологи называют *картушами*. Взяв за исходные имена Клеопатры и Птолемея, обведенные картушами, Шампольон начал свой труд по расшифровке текстов. Древние египтяне высекали иероглифы на камнях храмов, рисовали их на стенах погребальных камер или писали тростниковым пером на свитках *папируса* (многолетнего растения семейства тростниковых, стебель которого достигает 2—5 м в высоту и венчается широким зонтиком). Белую губчатую сердцевину стебля разрезали на тонкие пластинки, расстилали на тонкой поверхности и склеивали по краям. На первый слой настилали второй волокнами поперек. Затем его смачивали и сушили на солнце. Полученный лист прессовали и шлифовали, чтобы утончить. Потом несколько листов склеивали в длинную ленту, скатывали в рулон и писали текст плотными колонками.

Иероглифы (от греч. hieros — священный и glyphe — то, что вырезано) — древнейшие рисуночные знаки египетского письма. Начертание иероглифов складывается из стандартных черт, повторяющихся в различных комбинациях.

Из произведений древнеегипетской литературы до нас дошли многие мифы, а также сказки и повести. Особенно популярной была повесть о Синухете («История о Синухете»), вельможе, бежавшем из Египта во время смут из-за престолонаследия. Другие повествования носят чисто сказочный характер. Например, сказка о потерпевшем кораблекрушение. Сохранилось также много народных песен, которые распевали египетские рыбаки, носильщики, молотильщики, а также любовных стихотворений.

Образец философского произведения, ставящего вопрос о смысле жизни и ее цели, — «Разговор разочарованного с душой».

Искусство

Особое место среди других искусств в Египте занимала архитектура и прежде всего архитектура культовая. Огромное значение имели масштабы архитектурных сооружений, символизировавшие социальную значимость и благосостояние их владельца. Особое развитие архитектура получает в правление фараона Джосера (2778—2723 до н.э.). Это связано с именем гениального архитектора и крупного ученого *Имхотепа*, прославившего в народной молве великим мудрецом и позже обожествленного, бывшего также визирем Джосера. В Саккаре он создал

каменную гробницу для Джосера небывалых размеров. На 60 метров возвышается она над землей и состоит из шести уменьшаю-

Мастабы — гробницы трапециевидной формы, сооружавшиеся египетскими вельможами, в отличие от царских гробниц. Как архитектурный элемент «мастаба» (в переводе с арабского) — «скамья», укрепленная камнем или кирпичом.

щихся мастаб, поставленных одна на другую. Имхотеп впервые развил постройку в вертикальном направлении. За сходство силуэта гробницы с гигантской лестницей ее называют ступенчатой пирамидой. Пирамида Джосера находится в большом дворе со

многими храмами, часовнями и подсобными помещениями. Весь этот комплекс построек окружен высокой каменной стеной, украшенной крупными выступами и уступами, пилястрами, резными карнизами. Здесь впервые в египетской архитектуре используются полуколонны с каннелюрами вдоль ствола и с капителями в виде цветов папируса.

Другими, более поздними, были пирамиды, построенные в Гизе для фараонов IV династии (Хеопса, Хефрена и Микерина). Еще в древности эти пирамиды вслед за греческим историком Геродотом стали считать одним из чудес света. По сообщению Геродота, самую крупную — пирамиду Хеопса — строили около 100 тыс. человек в течение 30 лет. Ее первоначальная высота была около 147 метров, а длина стороны основания — 230 метров.

При каждой пирамиде имеется поминальный храм, вход в который находился на берегу Нила и соединялся с храмом крытым коридором длиной в несколько сотен метров. Вокруг пирамид фараонов находится множество гробниц царских родственников и приближенных — небольшие пирамиды, и главным образом мастабы. Они расположены правильными кварталами, в чем проявляется стремление к математическому порядку, наивысшее выражение которого дано в самой пирамиде. Есть что-то устрашающее в этом идеальном совершенстве формы и упорядоченности гигантских масс материала.

В период Нового царства (XVI—XI вв. до н.э.) стали воздвигаться крупные храмы, такие, как Луксорский и Карнакский, с огромными залами и открытыми колонными дворами. Стены храмов были покрыты раскрашенными рельефами и иероглифическими надписями. В этот же период создаются грандиозные статуи до 20 метров в высоту, высеченные из скал («Большой Сфинкс» — статуя льва с человеческой головой, а также гигантские статуи Рамсеса II).

В скульптуре и живописи чувствуется условность, проявляющаяся в изображении человеческой фигуры на плоскости. Лицо изображалось в строгом профиле, но глаз был повернут в анфас.

Такова была *традиция*, особенно проявившаяся при изображении высокопоставленных лиц, которых нужно было изображать в величественной неподвижной позе с застывшей стандартной улыбкой на лице. Но у художника была полная свобода при изображении фауны, поэтому изумительно точно египетские художники изображали диких кошек, гусей, уток.

Ломка художественных традиций произошла при фараоне-реформаторе Аменхотепе IV (Эхнатоне). Он сам, его жена Нефертити, их дочери изображались натуралистически, причем недостатки даже подчеркивались, что прежде было невозможно (XIV в. до н.э.).

Развивались в Египте музыка и танцы. Существовали уже духовые инструменты (флейты), ударные (кастаньеты), струнные (арфы, лютни и др.) Танцовщицы часто разыгрывали пантомимы, изображали, например, клонящиеся от дуновения ветерка травы. В храмах ставились религиозные драмы (*мистерии*), в которых представлялись смерть и возрождение Осириса. Это были зачатки театра, получившего развитие уже в античном мире.

В это время возникает изысканный стиль, дошедший до нас в разных изображениях правителей: статуи Эхнатона, золоченый саркофаг мумии Тутанхамона и голова супруги Эхнатона Нефертити.

Культурные достижения Египта повлияли на внешний мир. Геродот, например, считал египтян учителями геометрии. Многие художественные сюжеты перешли от египтян к другим народам. Образ *сфинкса* стал классическим в европейской культуре. Египтяне изобрели обелиски, сооружения в честь солнечного божества, представляющие собой монолитный четырехгранный столб, сужающийся кверху и заканчивающийся маленькой пирамидой, обитой золотом. Вершина обелиска считалась местопребыванием восходящего солнца. Очень большие по размерам египетские обелиски сегодня возвышаются в Риме и Париже. Привезенные из Египта сфинксы из красного гранита, относящиеся к XV в. до н.э., украшают набережную Невы в Петербурге.

Итальянский исследователь Л. Рицци (1932—1984) выдвинул гипотезу о существовании континента атлантов, пережившего около 850 тыс. лет назад катаклизмы, вызванные результатом использования атомной энергии, выделившейся в результате превращения энергии в материю. Эти катаклизмы изменили облик планеты и наклон ее оси. Великая Атлантида раскололась на два континента, смещение земной оси вызвало появление Анд, Америки и части Европы в их теперешнем виде. Человечество почти полностью исчезло с

лица земли. Из тех, кто уцелел, большинство впало в первобытный «примитивизм», а меньшая часть нашла пристанище в немногих сохранившихся культурных центрах. Около 700 веков назад остался последний осколок Атлантиды, который описывал Платон и который, по-видимому, имел колонии в других частях света. Это был остров Посейдонис, развитые культура и цивилизация которого пустили корни в Верхнем Египте. Потомки древних жителей Атлантиды поселились в районе Фив, бывшем в XXII—XX вв. до н.э. столицей Египта, его политическим, религиозным и культурным центром. На плато была воздвигнута большая пирамида, никогда не предназначавшаяся, по мнению Рицци, для погребения, а являвшаяся материальным воплощением знаний, выраженных через ее размеры и их соотношения. Через тысячелетия был воздвигнут еще один памятник — Большой Сфинкс с крыльями и диском на лбу из полированного золота, который отражал первые лучи солнца, направляя их в пространство между лап Сфинкса. Этот памятник представлял четыре стихии: в виде быка, льва, орла и человека. От него вели многочисленные подземные лабиринты, а лицо Сфинкса первоначально имело черты одного из Магов, правителей Атлантиды.

Затем последовали новые катаклизмы, в результате которых исчезли и последние осколки Атлантиды, но большая часть библиотек и некоторые предметы с последнего острова Атлантиды к этому времени уже находились в его африканской колонии — Египте, стране Кем — так он назывался до того времени, когда греки дали ему название Тайна — Египет.

К тому времени, когда последний остров Атлантиды Посейдонис, о котором говорит Платон, затонул, «страна Кем достигла высокого уровня развития и была готова, — по словам Рицци, — принять Огонь Цивилизации».

Такова краткая версия Рицци о происхождении Египта. Сам Рицци отмечает, что в признанной официально истории много мифического и символического, поскольку, например, даже такие авторитеты в области истории, как «отец истории», *Геродот* (490—425 до н.э.), первым изложивший историю Египта, на самом деле, помимо реальных фактов, сообщал и явно фантастические сведения, например, о людях с одним глазом, расположенном на груди. «Утверждения, — пишет Рицци, — которые содержатся в его порой откровенно шутливых рассказах о Египте, современные специалисты, к сожалению, сочли истинной в последней инстанции».

Такова альтернативная версия истории Египта и его культуры, которую пока еще трудно принять в полном объеме, но, по-видимому, помимо вымысла, в ней может содержаться доля истины, и пусть каждый, как того хотел сам Рицци, «выберет то, что подскажут ему его культура, воображение и интуиция», ибо не случайно древние мудрецы считали, что в мире нет ничего абсолютно истинного или абсолютно ложного, и именно это заставляет вращаться Колесо Миров.

Версию Рицци подтверждают отчасти новые открытия, информация о которых давалась в российских научно-популярных изданиях 90-х годов прошлого века.

См.: *Ливрага Рицци Х.А. Фивы.* — М., 1995. — С. 45.

4.4. Ранняя цивилизация в Индии

Цивилизация в Индии появилась на основе небольших общин, образовавшихся в долине Инда около III тыс. до н.э. Люди получали все необходимое для жизни, занимаясь сельским хозяйством, а затем торговлей. Продовольственные продукты земледельцев и художественные изделия ремесленников обменивались на товары, привозимые из других земель, в том числе на металлы и одежду. В настоящее время известны остатки более сотни древнейших городов. Наиболее впечатляющими являются руины в *Мохенджо-Даро* и *Харанне*. Эти древние города контролировали обширные территории. В результате археологических раскопок здесь были найдены орудия труда из камня, а также изделия из бронзы и меди (топоры, серпы, пилы, долота, ножи, наконечники стрел и копий). В этих городах многие дома были двухэтажными и в них имелись балконы, нависающие над внутренним двориком. Существовала система водоснабжения и канализации.

Мифология и куль- товые тексты

Важнейшими элементами древнеиндийской культуры были мифология и религия. За девять столетий были созданы (1500—600 до н.э.) культовые тексты — *веды*, поскольку они были созданы на ведийском языке. Это священные для индусов тексты, передававшиеся из поколения в поколение: сборники гимнов, магических заклинаний, а заключительная их часть — *упанишады* — содержит религиозно-философские трактаты.

Четыре главных сборника вед: «Ригведа» — книга гимнов и молитв, «Яджурведа» — жертвоприношений, «Самаведа» — мелодий и напевов, — «Атхарваведа» — заклинаний.

К древнеиндийским текстам относятся также «Священные придания», в состав которых входят *сутры* — законы и правила домашней жизни. Сутры включают трактат об искусстве любви «*Камасутра*».

Из литературных жанров особое распространение в Индии получил *эпос*. Это древние поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна», в которых рассказывается о борьбе за царский трон в одном из самых могущественных царских родов Северной Индии. Обе эти поэмы включают десятки тысяч двустиший и фактически являются колоссальной энциклопедией индийской жизни в далеком прошлом. В древности жители долины Инда имели свою собственную письменность. Древние надписи сохранились на множестве предметов, в том числе на печатях. Однако никому еще не удалось прочесть их.

Арии и кастовый строй

Древняя цивилизация долины Инда прекратила свое существование около 1500 г., после прихода кочевников ариев. Сведения об ариях содержатся в поэмах-эпосах «Махабхарата» и «Рамаяны». В частности, из «Ригведы» известно, что богатство ариев определялось по числу голов скота, им принадлежащего. В свободное время арии любили слушать музыку, танцевать и играть в различные игры.

Этот период в истории Индии называют арийским, или верическим. И именно в эту эпоху начинают складываться основные сословия (классы): жрецов, воинов, земледельцев и купцов. В самом низу общественной лестницы находились дравиды (коренное население) и потомки от смешанных браков между ариями и дравидами. Это создало предпосылки для создания *кастовой* системы — системы замкнутых общественных групп: брахманы (знатные жрецы), кшатрии (военная знать), вайшии (земледельцы, ремесленники, торговцы) и

Члены первых трех варн (брахманы, кшатрии и вайшии) в детстве проходили обряд посвящения, считавшийся вторым рождением, поэтому назывались дважды рожденными.

шудры (бесправная часть населения, лишенная собственности). Вне каст были маргиналы, считавшиеся «неприкасаемыми». Законом были запрещены смешанные браки и переход из одной касты в другую.

Кастовый строй тормозил развитие страны и на многие столетия обрек огромные массы людей на нищету и невежество. В VI в. до н.э. в Индии произошли важные изменения. Центр могущества ариев переместился в бассейн Ганга, где была создана оросительная система, выведены новые породы скота и началось использование прирученных слонов. Развивается торговля, появляются менялы, актеры. Появились деньги и новая система письменности.

Индуизм.

Сансара и карма

Религия в Индии прошла долгий путь формирования. Первым ее этапом была *ведическая* религия, обожествлявшая силы природы. В I тыс. до н.э. ее сменил *брахманизм* с его триединством главных богов — Брахмы, Вишну, Шивы. Брахма — главный, он создатель и управитель мира, Вишну — охранитель мира, Шива — его разрушитель.

В процессе развития и дальнейшей ассимиляции народных верований брахманизм перерос в *индуизм*, основой которого стало учение о перевоплощении душ (*сансара*), происходящем в соответствии с законом воздаяния (*карма*) за добродетельное или дурное поведение. В индуизме, как и других религиях этой цивилизации, важную роль играют идеи вечного повторения, скоротечности и незначительности человеческой жизни в сравнении с космической историей. Ни в одной другой религии посмертная судьба человека не обусловлена столь жестко его собственными действиями и помыслами, его кармой. Карма наследуется от предыдущих существований, обуславливающих настоящее существование, а настоящее моральное поведение человека определяет последующую карму. Взаимодействие бесчисленных карм вращает колесо жизни — сансару.

Основа индуизма — учение о перевоплощении душ (*сансара*), происходящем в соответствии с законом воздаяния (*карма*) за добродетельное или дурное поведение.

Критерием добродетельного или дурного поведения является почитание верховных богов (Вишну или Шивы), их воплощение и соблюдение кастовых бытовых правил.

Культовые обряды совершались (и совершаются поныне) в храмах, у домашних алтарей, в священных местах. Индуизму присуще почитание животных и растений, признанных священными: коровы, змеи, лотоса и реки Ганг.

В индуизме два направления — вишнуизм и шиваизм. Вишнуизм повествует о нисхождении в мир Вишну, шиваизм олицетворяет начало вечно изменяющегося мира, в котором разрушение предшествует созиданию. Индуизм — свидетельство духовных ориентаций индусов. На первый план здесь по сравнению с брахманизмом, в котором почиталось отвлеченное начало, выходят личные боги человека, покровительствующие и помогающие ему в повседневной жизни.

Буддизм и «четыре благородные истины»

Индуизм сформировался в полемике и идейной борьбе с *буддизмом*, наиболее значимой в Индии религией. Буддизм — одна из трех мировых религий — возник в Индии в VI в. до н.э. Его основателем был *Будда* (623—544 до н.э.). Его настоящее имя Сиддхартха Гаутами. Имя Будда, что на санскрите означает «просветленный» было дано его последователями. Буддизм, как и индуизм, позаимствовал ряд идей у ведийской культуры. Однако буддизм существенно реформировал ведийскую религию, поставив в качестве основного вопрос о жизненном пути человека и избавлении его от страданий.

В центре буддизма — вопрос о «четырёх благородных истинах»: существуют страдание, его причина, состояние освобождения и путь к нему. Мудрец из города Шакья, впоследствии Будда, в своих проповедях говорил о том, как избежать страданий и обрести состояние покоя и блаженства. Вся человеческая жизнь, по мнению

В центре буддизма — вопрос о четырёх благородных истинах: существуют страдание, его причина, состояние освобождения и путь к нему.

Будды, — страдание, а его причина — жажда наслаждений и власти. Для прекращения страданий существует только один путь — путь освобождения от желаний. К такому

выводу Будда пришел не сразу. Достаточно проследить его жизненный путь, чтобы это понять.

Он был сыном правителя народа шакья в северо-восточной Индии (в настоящее время Непал). Ему была уготована судьба правителя. Мальчик рос в роскоши, но из-за вешего сна матери (еще до его рождения) ребенка никогда не выпускали за пределы дворца. Женившись, Будда стал отцом и вскоре должен был унаследовать трон, но решил узнать о жизни за стенами дворца. Четыре выхода за его пределы дворца пробудили Сиддхартху ото «сна». Он начал постигать смысл сансары, его поразило, что люди смирились со своей участью — болезнями, старостью и смертью. И тогда он, оставив жену и сына, отказался от мирской жизни и предался поискам истины. Сначала он занимается йогой, поскольку усмирение плоти — необходимая предпосылка духовного роста. Умерщвлением плоти он занимался шесть лет, ограничивал себя в пище и сне, не мылся, ходил нагим. Обретя авторитет у аскетов, он вместе с авторитетом приобрел учеников и последователей. Однако таким путем желанной цели будущий Будда не достиг, снова стал принимать пищу, последователи его покинули. И тогда, расположившись однажды под сенью большого дерева, впоследствии названного деревом просветления, он принял решение: «Я не встану с этого места до тех пор, пока на меня не снизойдет просветление». И с тех пор неподвижное сиденье стало характерным для буддизма: истина обретается в молчании, и тишина значит больше, чем действие... Он сел в позу для медитации, необыкновенной сосредоточенности и контроля над своим сознанием.

Этот процесс красочно описан в буддийских текстах. В ночь полнолуния в месяц весак (май) Будда сконцентрировал свое сознание на восходящей утренней звезде, и на него снизошло просветление. Сиддхартха стал Буддой: он вышел из мрака неведения и увидел мир в истинном свете. Это было «великое пробуждение». Будда осознал свое великое предназначение — донести истину до

людей. И он стал вести жизнь странствующего проповедника. Девять месяцев в году он проповедовал, переходя из одного места в другое, а три месяца проводил в уединении. Ел он раз в день, жил на подаяния. Его последователи образовали монашескую общину, но постепенно он стал принимать также мирян и женщин. Умер Будда в преклонном возрасте.

«Четыре благородные «истины», являющиеся стержнем его учения, открылись Будде в знаменитую ночь просветления. В них он видел весь закон нравственной жизни, ведущей к высшему блаженству. Все рассуждения и логические построения буддизма посвящены разъяснению и развитию этих положений.

Первая «благородная истина» — страдание — это сама жизнь во всех ее проявлениях. Родные, близкие, друзья, богатство, успех, власть, утехи пяти чувств — все это цепи, сковывающие человека. Страдание — это единственная всеобъемлющая реальность, с которой имеет дело духовно притязательный, нравственно совершенствующийся человек.

Вторая «благородная истина» — источником страдания является само желание: «Жажда, себя поддерживающая, прелесть, сопряженная со страстью, то тем, то этим готовая прельститься, а именно: жажда обладать, жажда быть, жажда избыть». В самом знаменитом из буддийских текстов «Стезе добродетелей» есть такие слова Будды: «Даже ливень из золотых монет не принесет удовлетворения страстям. Мудр тот, кто знает: страсти болезненны и мало от них радости».

Третья «благородная истина» — пресечение страданий. Буддизм рекомендует средний путь: избегать крайностей — как влечения к чувственным удовольствиям, так и абсолютного неведения этого влечения. Преодоленность страданий в буддизме обозначается словом «нирвана» (медленное затухание огня). Так обозначается определенное душевное состояние, которого человек достигает усилиями собственной воли. Состояние нирваны означает одновременно обретение высшей мудрости, «просветление», дающее возможность постичь иллюзорность видимого бытия, жизни и смерти.

Четвертая «благородная истина» — существует путь, который ведет к нирване. Это восьмиступенчатая программа духовного возвышения: универсальная этическая схема буддизма, следуя которой человек утвердится в качестве нравственной личности и победит самого себя. Согласно буддизму, личности как таковой нет — это всего лишь поток дхарм. То, что присутствует в любом человеке изначально, значительно больше того, что проявляет себя эмпирически в ре-

альной жизни. Поэтому «развивать» личность для буддизма — не «записывать» на ней, а «стирать» написанное, очищать сознание от «загрязнения».

4.5. Древнекитайская цивилизация

Китаецентризм В древности Китай был географически изолирован от остального мира, отрезан от него морем, горами, огромными пустынями и степями Центральной Азии. До II в. до н.э. у Китая не было прямых контактов с западными странами, что и предопределило самостоятельный, специфический характер китайской цивилизации и явилось причиной такой ее характеристики, как *китаецентризм*. Согласно этой идее, весь мир представляется как Поднебесная империя, окруженная «варварами четырех стран света». Найденные археологами на территории Китая остатки поселений древнейших людей датируются 30 тыс. до н.э.

В долине реки Хуанхэ земледельческие общины появились около 5 тыс. лет до н.э. Эта культура получила название культуры Яншао. Земледельцы выращивали просо, фрукты, орехи, овощи, держали свиней и собак. Земледелие развивалось также в долине реки Янцзы, где уже с 4 тыс. до н.э. выращивали рис. В эпоху Луньшань (около 2500 г. до н.э.) земледельцы уже разводили крупный рогатый скот, кур, овец и коз, а также буйволов для пахоты и перевозки грузов.

Первые династии. Эпоха «Воюющих царств» После периода земледельческих культур Китаем управляло несколько династий. Первую династию Ся относят к 2205 г. до н.э., но сведений о ней очень мало. В 1766 г. до н.э. возникла династия Шан. Ее правители контролировали большие земельные территории. Они пользовались услугами гадателей, предсказывавшими будущее по воловьим лопаткам и черепаховым панцирям, которые при нагревании трескались. Выводы делались по форме этих трещин и разломов.

Гадательные кости содержат первые известные образцы сложной древнекитайской письменности.

В конце XI в. до н.э. территория царства Шан была завоевана народом Чжоу, разделена на уезды, часть из которых управлялась царем (*ваном*), а другая — специально назначаемыми чиновниками. Эпоха Чжоу была временем экономического роста и торгового подъема. Впервые стали производить шелк, который в I в. до н.э. вывозили даже в Римскую империю. За пределы страны вывозили также фарфор, пряности, полудрагоценные камни, особенно нефрит. Развитие торговли способствовало росту городов, остатки которых со-

хранились и дают представление о том, как выглядел древнекитайский город. Он был защищен прочными стенами, внутри которых находились дворец правителя, храмы и кладбища.

В VIII в. до н.э. авторитет и влияние династии Чжоу резко пали. Мелкие царства стали бороться друг с другом за главенствующее положение, и в V в. до н.э. образовалось семь крупнейших государств, в течение следующих 250 лет воевавших друг с другом. Это время получило название эпохи «Воюющих царств».

Войска в эпоху династий Шан и Чжоу сражались на боевых колесницах, но в период «Воюющих царств» появились войска из пехотинцев, и армии иногда насчитывали до миллиона воинов. Освоение технологии плавки железа в VI в. до н.э. было применено для производства оружия и доспехов, а также создало условия для развития ремесла и земледелия. Эпоха «Воюющих царств» завершилась победой царства Цинь, первый император которого Шихуанди объединил все китайские земли и существенно усовершенствовал законодательную и административную системы.

Письменность и культура

Важнейшим условием культурного интеграционного процесса, последовавшего за объединением китайских земель, явилась *иероглифическая письменность*, сложившаяся в середине 2 тыс. до н.э. и содержащая около 50 тыс. знаков. Благодаря своему основному принципу — связи между реальным образом и символом, способом графического начертания — она не была жестко связана с лингвистическими особенностями конкретного произношения и могла использоваться носителями любого языка, что способствовало культурному сближению народов различных царств.

В древнекитайской цивилизации была высоко развита культура, давшая миру много открытий. Очень развиты были геометрия и астрономия. Ученые в VII в. до н.э. составили звездный каталог, предсказали появление кометы Галлея, предсказывали лунные и солнечные затмения.

Особенно значительным был прогресс в области культуры в Ханьскую эпоху (206 до н.э. — 220 н.э.). Был сконструирован первый в мире сейсмограф, создан небесный глобус с описанием 2500 звезд, разработана теория Земли и безграничности Вселенной, открыты пятна на Солнце, создана система точного вычисления числа π .

В 214 г. до н.э. император Шихуанди начал строительство Великой стены, которая должна была защищать принадлежащие ему земли от набегов кочевников-

Первые рукописные памятники Китая относятся к 1500 г. до н.э., первые литературные произведения — примерно к 800 г. до н.э.

гуннов. В результате была построена колоссальная стена длиной около 3000 км, известная теперь как *Великая Китайская стена*.

В V в. до н.э. китайские математики сформулировали свойства прямоугольного треугольника, ввели понятие отрицательных чисел. В I в. н.э. достижения в области математики были сведены в трактате «Математика, в девяти главах». В то же время был составлен каталог медицинских книг, в которых были собраны рецепты лечения многих болезней.

Развитая система иероглифического письма способствовала расцвету в области гуманитарных дисциплин. Появились обширные библиотеки и первые словари. Начиная с IV—III вв. до н.э. пробуждается интерес к поэзии.

С II тыс. до н.э. в Китае развивается музыкальное искусство и становятся известными такие музыкальные инструменты, как барабан, металлические колокольчики, духовые инструменты из глины, струнные, щипковые инструменты. Затем появляются трактаты о музыке и создаются школы, готовившие музыкантов и танцоров.

Конфуций и его учение

Чтобы понять менталитет китайца, необходимо обратиться к нравственной философии китайского мыслителя *Конфуция* (*Учитель Кун*, 551—479 до н.э.), сформулировавшего этические нормы и ритуалы всех последующих китайских поколений. Для любого китайца, независимо от возраста и социального положения, и сегодня Конфуций — бог, но бог, реально живший среди людей и обучавший их нравственному поведению. В 22 года он начал обучать, прославился как самый знаменитый педагог Китая. В 50 лет Конфуций стал высоким сановником в государстве.

В беседах со своими учениками Конфуций формулирует идеал общественного деятеля — образ «благородного мужа» (цзюнь-цзы), главным качеством которого является «жэнь».

Жэнь — главная категория этической концепции Конфуция. Для китайца это понятие многозначно. И хотя на европейские языки оно переводится словами «гуманность», «человеколюбие», «человечность», «человеческое начало» и т.д., его изначальный смысл — быть идеальной формулой в иерархических отношениях разной природы: между отцами и сыновьями, между правителями и чиновниками, затем оно было экстраполировано Конфуцием на отношения между братьями, между друзьями, и, как читаем в «Лунь Юй» на вопрос «Что же такое жэнь?» — Учитель ответил: «Это значит любить людей, причем всегда и во всем выражать любовь». Жэнь — это характеристика человека и определенный тип его поведения.

Одним из ключевых в этической концепции Конфуция является также понятие «*благородный муж*». У Конфуция — это идеал человека, для которого прежде всего характерно милосердие, чувство долга. Помимо милосердия и чувства долга благородный муж должен обладать качеством «*вэнь*», что значит образованность, просвещенность, духовность и любовь к учению.

Еще одной чертой благородного мужа Конфуций считает качество «*хэ*» — любезность без лести, принципиальность без навязывания другим своих взглядов, способность налаживать вокруг себя добрые человеческие отношения.

Важнейшей этической категорией Конфуция является категория ритуала — «*ли*». Для Конфуция ритуал — это парадигма общественного поведения. В содержании «ли» Конфуций прежде всего подчеркивал вежливость. Эта категория у Конфуция стала необходимым этапом человека на его пути к нравственному совершенству.

Вообще понятие «ли» имеет не только значение ритуала. Раньше оно означало обувь, надеваемую при совершении религиозных обрядов, что и породило его два исходных значения: установление предписания поведения (приличие) и ритуал (этикет). Понятие «ли» для Конфуция означало не только правила благопристойности в широком смысле слова, но и важнейший принцип политики как искусства руководить государством. Оно раскрывает сущность формулы Конфуция «Управлять — значит поступать правильно».

Изучайте прошлое, если хотите предугадать будущее. Конфуций

Конфуцианство всегда было не только этической, но и очень влиятельной на Востоке *политической* доктриной. Конфуций переосмыслил доктрину «мандата Неба», разработанную еще в начале эпохи Чжоу (рубеж II—I тыс. до н.э.), по которой великое Небо дает пост правителю Поднебесной, чтобы он постоянно заботился о благе своих подданных и процветании государства. Если этого не будет, последует смена владельца мандата. Конфуцианский идеал правителя со временем стал эталоном для китайских чиновников-управленцев. Право на участие в управлении государством эти люди подтверждали своим участием в конкурсных экзаменах, одним из требований которых было хорошее знание конфуцианства.

Конфуцианство — это этическая и политическая доктрина, но в ней есть и существенный религиозный компонент. Прежде всего это культ предков. В конфуцианстве нет таких религиозных понятий, как грех, покаяние, загробное блаженство. И потому последователь Конфуция стремился быть *нравственным*, а не безгрешным. Вместе с тем при содействии предков конфуцианец стремился по-

лучить прижизненные блага и избежать ударов судьбы. Ударом судьбы считалось не иметь мужского потомства. В этом случае глава семьи считался сиротой. Несчастьем было также не иметь ученой степени или хотя бы сына с ученой степенью. Об этом и просили предков, а в случае удачи — благодарили.

Исполнение культа предков контролировалось властями, для чего содержался огромный чиновничий аппарат. Но в условиях патриархальной власти отца или старшего в семье чиновничье вмешательство в этом вопросе требовалось не часто.

Большой заслугой конфуцианства является признание конструктивной роли знания, ценности, навсегда ставшей составной частью китайского менталитета. Знание — величайшая ценность, и путь к нему должен быть открыт каждому. Через сферу образования и самосовершенствования Конфуций по сути дела провозгласил принцип равных возможностей.

Основные термины и понятия

базисный архетип

палеолит

мезолит

неолит

Урукская культура

зиккурат

клинопись

заупокойный культ

«стелла Розетты»

иероглифы

папирус

сутры

веды

упанишады

кастовый строй

индуизм

буддизм

нирвана

китаецентризм

конфуцианство

«благородный муж»

Вопросы для размышления

1. Объясните понятие «нерасчлененность первобытной культуры».
2. Как культура древних цивилизаций Междуречья подтверждает мнение, что к культуре не применимо понятие «развитие»?
3. Как вы понимаете выражение «другая история Египта»?
4. Объясните причины увлеченности буддизмом современных молодых россиян.
5. Почему конфуцианство считается религией?

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА

Глава 5

АНТИЧНАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Великие люди Греции и Рима имеют в себе ту поражающую, пластическую, художественную красоту, которая навек отпечатлевается в юнлй душе. Оттого-то эти величественные тени Фемистокла, Перикла, Александра провожают нас через всю жизнь так, как их самих провожали величественные образы Зевса, Аполлона. В Греции все было так проникнуто изящным, что самые великие люди ее похожи на художественные произведения.

А. Герцен

5.1. Единая античная цивилизация

Когда старейшину мировой философии Г. Г. Гадамера (1900—1995) спросили, чем для него является античная греческая философия, он ответил: «Вся мировая культура — лишь маленький комментарий к тому, что зовется античной цивилизацией».

Немецкий историк Т. Моммзен (1817—1903) писал в «Истории Рима», что самая грандиозная цивилизация, рано или поздно, должна себя изжить и прекратиться, но не прекратится духовная деятельность самого человека, ибо едва человеческий дух как бы достигает разрешения высших задач, он снова ставит себе подобные же задачи, но еще шире и выше. И чтобы человечеству понять стоящие перед ним задачи, ему нужно освоить культурное наследие своих предков, какими для европейской культуры Нового времени является культура Античной Греции и Античного Рима¹.

По мнению Моммзена, лингвистические исследования неоспоримо свидетельствуют, что когда-то в глубочайшей древности от общей массы арийцев отделилось одно племя, но долгое время они жили совместно с арийцами, а затем распались на две группы, давшие впоследствии эллинов и италийцев.

¹ См.: Моммзен Т. История Рима. — СПб., 1993.

Но еще до их разделения ими были выработаны важнейшие приемы земледелия, способы измерения земель, устройство дома, подробности вооружения, а также почитание божества домашнего очага, единственного общего для греков и италийцев божества, не существовавшего в мифологии индоевропейцев. У греков и италийцев был один способ добывания огня — трением одного куска дерева о другой, одинаково назывались и эти два куска дерева. А это свидетельствует о том, что этот способ добычи огня был открыт в период их совместного существования.

Хотя в быту с самого начала эллины и италийцы были похожи, но этого нельзя сказать об их духовной жизни. «Великая задача, предлежащая человеку, — жить в сознательной гармонии с самим собой, с себе подобными и с целым — допускает столько решений, сколько «обитателей в доме Отца», и в области духовной жизни всего резче различаются и отдельные люди, и отдельные народы»¹. Действительно, у этих двух народов, создавших фундамент европейской культуры, и семья, и государство, и религия, и искусство настолько различны, что трудно представить возможность сходства в менталитете, возможность общности в миросозерцании.

Эллины всегда приносили общее в жертву частному, нацией жертвовали для общин, а общинами для отдельных лиц. Их идеалом была созерцательная жизнь без труда, зачастую переходившая в праздность. Их политическое развитие на протяжении ряда веков характеризовалось партикуляризмом. В религии эллины не особенно возвышали богов над людьми, приписывая им всего лишь два преимущества: бессмертие и совершенство, которых человек мог достичь, упражняя свой гений.

Эллины (греч. Hellenes) — самоназвание греков. Впервые этот термин для обозначения всех греков встречается у поэта Архилоха (VII в. до н.э.).

Греки превыше всего ценили человеческую мысль во всем ее «страшном великолепии». А римляне «...воспитывали детей в почтении к отцу, граждан — в почтении к государству, и всех — в почтении к богам. Они ничего не спрашивали и ничего не уважали, кроме полезной деятельности, и требовали, чтобы каждый миг своей короткой жизни человек отдал труду... у них считался худым гражданином тот, кто хотел жить не так, как другие, и из отвлеченных идеалов только стремление к величию родины не считалось пустым»².

Вместе с тем некоторые черты семейного и общественного быта были общими у двух народов. Так, например, супружеский союз у тех

¹ Моммзен Т. Указ. соч. С. 12.

² Там же.

и других предполагал единоженство и единомужие, одинаково ценился нравственный и благопристойный характер брака. На начальном этапе развития двух народов одинаковыми были формы суда и наказания.

Однако в области искусства эти два родственного народа отличались особенно. Вновь обратимся к Моммзену.

«У латинов искусство долго оставалось на такой низкой ступени, как у народов, не имеющих никакой культуры, — у эллинов же поэзия и ваяние быстро достигли такой высоты, какой никогда уже более не достигали: эллины научились рано ценить вдохновляющее могущество красоты и пользовались им, в Лациуме же не признавали и не признавали другого могущества, кроме могущества силы»¹.

Таким образом, развитие двух родственных наций в конечном счете осуществлялось в противоположных направлениях, создавая два культурных мира — мир греческой культуры и мир италийской культуры.

Моммзен писал, что идеальный мир прекрасного был для эллина дорожкой и выше всего, в наслаждении им он забывал и личные печали, и недостатки своего государственного и общественного быта. Преимущества греков были более яркими, но дарования италийцев ученый считал более глубокими, относя к ним прежде всего способность понимать всеобщее, рассеянное в частных явлениях, способность к самопожертвованию, серьезную веру в своих богов. Моммзен видел у италийцев такие чувства к своему отечеству, каких не знал грек, «и при государственном устройстве, основанном на самоуправлении, латины так развили свою национальность и вместе с этим достигли такого могущества, что им подчинилась и эллинская нация, и весь мир»².

Общие черты греческой и италийской культуры позволили объединить их общим понятием — *единая античная цивилизация*. Существенные различия привели к тому, что позднейшими мыслителями они были поделены на две различные культуры и цивилизации — греческую и римскую.

5.2. Древняя Греция

Условия и причины совершенства греческой культуры

Греческая цивилизация, начавшись в глубинах повседневной жизни древних греков, поднялась к вершинам философских обобщений, тем самым показав неизбежность свя-

¹ Моммзен Т. Указ. соч. С. 13.

² Там же.

зи между ними на все последующие века и тысячелетия. Греки сформулировали идеи и обозначили ценности, которые далеко вышли за пределы своего времени. Эти идеи по происхождению историчные, по смыслу стали трансисторичными, поскольку они значимы для всех последующих исторических эпох. Многие мыслители пытались объяснить причины подобного явления и описать условия его возникновения. Интерес к этому постоянно воспроизводится еще и потому, что, помимо исторической ценности, эти идеи все еще являются актуально значимыми.

Немецкий философ *Гегель* (1770—1871) в «Философии истории» указывает на следующие причины и условия развития греческой цивилизации. Прежде всего он отмечает природные «раздробленность и разнообразие, вполне соответствующие разнообразию греческих племен и подвижности греческого духа». С природными особенностями, с ландшафтным разнообразием Греции Гегель связывает «самостоятельные индивидуальности» как исходный пункт развития образованности. Эти индивидуальности предоставлены сами себе, не соединены с самого начала «в патриархальный естественный союз, а лишь объединены в иной сфере — общностью закона и духовных нравов»¹.

«Разнообразие» понимается Гегелем как наличие «чужеродности», в преодолении которой философ усматривает одну из причин развития «прекрасного свободного греческого духа». По мнению Гегеля, истинно свободная жизнь невозможна при простом развитии племени. В начале истории Греции происходит переселение и смешение различных племен, и именно и благодаря этому возникает свободный греческий дух.

Характеризуя ситуацию, в которой жили первые греки, Гегель, помимо этнического смешения, указывает на общее состояние беспокойства, вызываемого постоянными переселениями племен, отсутствием чувства безопасности и происходившими грабежами. Другую причину особого цивилизованного пути древних греков Гегель видел в «стихии моря», которая рано привела к созданию в обществе «прочных отношений», способствовала развитию мореплавания и всего того, что с ним связано. Далее Гегель отмечает, что «начатки образования находятся в связи с прибытием в Грецию иноземцев». Колонизацию греческой территории этими «иноземцами» он относит к XV—XIV вв. до н.э., отмечая, что это происходило одновременно с исходом Моисея из Египта. Иноземцы создали в Греции прочные центры. Подчеркивая изначальную многополис-

¹ Гегель Г.В.Ф. Философия истории. — СПб., 1993. — С. 255.

ность Греции, полицентризм, Гегель тем самым отмечает еще одну причину ее бурного цивилизованного развития.

Рассмотрев объективные условия развития греческой цивилизации, Гегель затем анализирует субъективные источники греческой культуры, отмечая, что раздробленность и отрезанность греков вынуждали их полагаться на свои внутренние духовные силы и личное мужество. Находясь в зависимости от случайностей природы, озабоченно прислушиваясь к внешнему миру, греки «духовно воспринимали и усваивали себе этот внешний мир и проявляли в борьбе с ним мужество и самодеятельность». Это, в свою очередь, порождает *возбужденное* состояние духа, порождающее *удивление* при встрече с *естественностью природы*. А как писал Аристотель, исходным пунктом для философии является удивление, ибо оно порождает философию. Фиксируя начало философского состояния древнего грека, Гегель представляет «анатомию» греческого мировоззрения. Многие авторы, среди которых Аристотель, Фукидид, Геродот, Ювенал, Цицерон, Монтень, Жирар, Гиро, Круасе и другие, указывали еще на одну причину необыкновенно высокого уровня греческой духовности. Это греческий гений.

Греческий гений

Римский поэт-сатирик *Ювенал* (55—132) писал о многообразии способностей эллинской расы. Во времена упадка Древней Греции наводнившие Рим греки оказывались способными ко всем ремеслам. Этой способностью греков восхищался греческий историк *Фукидид* (460—309 до н.э.), автор теории разделения труда. *Аристотель* (384—322 до н.э.) писал, что северные европейские народы отличаются энергией, но не обладают достаточной живостью ума; населению Азии, обитающему в жарких странах, наоборот, при живости ума недостает энергии. У греков же, благодаря их умеренному климату, Аристотель видел сочетание энергии характера с умственной тонкостью.

В равномерном развитии различных способностей Аристотель видел причину счастливого душевного равновесия и гармонии, проявляющихся в великих произведениях литературы и искусства греков. Он отмечал, что воображение у эллина всегда сочеталось с элементами рассудочности, чувство — с умом, страсть — с размышлением. Он никогда не придавался какому-нибудь одностороннему увлечению, будучи обладателем многочисленных способностей, пригодных для каждого случая. Объединяя эти способности, он придавал созданиям своего творчества их настоящий характер.

Другой существенной чертой греческой расы Аристотель считал ее неистощимую любознательность. В области естественных и

нравственных наук, в истории, географии, философии, математике греки проявляли любопытство в лучшем значении этого слова и потому первыми сформулировали почти все великие научные задачи и изобрели почти все научные методы. Их всегда искушало все загадочное, как бы оно ни проявлялось, особенно же их ум влекла тайна мироздания. Они хотели все увидеть и все познать. Эта потребность ставит вопросы всему, где только можно получить ответ, проявляется и у первых философов-ионийцев, и в трудах великого греческого историка *Геродота* (485—425 до н.э.).

Геродот писал о тонкости ума эллинов. «С давних времен эллин отличался от варвара своей сообразительностью и отсутствием глупого легковерия». Это характеристики всех греков, несмотря на то, что у жителей разных греческих полисов были свои особенности. Беотия, например, славилась своими литературными и политическими деятелями, остроумие спартанцев было известно во всей Греции. И хотя их остроты менее грациозны и в меньшей степени проникнуты тонкой иронией, чем афинские, в них больше сжатости и силы. Многие мудрецы, прославившиеся своими изречениями, вышли из Дорийской части Греции; но когда римлянин Цицерон хотел показать, как надо пользоваться остроумными словами в качестве орудия красноречия, поскольку сам был выдающимся оратором, он обращался за образцами ко всем грекам без различия.

Традиции имели в Греции огромную силу, но никогда не подавляли свободу отдельной личности. Благодаря смелости суждений, фантастической силе воображения, искренности чувств эллин избежал стеснений в развитии своей культуры. Никакая искусственность не подавляла в нем чисто человеческих черт. Эта человечность придавала его произведениям своеобразный характер, «проникала их собой», потому что грек действительно носил ее в своей душе, и она не являлась следствием ни взятой на себя роли, ни какой-либо выучки.

Относительно духовного облика греков ученые высказывали противоречивые мнения даже соотечественники-современники. Так французский филолог и историк XIX в. *Э. Ренан* считал, что греки как истинные дети воспринимали жизнь так радостно, что у них никогда не являлось мысли послать богам проклятия, находить природу несправедливой и коварной по отношению к человеку. Ренан писал о вечной юности, веселости, всегда свойственной настоящему эллину, делавшим его чуждым тяжелым заботам, снедающим человеческую душу.

Противоположное утверждал французский ученый *Ж. Жерар*. Свойственной греку он считал заботу о самом себе, о своем поло-

жении и своей участи. И это, утверждал он, пробудилось в греке одновременно с блестящим воображением и наложило на его ранние произведения, несмотря на проникающую их энергию, оттенок скорби, которую по силе пафоса не могло превзойти ни одно из творений новых времен.

Это крайние позиции, но в каждой из них есть доля истины. Конечно же, греки чувствовали жизненные невзгоды и страдали от них. Но это не значит, что невзгоды сформировали мрачное мировоззрение. Вся поэзия греков в конечном счете есть поэзия жизни. Идеал греков — идеал молодости и красоты, который они постоянно стремились осуществить и на котором охотно

Этапы древнегреческой цивилизации: гомеровский — XI—VIII вв. до н.э. (распад родоплеменного общества); архаический — VII—VI вв. до н.э. (становление полисов); классический — V—VI вв. до н.э. (расцвет полисов); эллинистический — IV—II вв. до н.э. (упад полисов); эпоха Александра Македонского (356—323) и эллинистических государств.

сосредоточивали свою мысль. Грекам была почти незнакома великая причина великой скорби — глубокое чувство постоянного несоответствия между желаниями и их удовлетворением. Некоторые из греческих мыслителей подозревали это, но греческая нация более всех других любила жизнь, наслаждаясь своими мыслями и чувствами, и по природе была склонна к постоянно деятельному оптимизму.

Благодаря перечисленным причинам общего и частного порядка малочисленный греческий народ в своем культурном развитии поднялся на такую трудно вообразимую высоту, на какую ни до, ни после него ни одному народу подняться не удалось. Именно поэтому все то, что касалось древних греков, включая мельчайшие подробности их быта, всегда было и остается предметом острого интереса как специалистов, так и рядовых граждан всех стран.

Повседневная жизнь греческого полиса

В VIII в. до н.э. появились полисы — города-государства, окончательно развившиеся в последующие века и определившие особенности

общественной, политической и культурной жизни древних греков, а также их быт и менталитет. Каждое из этих государств отличалось

Полис — город-государство Древней Греции. Полноправными гражданами полиса являлись члены общины, каждый из которых имел право на земельную собственность и политические права.

своими природными условиями и специфической хозяйственной деятельностью, что при наличии сознания своего единства обеспечило плюрализм в экономике, политике и культуре. Это различие было причиной духа соревновательности, агонистики. Дух сорев-

новательности, разнообразие и взаимная лояльность, стремление во всем преуспеть, сделать лучше, чем у соседа (в образовании, философии, экономике, политике). Полисная система предполагала участие граждан в политической и общественной жизни, в народных собраниях, судах, принятии общественно значимых решений.

Французский мыслитель XIX в. *И. Тэн* (1828—1893) в работе «Философия искусства» писал о простоте греческой жизни. Например, мужской костюм грека состоял из короткой туники без рукавов, женский — также из туники, но длинной, доходившей до ступней. На плечах эта туника загибалась вдвое, и концы ниспадали к поясу. Это была мантия. Женщина, когда выходила из дома, набрасывала на себя покрывало и надевала сандалии. Часто греки ходили босые и с непокрытой головой. Как гласят предания, Сократ надевал сандалии только по праздникам.

Простым был и маленький одноэтажный дом древнего грека: выбеленные известкой стены, постель с покрывалами, сундук, несколько красивых разрисованных ваз, развешанное по стенам оружие, простого устройства лампы. Этого было достаточно для знатного афинянина, проводившего большую часть жизни на городской площади — *агоре*, в спортивных залах — *гимнасиях*, в театре.

Театр вмещал от тридцати до сорока тысяч зрителей, расходы по его устройству в основном «брала на себя» природа. На склоне холма высекались амфитеатром ступени, внизу в центре устраивался жертвенник, для резонанса голоса актера воздвигалась высокая стена с лепными украшениями, солнце заменяло люстру, декорациями служили то сверкающее море, то склоны гор, которым свет придавал бархатистый оттенок.

Греки, жители полисов, лично разрешали дела, касавшиеся общественных интересов. Они выслушивали ораторов и подавали свой голос на общественной площади, куда приходили как для принятия какого-нибудь постановления или закона, так и для продажи вина и оливок. Обсуждались вопросы, затрагивавшие интересы всех.

Проблема выбора общественного и политического поведения была несложной, поскольку для этого нужно было всего лишь довольствоваться своим личным опытом и повседневными впечатлениями. Кроме того, житель полиса бывал судьей в гражданских, уголовных и религиозных делах или выступал в качестве защитника и обязан был сам отстаивать в суде свое дело. Каждый грек обязан был нести воинскую повинность, и, благодаря несложности военного искусства, армию составляло народное ополчение.

Во многом, как пишет Тэн, все особенности античной жизни определялись одной и той же причиной — *простотой* их цивилизации, не имевшей предшественников, что приводило к простоте уравновешенной души, в которой ни одна группа способностей и склонностей не развивалась в ущерб другим.

Письменность и игры как важнейшие факторы развития греческой культуры

В IX в. до н.э. греки через посредничество финикийцев приняли семитский алфавит, усовершенствовав его и добавив несколько знаков для обозначения гласных.

Другим важным фактором культурного развития Греции были игры, проводившиеся в различных частях страны. В первые столетия своего существования эти игры имели аристократический характер. Они давали религиозную санкцию физическим достоинствам («аретэ»), облегчающим властвование над людьми. *Олимпийские игры* были учреждены в период аристократического правления в полисах, когда господствовала аристократическая идеология, высоко ценившая физические достоинства человека. Поэт *Пиндар* (518—442 до н.э.) в своих *эпипикиях* (похвальные песни в честь победителей) воспевал победителей игр. Иноземцы, рабы и полусвободное население не могли участвовать в играх.

Душа моя, ты не ищи бессмертия,
Лучше возьми все, что можно от жизни.
Пиндар. Пифийская ода

Самыми важными и самыми древними были игры, устроенные впервые в честь Зевса Олимпийского в 776 г. до н.э. и с тех пор

повторявшиеся каждые четыре года. Они включали соревнования в езде на колесницах, пятиборье, кулачный бой, конкурс искусств. Продолжались они пять дней, проводились до 396 г. до н.э., и были возобновлены только в Новое время, в 1896 г.

Позднее кроме Олимпийских игр стали проводить Пифийские игры в Дельфах, Истмийские в честь бога Посейдона в Коринфе и Немейские.

Участники состязаний выступали нагими, и прекрасное нагое тело молодого атлета стало с тех пор одним из самых распространенных мотивов древнегреческого искусства.

Миф — источник греческой литературы и философии

В VIII—VII вв. до н.э. в Греции уже были известны произведения литературы и философии. Важнейшим их источником были древнегреческие *мифы*. Миф для древнего грека был обобщенным представлением о том мире, в котором он жил, о тех силах, которые этим миром управляют. Так, глядя на огонь, вспыхнувший от удара молнии, на огненные языки костра, светящиеся в ночи огоньки, тлеющие угли, лесной пожар или пламя в кузнечном горне, древний грек все эти отдельные проявления огня обозначает одним словом, обобщает в мифе, давая силе огня имя *Гефест*. Так рождается и развивается миф о Гефесте.

Глядя на зреющий колос, пробивающийся стебель, зеленеющую траву или зацветающие плодовые деревья, древний грек все эти яв-

ления произрастания обобщенно называет словом *Деметра*, то есть мать-Земля, которая рождает, выращивает, выкармливает.

Видя как бушует море, как разливаются или высыхают реки, несутся водопады, бегут ручьи, древний грек все проявления водной стихии обобщает словом *Посейдон*.

Небо с его светом, его бездонной ясностью, его просторами, где-то в неведомых высях смыкающимися со снежными вершинами гор, древний грек называет одним словом — *Зевс* — светоносное небо, светоносный день.

И так один за другим рождаются мифы, разрастающиеся в рассказы о высших существах, таких же, как и человек, только бесконечно совершенных и бессмертных, живущих одной семьей и управляющих космической общиной, господствующих над миром. Рождается *мифология* — предтеча и источник литературы и философии.

Непосредственно-чувственное восприятие обобщается, обобщенные понятия становятся отдельным существом. Слово уже понимается не только как миф, но как *эпос* и *логос*. Миф-слово определяет собой и характер повествования, и характер, и способ мышления.

Греческая литература

Древнегреческая литература, как и вся культура, прошла многовековой путь развития.

Именно в Древней Греции сложились ее основные типы: *эпос*, *драма*, *лирика*. Первыми древнегреческими литературными произведениями были два шедевра — «*Илиада*» и «*Одиссея*» Гомера. Их сюжеты взяты из обширного цикла сказаний о *Троянской войне*. В каждой из поэм отражены лишь небольшие эпизоды этого цикла. В «*Илиаде*» рассказывается о событиях десятого года Троянской войны. Описание заканчивается смертью и погребением главного троянского воителя Гектора. На все предшествующие и последующие события даются лишь намеки, свидетельствующие о том, что содержание всего цикла было хорошо известно слушателям.

В «*Одиссее*» рассказывается о последних днях странствий героя Одиссея, возвращающегося из-под Трои, прибытии его на остров Итаку, событиях на острове. Мимоходом затрагиваются другие события: разрушение Трои, возвращение других героев — Нестора, Менелая, Агамемнона.

Поэмы Гомера очень познавательны. Из них мы узнаем о жизни греков на протяжении нескольких столетий, социальных проблемах, разделении и специализации труда, быте и междоусобных конфликтах.

Миф (от греч. Mythos — предание, сказание) — повествование о богах, духах, обожествленных героях и варварах, возникшее в первобытном обществе. В мифе переплетены ранние элементы религии, философии, науки и искусства.

Идеалы Гомера — идеалы аристократические, и обращается он к носителям аристократической культуры и сознания. Поэмы Гомера — своего рода кодекс аристократической морали. Для гомеровского воина высшей ценностью является посмертная слава, память о доблестном бойце и его подвигах. Эту память сохраняет певец — *аэд*, который передает ее потомкам. Со временем поэмы Гомера стали для греков священными книгами.

Так Александр Македонский, найдя среди оставленных персидским царем Дарием вещей драгоценный ларец, приказал взять этот ларец для него и положить туда произведения Гомера, говоря, что Гомер — его лучший и вернейший советчик во всех военных делах. Другой пример связан с Алкивиадом, племянником великого Перикла. Беспутный Алкивиад попросил однажды у одного писателя сочинение Гомера, и вlepил ему оплеуху, узнав, что у писателя их нет. Это было равносильным, как если бы у какого-нибудь современного священника не оказалось молитвенника.

Третий эпизод связан с философом Ксенофаном, который однажды пожаловался сиракузскому тирану Гиерону на свою бедность; на что Гиерон ответил ему следующим образом: «А ты посмотри на Гомера, который, хоть и был на много беднее тебя, однако же и по сей день, лежа в могиле, питает десятки тысяч людей».

Произведения Гомера были для греков канонem поведения и источником знаний о прошлом. Геродот заметил, что богов грека сотворили Гомер и Гесиод. Гомер действительно внушил грекам свое представление о богах, и *Фидий*, величайший греческий скульптор V в. до н.э., создавая скульптуру Зевса Олимпийского, находился под впечатлением стихов слепого Гомера.

Греческий эпос оказал влияние на всю европейскую культуру: в создании новых литературных форм, он оказал влияние на язык греческой поэзии, Гомер явился творцом эпической техники, он создал такие образы, которые и тысячелетия спустя будили фантазию европейских писателей и художников.

Новые пути эпической поэзии VIII—VII вв. до н.э. проложил *Гесиод*, беотийский земледелец, создавший три новых эпических жанра: *космогонический* (поэма «Теогония» о происхождении мира, богов и людей), *генеалогический* («Каталог женщин» — о героинях древних мифов) и *дидактический* («Труды и дни», содержащий советы и наставления земледельцу).

В VII в. до н.э. развивается поэзия. Ее ярким представителем был поэт *Архилох*, с острова Парос. В своих стихах он утверждал отличие от гомеровских ценностей и считал призрачной посмертную славу, к которой стремились герои Гомера. Архилох выражает более реалистичный взгляд на мир. В его стихах звучат порывы неудовлетворенной страсти, оскорбленное самолюбие, язвительная

«Песнь козлов»
и древнегреческий
театр

мстительность, готовность стойко переносить превратности судьбы. Старые стихотворные размеры он заменяет ямбом и хореем.

Если эпоха архаики выразила себя в лирике, то классический V в. до н.э. заговорил языком трагедии и комедии.

Возникла трагедия из хоровой песни, из дифирамба, который распевали одетые в козлиные шкуры «сатиры», лесные божества, демоны плодородия в свите Диониса. «Хоры козлов», сатиров существовали по всей Греции уже в VII в. до н.э. Возникла же трагедия, когда афинский тиран *Писистрат* (560—527 до н.э.) учредил государственный праздник Великих Дионисий и народный культ Диониса таким образом получил поддержку властей. К хору был добавлен актер, ведущий с ним диалог, и

трагедия превратилась в драматическое действие. Сначала разыгрывались сцены только о самом Дионисе, затем стали

Слово «трагедия» буквально означало «песнь козлов», дифирамб — песнь в честь бога Диониса.

представляться и другие мифы. Дальнейшему превращению «хора козлов» в драму способствовал тот факт, что великие драматурги (Эсхил и Софокл) стали вводить в действия актеров. Но и в дальнейшем хор играл в драме не меньшую роль, чем актеры. Это сближает греческую трагедию с современной оперой или ораторией.

Сюжеты трагедии в основном заимствовались из мифологии. Древнегреческая трагедия играла большую воспитательную роль. Великие авторы трагедии стремились потрясти зрителя, наставить его, показать на примере своих героев, как божественные законы управляют жизнью людей.

Представление в древнегреческом театре длилось три дня во время праздника в честь Диониса. Давали подряд три трагедии, а затем «сатинову драму» — инсценированный эпизод из мифологии, но в облегченном, веселом, забавном освещении, что позволяло зрителям снять напряжение после трагедии.

Так как греческая драма возникла из песен хора, то хор был первоначально ее главной и необходимой принадлежностью, и долго в ней удерживался. У Эсхила хор нередко являлся главным действующим лицом. У Софокла, сохраняя связь с действием, хор уже имеет второстепенное значение. У Еврипида хор утрачивает связь с действием и песни его превращаются в музыкальный дивертисмент

между отдельными актами драмы. И уже с конца IV в. до н.э. некоторые поэты стала писать трагедии без хоров.

Все театральные постановки, начиная с 508 г. до н.э., проводились как состязания — *агона*. В состязании участвовало три поэта, три актера и три хорега. В состав жюри входили десять граждан. Наград было три, но победу означала только первая. Постановление комиссии (протокол) публиковалось на мраморной доске. Такие протоколы назывались *дидаскалиями* и сохранились до нашего времени.

Об устройстве древнегреческого театра известно из произведения римского ученого *Витрувия* «Об архитектуре». Он пишет о трех ос-

Хорег — состоятельный афинский гражданин, бравший на себя расходы по постановке драмы и содержанию актеров и хора.

новных частях театра: *орхестре*, *театре* и *скене*. Театр был под открытым небом, собиралось на представление огромное число зрителей, и ни мимики актеров, ни детали

костюмов в таком огромном театре рассмотреть было нельзя. Поэтому участники представлений выходили на сцену в длинных торжественных одеяниях и в больших традиционных масках, которые должны были обозначать или сценический тип персонажа (царь, старик, женщина — женские роли исполняли мужчины), или душевное состояние (радость, отчаяние, надменное величие). Приходилось увеличивать и фигуру актера — надевать особую высокую обувь — *котурны*. Стоя на котурнах, трагический актер произносил возвышенные монологи, написанные далеким от повседневного языком. Все это отвлекало зрителя от рутины повседневной жизни, наполняло душу торжественностью, ощущением большого праздника. Театр был главным событием для афинян в дни Великих Дионисий (в конце марта — начале апреля).

Древнегреческая трагедия. Эсхил, Софокл и Еврипид

(485—406 до н.э.).

Эсхила называют «отцом трагедии», хотя его трагедия еще сохраняет тесную связь с лирической поэзией, из которой возникла.

Трагедия — вид драмы, проникнутой пафосом трагического, противоположен комедии. Основу трагедии составляют столкновения личности с роком, миром, обществом, выраженные в напряженной форме борьбы сильных характеров и страстей.

Она не могла еще воспроизводить драматический конфликт, поскольку в ней преобладали песни хора. Только введение второго актера давало возможность драматизировать действие, и Эсхил сделал это. Вот почему его считают родоначальником трагического жанра. По рождению аристократ, Эсхил

своим творчеством был связан с идеями нарождавшейся афинской демократии.

В большинстве своих трагедий Эсхил показывает божество как символ справедливости и добра, как их создателя, источника и носителя. Бог вознаграждает за добро и карает за зло, за нарушение установленных им пределов в поведении смертных. Такова трилогия «Орестейя», завоевавшая наивысшую награду на празднестве Дионисия в 458 г. до н.э. Неотвратимый закон справедливого возмездия проявляется в судьбах почти всех героев Эсхила.

У Эсхила воля богов справедлива, у Софокла — она всесильна, и ее этический смысл скрыт от смертных. Конфликт в трагедиях Софокла состоит в драматическом противоборстве человека и неотвратимого рока. Вот как этот конфликт описан Софоклом в одной из самых ярких его трагедий — «Антигоне». Установленные богами неписанные законы требуют похоронить мертвое тело, чтобы душа нашла вечное успокоение в подземном царстве Аида, но дерзкий человек, ссылаясь на введенные им же государственные законы, пытается этому воспрепятствовать, и тогда все возможные несчастья обрушиваются на его голову. В другой своей трагедии — «Царь Эдип» Софокл показывает, как личность, пытаясь бороться с непознаваемым, сама обрекает себя на неизбежное воздействие рока. Но так как воля богов всесильна, то и люди, осмелившиеся противостоять ей, ярки и необычны: таковы Креонт («Антигона») и Эдип («Царь Эдип»). Величественны и могучи духом и те, кто так или иначе борется за свое право следовать неписанным божественным установлениям. Такими непреклонными и стойкими героинями Софокл показал в своих трагедиях Антигону и Электру. Это ярко проявляющееся в произведениях Софокла возрастающее внимание к отдельной личности, самостоятельно делающей свой жизненный выбор, отражало значение индивидуального начала в общественном строе и культуре Афин в классическую эпоху.

О тесной связи творчества Софокла с кругом идей и умственных интересов, господствовавших тогда в Афинах, говорит то, что многие его *диалоги* выстроены по правилам софистического искусства спора. В трагедиях Софокла используются такие приемы, как *перипетии*, и *катастрофы*. Самый важный момент действия трагедии Софокла — катастрофа. Эдип, слыша от коринфского вестника, что был им взят от фиванского пастуха, увлечен своим воображением и думает, что он сын кого-то из богов или сын Счастья. Его увлечение передается и окружающим, и хор поет радостную

песню, прославляя своего царя. После всеобщей радости тем ужаснее действует следующее за ней «узнавание» и катастрофа.

Герои Софокла реалистичны, потому им была суждена столь долгая жизнь. Больше чем какой-либо другой поэт Софокл свои мысли умел выражать образами. В своих трагедиях он увеличил число актеров с двух до трех и ввел декорации. Софокл был любимцем афинской публики, его называли «трагическим Гомером». В афинском театре в IV в. до н.э. ему был воздвигнут памятник. Высокую оценку ему дали такие римские писатели, как Цицерон, Вергилий, Гораций и Овидий. Все поэты эпохи классицизма от Корнеля до Вольтера испытали на себе его влияние. Его трагедии «Царь Эдип» и «Антигона», музыку к которым написал Ф. Мендельсон (1809—1847), до сих пор продолжают ставить на сценах многих европейских театров.

Прекрасно образованный Еврипид был другом философов Анаксагора, Протагора и Продика, имел богатейшую по тем временам библиотеку, что подтверждается обилием философских рассуждений в его трагедиях. В отличие от Софокла скептик Еврипид был

Клянется мой язык, но не клянется ум.

Еврипид

недостаточно оценен современниками. Он подвергал сомнению обычаи современников, а их поведение — тонкому психологическому анализу. Это не способствовало его популярности. В своих комедиях на него нападал Аристофан, пародируя и высмеивая его трагедии, задевая его личную жизнь. Из литературного наследия Еврипида сохранилось больше, чем от его предшественников. Из 90 написанных им сочинений до нас дошло 18.

Сюжеты его трагедий взяты из троянского цикла либо это мифологические сюжеты. Так, в «Медее» автор воспользовался сюжетом из мифа о походе аргонавтов и показал силу разрушительной страсти — ревности и ненависти.

Произведения Еврипида — это энциклопедия общественной жизни его времени. Он ввел в трагедию негероическую тему. В отличие от Софокла, чуждавшегося политической жизни, Еврипид охотно откликался на политические события своего времени. Явно политический смысл имеет трагедия «Андромаха», где в самом неприглядном виде представлены спартанцы. Еврипид в своих трагедиях высказывает патриотические чувства и прославляет родные Афины. «Самое дорогое для человека — это отечество, — говорит героиня в «Финикиянках», — а лишиться отечества — большое несчастье». В некоторых своих трагедиях Еврипид дает замечательные

примеры самопожертвования во имя счастья родины. Это основной мотив «Ифигении в Авлиде», где героиня добровольно отдает себя в жертву во имя блага Греции.

Еврипид во многом актуален, например, в своих взглядах на войну, показывая, что войны затеваются из честолюбия или по легкомыслию недобрыми вождями на пагубу и разорение народу. Большое место в творчестве Еврипида уделено нравственным проблемам. В «Гекубе» и «Троянках» Еврипид называет рабство несправедливостью, утверждая, что хороший раб отличается от свободного только по названию, а природа у всех людей одинакова.

Тема дружбы также занимает значительное место в творчестве Еврипида. Его трагедия «Геракл» заканчивается словами: «Неразумен тот, кто больше стремится иметь богатство или силу, чем добрых друзей».

Если Софокл изображал человека таким, каким он должен быть, то Еврипид таким, каков он есть. И потому значительное место в его произведениях занимают детали быта, повседневной жизни, что повлекло за собой включение любовных эпизодов.

Еврипиду присущи нововведения литературного и эстетического характера: своеобразное применение прологов, развязок, интриг для выхода из затруднительного положения и др.

Своим пониманием души человека, способностью воспроизводить бытовые явления, оригинальностью сюжетов, интересным ведением интриги и узнавания и другими приемами, простотой языка, изяществом разговорной речи Еврипид подготовил появление бытовой комедии.

Древнегреческая комедия. Аристофан

Наряду с трагедией в V в. до н.э. большое значение имела комедия *Аристофана* (445—386 до н.э.). В своих произведениях комедиограф понимал политические, социальные, педагогические и литературные проблемы своего времени. Самым ярким произведением Аристофана признают его комедию «Лягушки» (405 до н.э.).

Замечательный представитель афинской интеллектуальной элиты своего времени, Аристофан все рассматриваемые им вопросы осознает в том их аспекте, в котором они превращаются в вопросы культуры, искусства, просвещения, философии. Гениальный мастер сцены, он пристально внимателен к культурным течениям своего времени и критику ненавистных ему нравов и политики осуществлял через критику современной культуры и современного искусства.

«Лягушки» — блестящая комедия, свидетельствующая вместе с тем о рождении античной художественной критики. В острых и

Комедия — жанр драмы, в котором действия и характеры трактуются в формах комического, противоположен трагедии.

грубых формах комедийного буффа в ней ставятся важнейшие вопросы современного положения и будущей судьбы искусства. Речь идет об оценке двух традиций современной Аристофану трагедии.

Автор показывает уровень критических требований к сценическому произведению афинской публики, показывает уровень ее вкусов, степень ее художественного воспитания, компетентность ее суждений. В современных Аристофану Афинах господствует художественное течение, вождем которого является Еврипид. Аристо-

Большую роль Аристофан отводит хору, состав которого дает название комедиям: «Осы», «Птицы», «Лягушки».

фан считает, что место Эсхила Еврипид занял незаконно. Репутация Эсхила очень высока, но спор о первенстве будет решать

публика, первенство будет присуждать Дионис.

Содержание «Лягушек» — это полемика между драматургами, выдержанная в стиле комедии. Еврипид высмеивает драматургию Эсхила с ее слабым развитием действия, с длинными пышными песнями хора, с одним-единственным действующим на сцене актером.

Эсхил открыто заявляет себя последователем высокой традиции Гомера в противовес беспринципному, с его точки зрения, натурализму современного искусства, сторонником которого был Еврипид, потакающий преступным страстям и слабостям.

Комедия Аристофана свидетельствует о наличии в Древней Греции зрителей очень высокого культурного уровня. Сама возможность поставить на сцене пьесу, большая часть которой посвящена спору двух поэтов и двух поэтических систем, предполагает чрезвычайно высокий уровень художественной культуры публики.

История, философия, риторика как литературные жанры

Прозаические жанры античной литературы не совпадают с нашими современными представлениями. Форма романа, господствующая в наше время, едва намечается в классической греческой литературе (политический роман *Ксенофонта* «Киропедия») и развивается лишь в последний период античного мира. Зато другие жанры, считающиеся сегодня чисто научными, в древности культивировались в основном с художественными целями. Это история, философия, ораторское искусство. В них видели и занимательное художественное чтение. В. Г. Белинский по этому поводу справедливо заметил: «У греков была даже художественная история, где с критическим анализом событий соединялось и художественное изложение». Древние считали историю по преимуществу ораторским жанром. Об этом писал Цицерон в работе «О законах» и теоретик ораторского искусства римлянин Квинтилиан в работе «Образование оратора». И действительно, греческие историки Геродот и Фукидид прибегали к чисто художественным средствам:

драматизировали рассказ, вкладывая в уста действующих лиц искусственные речи; такие философы, как Платон, излагали свое учение в диалогической форме, создавая живые образы участников подлинной или мнимой беседы.

Ораторское искусство по самой своей сущности, именно как искусство, рассчитывает на то, чтобы художественными средствами захватить слушателя, очаровать его своей формой. Поэтому с тех пор как выступления ораторов стали записываться и публиковаться, они становились в полном смысле слова произведениями художественной литературы, в которых отделка словесной формы доводилась до высочайшей степени совершенства, вплоть до поэтической образности и музыкального звучания речи.

«Истории» Геродота и Фукидида

Писателями исторического жанра классического периода Греции были историки Геродот и Фукидид. *Геродот* (485—425 до н.э.) много путешествовал, побывал во многих городах Греции, посетил Персию, Египет, Киренаику, берега Черного моря, побывал у скифов, в Вавилоне, Финикии. Будучи очень любознательным, он внимательно приглядывался ко всем местам, где бывал, вступал в беседы с образованными людьми и местными жителями, например, с египетскими жрецами, собрав таким образом богатейший материал по истории, географии, этнографии. Прибыв в Афины, он сблизился с Периклом, Софоклом, аристократами из рода Алкмеонидов, игравшими видную роль в истории Афин, познакомил их с собранными материалами.

Эти материалы Геродот собрал воедино, расположив вокруг главной темы своей работы — истории греко-персидских войн, за которую он заслуженно получил от потомков почетное прозвище «отец истории». Эта тема была подсказана Геродоту воспоминаниями его старших современников. Все сочиненное проникнуто высоким патриотическим настроением. Цель своего труда Геродот определил так: «Чтобы не изгладились с течением времени деяния людей и чтобы не остались непрославленными великие и удивительные дела, совершенные греками и варварами, а также и причина, из-за которой они воевали друг с другом».

Геродот первым из историков прибегал к критическому анализу материала, излагая разные точки зрения.

Изложение обрывается на военных действиях у берегов Геллеспонта, на взятии города Сеста в 478 г. до н.э. Смерть помешала Геродоту продолжить свой труд.

Мышление Геродота традиционно. В истории он видит осуществление божественной справедливости, награждающей добро и

карающей зло. Человек у Геродота несет неотвратимое наказание за то, что переступил границы, установленные богами для человеческого миропорядка. Миф у Геродота переплетается с реальностью, с художественной точки зрения он является замечательным рассказчиком, что сближает его с эпическими поэтами. И не случайно критик I в. н.э. Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном» назвал Геродота «великим подражателем Гомера». Подобно Гомеру, Геродот вводит в свой рассказ речи и даже разговоры действующих лиц, вкладывая в них моральный или политический смысл. Таков, например, рассказ о том, как персидские маги перед избранием на царство Дария совещались о лучшей форме правления.

Много выдавший Геродот высоко ценил творения человеческого гения. Именно ему принадлежит идея и выражение «семь чудес света», одним из которых он назвал египетские пирамиды. Рассказы Геродота о постройке пирамид, погребальных обычаях египтян, об изготовлении мумий, о верованиях и т. д. — все это ценно и в наше время, и многие показания Геродота получили подтверждение в археологических открытиях Нового времени.

Александрийские ученые разделили «Историю» Геродота на девять книг и каждую назвали именем одной из муз. Отсюда и установилось общее название его «Истории» — «Музы».

Высшей ступени своего развития исторический жанр достиг в труде Фукидида (ок. 455—500 до н.э.), описавшего Пелопоннесскую войну со Спартой («История Пелопоннесской войны»). Его привлекали только события, современником которых он был. Фукидид принадлежал к новому поколению, мыслившему рационалистически и критически. По его мнению, историю направляют люди, действующие в соответствии со своими интересами. Труд Фукидида разделен на восемь книг. Главное внимание в нем обращено на военные действия, но рассказывается и о внутренней жизни государства. Выше всего автор ставит истину и описывает только те факты, которые тщательно проверил. Его исторический метод — точность и беспристрастность всего изложения. По мере возможности он добывал документальные данные: постановления высших государственных органов, распоряжения властей, договоры между государствами и т. д.; чтобы получить наглядное представление о сражениях, Фукидид ездил на место действия.

Фукидид — типичный представитель греческого Просвещения, и потому в его сочинении нет места сверхъестественному и чудесам. Только то, что нельзя объяснить, он относит за счет судьбы. Все изложение Фукидида отличает исключительная серьезность.

Примером является описание чумы в Афинах в 430—429 гг. Корабль, пришедший с востока, занес ужасную эпидемию. Среди скученного населения Афин, замкнувшегося в стенах города во время вторжения спартанцев, болезнь распространялась с невероятной быстротой. Погиб от болезни Перикл. Фукидид тоже переболел, но остался жив, и с большой точностью описал ее симптомы. И это потрясающее описание неоднократно служило образцом для подражания в мировой литературе: для римского поэта Лукреция в поэме «О природе» (I в. до н.э.), для Боккаччо в «Декамероне» (XIV в.), для английского поэта Вильсона в драме «Город чумы» (XVIII в.), а также для Пушкина — «Пир во время чумы».

С большим искусством Фукидид рисует образы исторических деятелей, например Перикла, который, по его словам, необыкновенно искусно вел внешнюю политику и руководил народными массами.

Замечательными в художественном отношении являются речи, которые Фукидид вкладывал в уста выводимых им деятелей. В начале своего труда Фукидид делал оговорку, что не имел в своем распоряжении полной и точной записи речей, которые действительно были произнесены, и воссоздавая речи, он придерживался общего смысла действительно сказанного. Из речей наибольшей известностью пользуется «Надгробное слово» Перикла, произнесенное в память воинов, павших в первый год войны. В нем яркое выражение нашли идеология афинской демократии и моральное состояние Афин в начале войны.

«История» Фукидида оказала сильное влияние на историческую литературу и имела многих продолжателей и подражателей, таких, как Полибий и Тацит. Благодаря своей исключительной точности и беспристрастности труд Фукидида стал образцом исторического исследования не только для древнего мира, но и для новых историков.

Ораторское искусство

Непревзойденным образцом литературного мастерства, начиная с IV в. до н.э. вплоть до последних веков античности, было ораторское искусство. В IV в. до н.э. у греков под влиянием софистов рождается устойчивый интерес к судебным речам.

Вообще ораторское искусство существовало с незапамятных времен в силу необходимости что-то доказывать в публичной речи. Первые шаги такого стихийного искусства отразил в «Илиаде» Гомер в образе «славного пилосского витии» (оратора) Нестора.

В Афинах классического периода своим ораторским талантом славились стратеги *Фемистокл* (525—460 до н.э.) и *Перикл* (490—429 до н.э.), но они речей своих не записывали, боясь прослыть у современников за профессионалов-ремесленников.

Развитие ораторского искусства возможно только при таком строе, который обеспечивает свободу слова. В Греции классической эпохи с установлением демократии такие условия появились. Верховным органом в государстве было народное собрание, к которому политический деятель обращался непосредственно. Чтобы привлечь

Не уметь переносить бедность постыдно; не уметь избавиться от нее трудом еще постыднее. *Перикл*

внимание демоса, оратор должен был представлять свои идеи наиболее привлекательным образом, убедительно опровергая при этом доводы своих противников. Таким образом теория красноречия была рождена практическими потребностями греческого общества, и обучение риторике стало высшей ступенью античного образования. Слово «ритор» первоначально значило «оратор», но постепенно им стали называться и специальные учителя красноречия.

В IV в. до н.э. Аристотель попытался философски обобщить теоретические достижения риторике. По его мнению, риторика исследует систему доказательств, применяемых в речи, ее слог и композицию: риторика мыслится Аристотелем как наука, тесно связанная с логикой. Аристотель определяет риторику как способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета. Он делит все речи на три вида: совещательные, судебные и торжественные. Дело речей совещательных — склонять или отклонять, судебных — обвинять или оправдывать, торжественных — хвалить или порицать.

В античном мире живое слово оратора играло исключительно важную роль, можно даже говорить о его культе. Особенно важным ораторское искусство было для Афин: судебный порядок требовал, чтобы гражданин выступал в суде лично. Отсюда потребность в опытных людях, способных написать для выступающего речь. Так возникла особая профессия адвокатов — «логографов», за плату писавших речи для клиентов, которые они произносили в суде.

Ораторское искусство было поставлено на научную почву, когда им стали заниматься софисты. Первым шагом в его развитии была запись произнесенных речей, так как они могли служить образцами для учеников. Возникает идея вспомогательных средств: готовых схем речей, «общих мест», т.е. рассуждения и темы, которые могут быть использованы; необходимость планомерного построения речи с выделением ее основных частей — вступления, основной части, состоящей из изложения обстоятельств дела, доказательств, и заключения.

Из большего числа ораторов греческими учеными эпохи эллинизма был выделен «канон» десяти ораторов, как наиболее замеча-

тельных: *Антифонт, Андокид, Лисий, Исей, Исократ, Демосфен, Гиперид, Ликург, Эсхин, Динарх.*

Великим афинским оратором, мастером устной политической речи был *Демосфен* (384—322 до н.э.). Ему и сестре их отец, которого они потеряли в детстве, оставил большое наследство, но оно было расхищено недобросовестными опекунами. Это и заставило Демосфена с восемнадцати лет учиться ораторскому искусству, чтобы выступить против расхитителей его состояния. Из процесса против опекунов сохранилось пять речей. Суд признал правильным иск Демосфена, но вернуть растраченное состояние оказалось невозможным. Он стал готовиться к деятельности оратора. Его речи отличали простота слога, значительность содержания, строгая логика доказательства, риторические вопросы. Но у Демосфена были недостатки — слабый голос, картавость, нерешительность на трибуне — приведшие его к провалу на первых выступлениях. Демосфен не пал духом и принялся за работу над собой. Набрав камешков в рот, он практиковался, стараясь голосом покрыть шум морских волн; в уединении упражнялся перед зеркалом, использовал для тренировок другие приемы. В результате он довел до совершенства ораторскую технику и стал одним из величайших ораторов в истории человечества.

Постепенно Демосфен стал ведущим политическим деятелем, часто выступая с трибун Афинского народного собрания. До нас дошла 61 речь оратора.

Прекращай занятие, оставаясь в состоянии еще заниматься. *Сократ*

Политические ораторы должны всегда предлагать самое лучшее, а не самое легкое.

Лучшее ограждение от тиранов — недоверие граждан. *Демосфен*

Демосфен возглавил патриотическую партию, боровшуюся против македонского царя Филиппа. Речи Демосфена против Филиппа («Филиппики»), призывавшие афинян к войне, не имеют по выразительности себе равных во всей греческой литературе.

Главной частью речи Демосфена является рассказ — изложение существа дела. Строится он очень искусно. Здесь и пылкие обращения к богам, к слушателям, к самой природе Аттики. Поток речи прерывается риторическими вопросами типа: «В чем же причина?», «Что же это на самом деле значит?». Широко использовал Демосфен метафоры, источником которых зачастую был язык палестры, например, «Больше 1500 талантов мы истратили без всякой пользы... и натренировали против самих себя столь опасно-

го врага». В своих речах он использует антитезисы, соединение синонимов в пары: «смотрите и наблюдайте», «знайте и понимайте».

В 280 г. до н.э. Демосфену в Афинах был поставлен памятник.

Философия

В V в. до н.э. в Греции широко распространяется рационалистическое мышление, возникает философия, родиной которой стали греческие полисы, в первую очередь Милет. Мыслители Милета *Фалес* (624—546 до н.э.), *Анаксимен* (585—525 до н.э.) и *Анаксимандр* (611—546 до н.э.) задались вопросом о первооснове.

Фалес, который считается первым греческим философом, был интереснейшей исторической фигурой: знатный и богатый горожанин, умевший наживать деньги и изменять русло реки, путешествовать, состоявший в переписке со многими известными современниками, он был и первым греческим философом, и первым ученым. Полисная система породила плюрализм философских греческих школ: в каждом полисе была своя философская школа, и между этими школами существовал дух соревновательности, оттачивавший искусство полемики, диалога, стимулировавший появление новых идей.

Одним из новаторов философского знания был *Гераклит из Эфеса* (520—460 до н.э.). Из сохранившихся 140 фрагментов его труда «О природе» можно судить о его взглядах. Известно утверждение Гераклита «многознание уму не научает», означающее, что знание внешней стороны вещей — не есть еще знание, что задача состоит в том, чтобы ухватить глубокую основу всего и понять ее. «Превращение», «пребывание», «становление», «борьба противоположностей» — все эти понятия Гераклит вводит, чтобы показать, что в доступном познанию мире нет ничего неизменного.

Философия Гераклита трудна для понимания. У него нет действительно существующих вещей — они бытийствуют и исчезают опять в игре вечного мирового движения. Огонь у Гераклита — это не нечто подобное воде у Фалеса, это всего лишь образ, символ вечного становления. Гераклит ставит и решает задачу нахождения ритма движения, порядка рядов изменений, закона смены. Так рождается первое понятие закона природы. Понятие закона у Гераклита, именно потому, что оно первое, еще очень смутное и неопре-

деленное. У него несколько ипостасей: рок, право. Но главным является представление о властвующем над миром разуме — Логосе.

Подобно тому как с Гераклитом у греков формируется ориентация на логос-разум, с Сократом и Платоном — на *диалог*, как способ осуждения и решения конкретных проблем. Это превращало живое слово (ораторское искусство) в важнейшее орудие влияния и власти. Устное слово, диалог, полемика, рассчитанные на слуховое восприятие, делают греческую культуру ора-акустической, культурой устного слова.

Сократ (470—399 до н.э.), представитель *классического* периода греческой культуры считал, что письменное сочинение не может передать настоящего диалога, не может заменить его. О том, что письменное слово может быть даже помехой в общении людей, он говорит в диалоге Платона «Федр».

Философский диалог греки превратили в лабораторию, одушевленное поисковое поле, метод совместного поиска истины, форму творческого мышления. Искусство спора, искусство диалога для греческих философов-сократиков было, по словам Платона, умением делать слабый довод сильным, а сильный — слабым.

Это искусство достигло своего апогея в творчестве величайшего мыслителя классического периода греческой культуры — *Платона* (427—347 до н.э.). Между первыми греческими философами-ионийцами и одним из величайших «учителей человечества» (так наряду с Аристотелем Гегель назвал Платона) существовало много философских школ и выдающихся философских имен: *Пифагор, Парменид, Протагор, Анаксагор, Эмпедокл, Демокрит* и др. Их идеи и методы общения с миром вещей и миром идей были в полной мере усвоены и освоены гениальным Платоном и переняты или раскритикованы.

О *Демокрите* (460 — год смерти неизвестен, прожил свыше 100 лет) известно множество легенд. Можно сказать, что вся его жизнь была легендарна, хотя он не стремился к славе и презирал ее. Мир он видел из мелких до невидимости и густо носящихся в пустоте частиц, далее неделимых — «атомов». Наш мир — не единственный: существует бесконечное множество миров.

К классическому периоду греческой культуры относится и существование *школы софистов*. Софистом считали того, кто, обладая способностями и знаниями, в состоянии их передавать. Главным в человеке

Держава, щитом которой является справедливость, несокрушима. *Платон*

Софист *Горгий* говорил: «Великим владыкой является слово, которому с малюсеньким корпусом и невидимо удается творить божественнейшие дела».

софисты считали его способность поддерживать отношения с помощью слова и диалога.

Появление софистов означало поворот философии в сторону человека. Исследования о человеке и его отношениях с другими людьми, а также о средствах, с помощью которых эти отношения устанавливаются, — основные темы софистической мысли.

Гегель писал, что Платон принадлежит к всемирно-историческим личностям, а его философия — одно из тех всемирно-исторических творений, которые с момента возникновения «оказывали во все последующие эпохи величайшее влияние на духовную культуру и ход ее развития». На впечатлительного, философски образованного и художественно одаренного Платона несправедливое осуждение Сократа, учеником которого Платон был долгие годы, произвело большое впечатление. Писал Платон в форме диалога. Почти все его сочинения — 43 диалога сохранились, в том числе очень большие по объему сочинения: «Государство» в 10 книгах и «Законы» в 12 книгах. И почти во всех его произведениях одним из действующих лиц был Сократ.

Другим титаном античной философии был *Аристотель* (384—322 до н.э.), создатель логики, политологии, науки, энциклопедист и систематизатор античного знания, ученик Платона и воспитатель Александра Македонского, создатель перипатетической философской школы.

В античности славилось учение Аристотеля о происхождении животных, а его классификация животных просуществовала в европейской науке вплоть до создания в XVIII в. системы К. Линнея. Также до XVIII в. в Европе господствовала разработанная Аристотелем в трактате «*Поэтика*» теория подражания, на которой основыва-

Пословица — сохранившийся обломок древней философии. *Аристотель*

лась его классификация искусств. Аристотель разделяет все искусства по видам в зависимости от того, посредством чего, чему и как ве-

дется подражание. Одни искусства подражают посредством звуков — музыка и пение; гармонией и ритмом они воспроизводят свой предмет. Другие искусства красками и формами воспроизводят действительность. Это пластические искусства — живопись и ваяния. С помощью ритмических телодвижений воспроизводится действительность в танцах. Литература достигает этого посредством слов и метров (упорядоченное чередование сильных и слабых мест). По мысли Аристотеля, литература возникла естественным путем из простых

импровизаций вследствие прирожденного людям чувства ритма, путем постепенного совершенствования. Именно Аристотелю принадлежит идея деления литературы на три основных жанра: поэзию, эпос, драму. Поэзия, по мнению Аристотеля, в противоположность науке, выражает общую мысль в конкретных образах. Если же поэт рассказывает сам от себя — это эпос, если же он выводит действующих лиц и заставляет их говорить от своего имени — это драма (буквально «действие»).

Философия эпохи эллинизма — это философия греческого мира после Александра Македонского (с конца IV в. до н.э.) до завоевания его римлянами (II в. до н.э.). Это был период гибели греческого полиса и растерянности перед надвигавшейся опасностью гибели грека как феномена человека, сформированного полисом, что вызвало к жизни новый тип философствования и способствовало созданию философии, получившей общее название эллинистической, отразившей изменившееся сознание людей.

Вместо познания объективного мира и человека эта философия занималась поиском рецептов утешения человека перед лицом новой, опасной для него и его ценностей действительности. Главными разделами такой философии были этика и мораль, а спасительными ценностями — скептицизм и стоицизм. Происходит открытие ценности индивида, распространяются космополитические идеалы.

Основными философскими школами в Греции этого периода были *эпикуреизм, кинизм, скептицизм и стоицизм*.

Отправной идеей всех суждений этих школ было признание человеческого счастья наивысшим благом. В чем сущность счастья? Как его достичь? На рубеже IV—III вв. до н.э. ответы на эти вопросы искали стоики и эпикурейцы.

Согласно *Эпикуру* (341—270 до н.э.), цель философии — счастье человека. И этика — это учение о способах его постижения. Жизнь

человека протекает между двумя полюсами: удовольствием и страданием. Страдание причиняет незнание подлинной природы вещей. Освобождение от незнания, от невежества, приносящее покой и равновесие, дает ощущение удовольствия. Однако удовольствие, доведенное до максимума, перешагнувшее границы меры, причиняет страдание. Утешая людей в их страхе смерти, Эпикур изрек известный афоризм: «Пока я жив — смерти нет, когда наступит смерть — меня уже нет».

Стоическая философия получила свое название от места, где собирались ее сторонники — портика Стоя в Афинах. Она была основана учеником киника *Зеноном* (333—262 до н.э.) и потому в

Не рождает значительной радости... что-либо, соединимое с причинами неограниченных желаний. *Эпикур*

стоицизме проявилось влияние кинической философии. Кинической была идея самодостаточности добродетели как наивысшего блага, а также идея равенства всех людей, воспринятые стоиками.

Страх есть ожидание зла. К страху причисляются также ужас, робость, стыд, потрясение, испуг, мучение. Ужас есть страх, наводящий оцепенение.
Зенон

Стоики верили в возможность создания идеального «всемирного государства», населенного «гражданами мира» и основанного на разумных началах. Единое общечеловеческое государство без этнических различий, в котором у каждого от рождения есть ряд обязанностей по отношению к себе, родным, товарищам, родине и всему человечеству. И этот свой долг перед всеми людьми человек в таком государстве ощущает так же живо, как и долг перед самим собой.

Идея равенства всех людей — фундаментальная идея стоицизма. Она predetermined тем, что каждого человека, как и всю природу, объемлет единая огненная пневма — «душа мира», единый логос, понимаемый стоиками как материальная субстанция, наделенная признаками платоновской души и отождествляемая с божеством. Логос действует целесообразно и проявляется в каждом человеке. Идеал человека стоики видели в его приспособленности к законам природы, поскольку природа божественна и разумна. И идея за ней как за божеством, человек достигает добродетели и счастья.

Путь к счастью преграждают человеческие страсти, которые человек должен полностью преодолеть. Идеальное состояние — это беспристрастность, «апатейя». Единственное оружие человека в тяжелой жизненной борьбе — это равнодушие к таким вещам, как богатство, физическая красота и социальное положение. Нужно оберегать душу от страстей, способных ее «смутить», отвлечь от пути добродетели.

Искусство периода архаики

Основы искусства классического периода были заложены в Греции в период *архаики*, когда проявились все важнейшие тенденции, характерные для зрелого искусства Древней Греции. В этот период были созданы многочисленные сакральные сооружения. Дом владельца *мегарон* в этот период стал святилищем, обителью бога. Строительным материалом были дерево и глина. В VIII в. до н.э. появились два художественных направления: дорическое и ионийское. *Дорическое* отличало стремление к монументальности и совершенству пропорций. В *ионийском* направлении, напротив, ценились легкость, изящество, прихотливость линий. Характерной чертой греческого храма с момента его возникновения была *колонна*. Первые колонны были деревянными и имели не украшательские, а конструктивные функции.

Со временем дорический и ионийский стили развивались. В форме между ними существовали заметные различия: дорическая колонна «вырастала» прямо из земли, из *стилобата* — площади, на которой стоит; ионийская имела сложный цоколь, углубления на ней были тоньше и богаче. Об ионийских храмах античной архаики известно в основном из литературы, так как большинство из них было уничтожено. Так, во всем греческом мире славилось святилище Артемиды в Эфесе, сожженное в 356 г. до н.э. Геростратом. Небольшие по размеру сооружения сохранились лучше: например, сокровищница жителей острова Сифнос, возведенная в Дельфах около 525 г. до н.э. из блестящего паросского мрамора, многоцветная, с *кариатидами*. Следует отметить, что здания, подобные этому, были покрыты росписями, отличались богатой полихромией. Классическая Греция была мраморной, но не белой, как часто считают, шедевры ее архитектуры блистали всем разноцветьем красок — красной, голубой, золотой, зеленой — залитые ярко сияющим солнцем юга.

Ордера колонн: дорический — без цокольного основания, ионический — со скрученными капителями.

С конца VII в. до н.э. возникает *монументальная пластика*, появляется целый ряд скульптурных школ, в творчестве которых также выделились два направления: дорическое и ионийское.

Кариатида — скульптурное изображение задрاپированной женской фигуры; использовалось вместо колонны.

Перед мастерами существовали нелегкие задачи в связи с появлением новых материалов (камень и бронза), а также новыми общественными запросами и вкусами.

Характерными для мраморных статуй эпохи архаики была условность в изображении, подобно искусству Древнего Египта. С чертами условности были статуи скульптора *Полимеда из Аргоса* VI в. до н.э. Это были *курсы*, именуемые раньше «архаическими Аполлонами». К наиболее известным из них, дошедшим до нашего времени, относится стоящая мраморная фигура юноши, получившая название «Аполлон из Теней» с условной архаической улыбкой, с глазами навывкате, опущенными, сжатыми в кулаки руками. Фронтальность изображения, выразительная пластика рук и головы, умело вылепленные детали — характерные черты скульптур архаики. Однако скульптуры были лишены гармонии цельности.

Курс — статуя юноши-атлета (преимущественно обнаженного). Сложение этого типа статуи связано с развитием общественного самосознания граждан, с возникновением идеала физически совершенного героя, воина.

Скульптура архаического периода широко была распространена на островах Эгейского моря, где были открыты богатейшие залежи мрамора. Так, паросский мрамор поддавался тончайшей обработке,

что давало возможность передать все изгибы фигуры, завитки волос, складки одежды.

Керамика сопровождала грека на его жизненном пути: в быту в дни триумфа и после кончины. Для хранения оливкового масла, вина и зерна использовали пифосы и амфоры, были флаконы — для благовоний. Панафинейскими амфорами награждали победителей игр, лекифы ставили на могилы. Все вазы-сосуды расписывались черным лаком по красной обожженной глине. Более старая манера росписи была *чернофигурная*, более новая — *краснофигурная*. Изображались в основном мифологические сюжеты, затем появились сцены из комедий и бытовые изображения (шествия, состязания, хороводы, школа, рынок, мастерская, зарисовки застолий).

Вазовая живопись периода архаики позволила историкам добыть уникальные сведения о жизни людей в те далекие времена.

Искусство классического периода

Искусство классического периода V—IV вв. до н.э. было продолжением развития искусства предшествующего периода, но имело много специфических характеристик, вызванных особенностями исторического, политического и общекультурного характера.

Прежде всего в этот период возрастает экономическое, политическое и культурное значение Афин, следствием чего и является тот факт, что этот период иногда именуют *аттическим*. Культурный подъем Афин совпадает со временем, когда Афинским государством руководил *Перикл* (495—429 до н.э.), образованный человек, тонкий политик и хороший полководец. Он в течение 15 лет (445—430) избирался в коллегию 10 стратегов и был руководителем всей политики Афин, привлекая выдающихся деятелей науки и искусства из разных областей Греции.

Теоретическим обоснованием убеждения афинян в высоком значении своего государства была знаменитая речь Перикла, произнесенная при погребении павших в первый год Пелопонесской войны в 430 г. Это программная речь главы государства о нравственных и культурных ценностях, которыми в своей жизни и деятельности руководствовались греки классического периода. Она о демократии и патриотизме, о роли законов, о величии и достатке Афин, о храбрости и отваге афинян, о красоте и мудрости, о величии труда, о долге и чести. Вот эта речь, известная в передаче Фукидида: «Обычай у нас в государстве не заемные: мы не подражаем другим, а сами подаем пример. Называется наш строй народовластием, потому что держится

не на меньшинстве, а на большинстве народа. Закон дает нам всем равные возможности, а уважение воздается каждому по его заслугам. В общих делах мы друг другу помогаем, а в частных не мешаем; выше всего для нас законы, и неписанные законы выше писанных. Город наш велик... Город наш всегда для всех открыт, ибо мы не боимся, что враги могут что-то подсмотреть и во зло нам использовать: на войне сильны мы не тайною подготовкой, а открытою отвагою...

...Государство наше по праву может зваться школой Эллады, ибо только в нем каждый может найти себе дело по душе и по плечу и тем достичь независимости и благополучия.

Вот за какое отечество положили жизнь эти воины. А мы, оставшиеся, любуясь силою нашего государства, не забудем же о том, что творцами ее были отважные, знавшие долг и чтившие честь.

Знаменитым людям могила — вся земля, и о них гласят не только могильные надписи на родине, но и не писаная память в каждом человеке, память не столько о деле их, сколько о духе их».

Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Занимательная Греция. — М., 1995. — С. 220—221.

Архитектура классического периода — архитектура поры ее высшего расцвета. За два десятилетия были построены Парфенон, Пропилеи (проход к Акрополю), храм Афины-победительницы, Эрехтейон. На этих стройках работали: скульпторы, живописцы, эмалировщики, чеканщики, золотых дел мастера, специалисты по слоновой кости, медики, каменщики, плотники, канатчики, кожевники, ткачи, возчики, тележники, гребцы, кормчие, купцы, рудокопы.

Храм Парфенон, воздвигнутый на Акрополе, был памятником богине Афине — покровительнице городов в честь победы. Слово «парфенон» означает «храм Девы». «Дева Афина!» — обращались к ней греки. Колонны Парфенона в шесть раз выше человеческого роста. По фасаду их восемь в ряд. Над колоннами расположены треугольные фронтоны, а в них — многофигурные скульптурные сцены. С западной стороны изображен спор Афины с Посейдоном за покровительство над Аттикой. Посейдон подарил афинянам соленый источник, Афина — оливковое дерево. Победила Афина. На противоположном фронтоне изображено рождение Афины из головы Зевса: величавый Зевс на троне, рядом с ним юная Афина, воплощение его божественного разума, а по сторонам — дивящиеся боги.

Парфенон выполнял как бы три основные функции: он был своего рода греческим музеем, представлявшим великих предков, прославив-

ших отечество; он служил сокровищницей, где хранились золотые и серебряные чаши, золотые венки, щиты, шлемы, золоченые мечи, се-

Коринфский ордер — с капителями, украшенными листьями аканта; появился в поздний период греческой архитектуры (храм Зевса в Афинах, 174 г. до н.э.)

ребряная вызолоченная маска, золотые змеиные головы, статуи из слоновой кости, львиные золотые головы и т. д. И, наконец, он был как бы футляром для статуи богини Афины, знаменитого творения скульптура *Фидия*. Афина в высоком шле-

ме, у ног ее — щит, а на протянутой руке — крылатая фигура богини Победы. Победа кажется маленькой, хотя она в человеческий рост. Лицо и руки Афины сделаны из белой слоновой кости, а одежда и панцирь — из золота. На изготовление статуи было израсходовано полторы тонны золота — неприкосновенный запас афинской казны.

В классическую эпоху достигла совершенства скульптура. В этот период творили такие гении, как *Фидий*, *Мирон* и *Поликлет*. В классической скульптуре, как и в зодчестве, царствовал закон — мера превыше всего.

Лучшие статуи людей созданы Поликлетом («Дорифор», «Копьеносец», «Раненная амазонка»), статуи богов — Фидий («Афина-Дева», «Зевс на престоле»). Бессмертную славу Мирону принес его «Дискобол». Сам замысел мастера — представить атлетическую фигуру в движении, с торсом, наклоненным вперед, во всем напряже-

Пропорции человеческого тела были рассчитаны до мелочей. Они и сейчас являются законом для тех, кто учится искусству. Кисть руки составляет одну десятую часть роста, голова — одну восьмую, ступня — одну шестую, голова с шеей — тоже одну шестую, рука по локоть — одну четвертую, лоб, нос и рот с подбородком равны по высоте, от темени до глаз — столько же, сколько от глаза до конца подбородка. Расстояние от темени до пупка и от пупка до пят относятся так же, как расстояние от пупка до пят к полному росту (приблизительно как 38/62, это называлось «золотое сечение»).

нии физических сил — был удивительно смелым для того времени. Добиться совершенства в передаче динамики человеческого тела мог только очень талантливый художник и глубокий знаток анатомии.

Великие скульпторы Греции были одновременно и теоретиками искусства. Так, Поликлет — автор сочинения «Канон» («Мера»), в качестве иллюстрации к которому он и создал «Дорифора». В «Каноне» Поликлет рассчитал, а на «Дорифоре» проиллюстрировал пропорции человеческого тела, которые должен соблюдать художник.

Им была открыта перекрестная неравномерность тела: если из двух ног сильнее напряжена левая, то из двух рук — правая, и наоборот. Дорифор напряжен именно так: опирается он на правую ногу, а копье держит в левой руке. От этого все его тело приобретает естественную легкость и гибкость.

В IV в. до н.э. эстафету Фидия, Поликлета и Мирона приняли *Пракситель* и *Лисипп*. Каноном женской красоты стала «Афродита

Книдская» Праксителя. Это была первая скульптура обнаженной женщины. Чтобы зритель не был слишком поражен, скульптор изобразил богиню как бы после купания: у ее ног — сосуд для воды, а в руке покрывало. Другая работа великого Праксителя — «Гермес с младенцем Дионисом на руках», единственная дошедшая до нас в подлиннике.

Лисипп был лучшим скульптором эпохи Александра Македонского, и только ему позволял Александр делать свои скульптурные портреты. «Апоксиомен» полюбился потомкам более всего. Слово это означает «обскребающийся» и представляет юношу полукруглым скребком очищающего с себя масло и песок после упражнений в борьбе.

В XVI в. в раскопках была найдена скульптурная группа Лаокоона и его сыновей родосских мастеров *Агесандра, Атенодора и Полидора* (50 г. до н.э.), которую Микеланджело считал лучшей статуей в мире. Троянский жрец Аполлона Лаокоон предостерегал своих сограждан от подарка данайцев — деревянного коня, за что богиня Афина, помогавшая грекам, послала на него двух змей. Змеи задушили Лаокоона и его сыновей. Трагический момент их гибели и отражает скульптура.

Культурный мир и сегодня преклоняется перед двумя находящимися в Лувре скульптурами неизвестных греческих мастеров: «Аполлоном Бельведерским» и «Венерой Милосской». Статуя Аполлона изображает бога, только что поразившего змея Пифона, о чем пишет Пушкин:

Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон,
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!

О Венере написал А. А. Фет:

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

Хотя луврские скульптуры — не самое лучшее из созданного древними греками, но они — подлинники.

До нас не дошла древнегреческая живопись, мы знаем о ней только по описаниям. Не случайно говорится, что греческую архитектуру мы знаем по развалинам, греческую скульптуру — по копиям, а греческую живопись — по описаниям.

Богатый материал для суждений о греческой живописи оставили нам и вазовые росписи. Крупнейшим художником периода греческой классики был *Полигнот*, писавший как в технике фрески, так и на деревянных досках, покрытых белым гипсовым раствором. Он был великолепным мастером рисунка, а из красок использовал четыре — белую, черную, красную и желтую.

5.3. Римская цивилизация

Считается, что римляне трижды завоевали мир: первый раз — своими легионами, второй — христианством и третий — римским правом. Самое совершенное созданное культурой древних римлян — это их право, покорившее мир.

В своей «Философии истории» в главе «Элементы римского духа» Гегель излагает одну из версий основания Римского государства. По этой версии, Рим возник там, где соприкасались три различ-

Царский период — 753—510 до н.э.

Период республики — 510—27 до н.э.

Императорский период — 27 г. до н.э.—284 н.э.

Доминат — 284—395

Западная Римская империя — 395—476.

ные области: латинян, сабинян и этрусков. С самого начала, по утверждению Гегеля, Рим был чем-то искусственным, насильственным, не первоначальным. Первоначально Рим существовал как

разбойничье государство. Первоначально жившие в Риме разбойничьи пастухи принимали к себе всех желающих и туда стекался, по словам Тита Ливия, весь сброд. Пункт на холме на берегу реки был выбран очень удачно с точки зрения убежища для всяких преступников.

Такое основание государства неизбежно повлекло за собой «в высшей степени суровую дисциплину, равно как и самопожертвование для достижения цели ... Государство, которое... основано на насилии, должно быть поддерживаемо насилем. Из такого происхождения вытекает не нравственная связь, достойная свободных людей, а вынужденная субординация».¹

Насилие же, помимо прочего, Гегель усматривает в общеизвестном факте похищения сабинянок, поскольку в новом государстве первоначально не было женщин и добровольно с римлянами, зная их происхождение, никто не желал вступать в брак.

Очень рано в Риме сложилось различие между патрициями и плебеями, которое Гегель объясняет следующим образом. *Патриции* — это основатели Рима — разбойничьи пастухи, к которым впоследствии были присоединены жители взятых и разрушенных городов. А

¹ Гегель Г.В.Ф. Философия истории. — СПб., 1993. — С. 308.

более слабые и более бедные лица, позднее поселившиеся, оказавшиеся в зависимом по отношению к основателям государства положении, и составили группы *плебеев*.

Борьба между патрициями и плебеями на долгие годы стала источником всех противоречий в новом государстве. Около трехсот лет в Риме был царский период, но в 509 г. до н.э. был изгнан последний царь, и установилась республика. Римская республика имела ярко выраженный аристократический характер. Власть в ней принадлежала двум консулам, первоначально называвшимся *преторами* (идущими впереди). Только патриции имели «юс хонорум» (право занимать эти должности).

Римское право С 471 г. до н.э. в римской истории появляется такое явление как, *плебисциты* — плебейские собрания, решение которых было обязательно только для самих плебеев, если они не были подкреплены авторитетом «отцов». По мере того как роль плебеев в римском государстве возрастала, а их положение становилось все более бесправным, противоречия между патрициями и плебеями обострялись. Плебеи стали требовать законодательной защиты от произвола патрициев, а также политических прав и своей доли в раздаче завоеванных земель.

В середине V в. до н.э. под давлением плебеев, требовавших кодификации права, из числа патрициев была избрана комиссия «десяти мужей» — *децемвиров*. Временно сосредоточив в своих руках всю власть в государстве, они составили «*Законы XII таблиц*» («Легэс доудецим табуларум»), которые были записаны на медных пластинках и выставлены на форуме на всеобщее обозрение. Таблицы были также выставлены на рынках в римских колониях, а затем на долгие столетия стали предметом изучения в римских школах. Это была первая кодификация римского права. Вплоть до VI в., вплоть до знаменитого Кодекса Юстиниана, это и была единственная его кодификация.

«*Законы XII таблиц*» были записью действовавшего в то время обычного права. Они отразили развитие общественных отношений в Риме в эпоху перехода к классическому рабству. В V в. рабство было еще патриархальным: отец мог продать своего сына в рабство, но если сыну трижды удавалось освободиться, он освобождался от власти отца. Законами предусматривались суровые меры за посягательства на собственность. По отношению к рабам меры были более суровыми: свободных пороли розгами и отпускали, рабов после бичевания сбрасывали со скалы. «*Законы XII таблиц*» регулировали также повседневную жизнь граждан: запрещали хоронить в преде-

лах городской черты, ограничивали величину расходов на похороны (установилось предельное число флейтисток и плакальщиц, приглашавшихся родственниками), запрещали плебеям вступать в брак с патрициями.

Немецкий историк Моммзен, говоря о римском праве, подчеркивал, что основанием права является государство. Свобода гражданина — это есть определение, только другими словами, обязанностей, которые несет гражданин перед государством. Общественное, государственное право и частное право определенно разграничены. Преступления против первого — измена, убийство, поджог, похищение хлеба с полей и некоторые оскорбления нравственности — судились по почину общиной власти и обыкновенно наказывались смертью. Преступления частного характера — в число их включалась и кража — судились только по жалобе пострадавшего, могли ограничиваться примирением, наказывались штрафами или розгами, и, в крайнем случае, обидчик, если он не был в состоянии своим существом возместить причиненный им вред, выдавался во власть обиженного.

В римском праве постановления просты, ясны, точны. В договорах принимается только ясно определенное выражение воли. Всякий символизм, играющий большую роль в древнейшем законодательстве многих народов, римскому праву совершенно чужд. Вообще римское право очень сурово, но нельзя не подчеркнуть, что в нем с древнейших пор уже не существовало пыток, тогда как в праве других народов они держались долго и были устранены только после продолжительной борьбы.

Моммзен Т. История Рима. — СПб., 1993. — С. 25.

Римское право допускало интерпретацию своих законов и создание новых законов. Так, в 445 г. до н.э. благодаря настойчивости плебейского трибуна *Канулея* был снят запрет на браки между патрициями и плебеями. Началось социальное сближение верхушки плебса с патрицианскими семьями. Затем в 50—40 годах V в. до н.э. плебеи добились принятия нескольких важных законов, способствовавших ослаблению конфликтов с патрициями.

В IV в. до н.э. были приняты еще важные законы, среди которых были закон, по которому отныне выплаченные должникам проценты

по займу рассматривались как погашение части долга. Оставшуюся часть разрешалось выплатить в рассрочку в течение трех лет. Другой закон предоставлял всем римским гражданам, патрициям и плебеям, равные права на пользование общественной землей, ограничив юридически процесс концентрации земельной собственности в руках кучки богачей. Мера эта была тем более важна, что в ходе римских завоеваний «агер публикус» (земельный фонд), находящийся в распоряжении государства, постоянно увеличивался. Следующим законом в Риме был упразднен институт военных трибунов с консульской властью. Право избирать трибунов плебеи получили в 494 г. до н.э., когда они из-за произвола кредиторов отказались от участия в войне с эквами и ушли на Священную гору. Трибуны избирались из плебейской среды, пользовались неприкосновенностью. Отныне, как и прежде, избираться должны были только консулы, но доступ к занятию этой должности был открыт и плебеям.

Политизированность — характерная черта римской культуры. Если в маленьком греческом полисе многие вопросы можно было решить непосредственно при помощи общего собрания граждан, то управление огромной Римской империей потребовало создания детально разработанной системы государственных органов и юридических законов, регулирующих гражданские отношения, судопроизводство и т. д. Римский историк *Полибий* во II в. до н.э. усматривал в совершенстве политико-правового устройства Рима залог его могущества.

Древнеримские юристы заложили фундамент правовой культуры. Римское право навсегда стало основой всех последующих правовых систем. В нем четко оговорены взаимоотношения учреждений и чиновников, сената, магистратур, консулов, префектов, прокураторов и др.

В VI в. византийский император *Юстиниан* (483—565) провел кодификацию римского права. Был выработан его свод, названный в XVI в. «Корпус юрис цивилис». Частями римского права стали Институции; Дигесты; Кодекс Юстиниана; Новеллы.

Институции — это своего рода элементарный курс гражданского права, имеющий силу закона. В основе его лежат «Институции» знаменитого римского юриста II в. *Гая*. В этих «Институциях» гражданское право приведено в строгую систему и поделено на три основные части: правовое положение лиц различных социальных групп, сделки, наследование, обязательство, иски и процессы. Иными словами, рассматриваются субъекты права, объекты права и судебная защита права. В сочинениях *Гая* содержится много ценных сведений о римских государственных и социальных древностях.

Дигесты — это сборник фрагментов из трудов 39 наиболее известных римских юристов. В основном это отрывки из сочинений по вопросам частного права, его своеобразная хрестоматия.

Кодекс Юстиниана — это сборник постановлений римских императоров от Адриана (76—138) до Юстиниана.

Новеллы — это новые законы, изданные при Юстиниане в период 534—565 гг. «Таблицы» были разработаны на основе интерпретаций обычного права, существовавшего на протяжении трехсот лет. Новые ситуации и новые проблемы, которые постепенно возникали во все расширявшемся Риме решались путем логических дедукций из письменно оформленных законов или с помощью искусственных, но законных образований, сохранявших форму существующего в письменном виде закона, приспособиваясь к его духу.

Римское право просуществовало 13 столетий. За это время право небольшого города и полиса, переходившего от скотоводства к земледелию, превратилось в высокоразвитую правовую систему общества, основанного на товарном производстве, и оказало огромное влияние на юридическую практику и правовую культуру последующих эпох. До XIX в. римское право преподавалось во всех университетах, и его изучение составляло основу образования. И сегодня эта правовая система изучается в университетах современного мира как специальный предмет.

Чем объяснить это уникальное явление? Ведь в римском праве отразился один из этапов истории культуры человечества. Почему тогда оно стало всемирным правом? Причина в том, что с расширением территории римское государство включало в себя крупнейшую часть известного в то время мира. Оно простиралось от Шотландии до Египта, от Гибралтара до Южного Кавказа. Как уже отмечалось, на Средиземноморском побережье была развита международная торговля. Римские магистраты должны были разрешать споры между лицами, представлявшими различные правовые общности. Необходимо было право, свободное от национальных и местных особенностей. Заслуга римлян в том, что они сумели переработать региональные нормы, слить их в единое целое, создав универсальную правовую систему.

Военное искусство древних римлян

Древние римляне покорили мир своими легионами, а потому серьезный интерес представляет знакомство с организацией их армии и военным искусством. Об этом пишет польский профессор К. Куманецкий в своем фундаментальном труде «История культуры Древней Греции и Рима». Воспользуемся его описанием.

Каждый римский гражданин от 17 до 46 лет в случае необходимости был обязан нести воинскую службу. Обычно римская армия состояла из 4 легионов, в каждый из которых входили 4200 пехотинцев и 300 конников, считавшихся наиболее привилегированным видом войск и пополнявшейся из числа самых зажиточных граждан. Пешие воины были вооружены копьями, широкими мечами, четырехугольными щитами и носили железные шлемы. На 3000 тяжеловооруженных пехотинцев приходилось 1200 легковооруженных, сражавшихся в кожаных шлемах, с короткими копьями и легкими плетеными щитами. Каждому легиону придавались в помощь когорты латинян и союзников, причем в ходе битвы римские легионы занимали центр боевого порядка, а союзники удерживали фланги. Во главе армии стояли консулы, имевшие помощников — *легатов*, которых они сами выбирали из числа сенаторов или военных трибунов, избравшихся на трибальных комициях — по шесть на каждый легион. Консулам помогали и квесторы, ведавшие войсковой казной.

Тяжеловооруженная пехота легионов делилась на *манипулы*, а те в свою очередь на *центурии*, которыми командовали назначенные полководцем *центурионы*, ходившие с розгой в руках. Розга была символом их власти и орудием телесных наказаний.

Прославленная дисциплинированность римского войска, ставшая важнейшим фактором его многочисленных побед, проявлялась не только в четкой группировке манипулов вокруг воинских значков, обычно в виде орла, но и в тщательном обустройстве укрепленного лагеря, окруженного рвом, валом или палисадником. Каждый легионер носил с собой лопатку и колышки. Четверо ворот, днем и ночью охраняемых вооруженными воинами, вели в лагерь, строившийся всегда по определенному плану, с двумя улицами, пересекавшимися между собой под прямым углом. При троекратном сигнале боевой трубы лагерь сворачивали и выступали в поход. Римский военный лагерь был для римлянина образцом порядка и гармонии.

Дисциплину в армии поддерживали как суровыми наказаниями, так и наградами, пробуждавшими честолюбие и командира, и простого воина.

За проявленную доблесть на грудь вешали медные дощечки, напоминавшие позднейшие знаки отличия и ордена. На руку надевали крупные браслеты в три-четыре витка.

В этот период (последние десятилетия республики) город стал украшаться сооружениями из мрамора, большие залежи которого были обнаружены в северо-западной части страны. Первыми постройками из мрамора были храм Сатурна, базилика, храм Божественного Юлия и др. Большому строительству сопутствовало создание больших прекрасных парков, заполненных дикими растениями и прекрасными статуями, привезенными из далеких восточных городов.

При императоре *Августе* (63—14 до н. э.) в Риме продолжалось строительство каменных зданий. Следуя примеру своего приемного отца Август стремился превратить Рим в мраморный прекрасный город с широкими улицами, настоящую столицу великой империи. К Форуму, построенному Цезарем, Август прибавил свой Форум, который вместе с храмом Марса-Мстителя образовал новый целостный архитектурный комплекс. Перед храмом стояли статуи древних героев Рима, призванные напоминать о величии Римского государства. В храме Марса-Мстителя был использован коринфский ордер: и еще сегодня над развалинами Форума высоко возносятся мраморные колонны Марса с классическими коринфскими капителями.

При Августе Марсово поле, предназначенное для воинских и гимнастических упражнений, начали застраивать монументальными сооружениями. Рядом с общественными банями, возведенными под руководством Марка Випсания Агриппы, поднялось великолепное здание нового храма Юпитера — Пантеон с грандиозным бетонным куполом. Были построены каменный театр Марцелла, вмещавший 30 тыс. зрителей; портик Октавии, от которого сохранился один ряд колонн; на холме Палатин был выстроен храм Аполлона, украшенный колесницей бога Солнца на кровле и статуей Аполлона Кифареда работы знаменитого Скопаса внутри храма.

Характерным памятником эпохи Августа являются *барельефы*, некогда украшавшие стену, которая окружала Жертвенник Мира, воздвигнутый в 9 г. до н.э. на Марсовом поле в память о победоносном возвращении Августа из похода в Галлию и Испанию в 13 г. до н.э. Греческий классический стиль барельефов проникнут подлинно римской серьезностью.

Преемники Августа продолжали его градостроительную политику. Но настоящим императором-строителем называют *Нерона*. Действительно, при нем был реконструирован центр Рима, сгоревший от пожара 64 г. Улицы были расширены, высота домов ограничена. Остался он в истории и как создатель своего недолго просуществовавшего Золотого дворца. Позже в парке дворца на месте озера императоры династии Флавиев воздвигли колоссальный амфитеатр — Колизей.

Не менее знаменит сооруженный римлянами (I в.) для бытовых нужд акведук близ города Нима (что на юге современной Франции) длиной 275 м, высотой 49 м. Акведук состоит из аркад, расположенных тремя ярусами. Это функциональное инженерно-техническое сооружение выполнено со впечатляющим архитектурным изяществом.

Существовая на протяжении тысячелетий, многие древнеримские сооружения, бесспорно, служили парадигмой для зодчих последующих поколений многих стран мира. Их элементы, замыслы, методология и другие характеристики заимствовались и воплощались в национальной архитектуре и строительстве.

Образование и риторика

Немецкий историк Т. Моммзен, например, отмечал в своей «Истории Рима», что умение читать, писать, считать еще в VI—V вв. до н.э. было не редкостью среди самых простых граждан, а раб-управитель сколько-нибудь значительного поместья непременно знал грамоту и счет. Однако уже в III в. до н.э. появилось стремление к более широкому умственному развитию и более богатой и разнообразной умственной жизни, которое удовлетворялось различными путями как индивидуального, так и общественного порядка. Так, например, с появлением «Законов XII таблиц» (V в. до н.э.) они сразу же стали предметом школьного обучения, и в римских школах молодежь должна была выучить текст законов на память.

Римляне понимали, что лучшее средство образования — изучение языка, и это было особенно важно для Рима, где умение владеть словом было необходимо для гражданина в его государственной деятельности. Знание греческого языка и греческой культуры становятся распространенными среди римской элиты и тем фоном, на котором существует и развивается образование новых поколений римлян.

К началу новой эры приоритетами римского образования были: изучение римских древностей и традиций, изучение римского права и освоение греческого языка и греческой культуры.

К I в. возросло число начальных и средних школ, но, как отмечают историки, они были очень примитивными: большие группы, маленькие классные помещения, чисто механическая дидактика. Социальный статус и зарплата учителей, как правило, вольноотпущенников, были невысокими, поэтому эффективность обучения, несмотря на расцвет образования в I—II вв. была незначительной. Великий римский поэт, философ *Гораций* (65—8 до н.э.) в своих воспоминаниях назвал своего учителя-грамматика «плагозус» — «драчливый», вспоминая также и других педагогов, которые, желая увлечь учеников учебой, делали им маленькие подарки в виде печенья. К тому же во II в. н.э. условия обучения детей из богатых и

бедных семей были различными: так, сын крупного землевладельца и оратора Герода Аттика обучался азбуке на дощечках из слоновой кости, а для закрепления пройденного материала его учитель прикреплял изображения букв к спинам рабов и заставлял их по очереди проходить перед учеником.

После начальной школы дети обучались у учителя-грамматика. Образование в средней греческой и римской школах того периода было литературно-эстетическим, задача учителя состояла в том, чтобы привить ученику любовь к чтению классических текстов и научить их самостоятельно трактовать. В I в. до н.э. в круг чтения римских и греческих школьников входили произведения (помимо древних классиков) Цицерона, Вергилия, а вскоре также Овидия и Сенеки. Обучение было всецело гуманитарным, наукой всех наук считалась *риторика*, и после завершения курса у грамматика ученик переходил к риторику, который вводил его в тайны построения речей — сначала в теории, затем на практике, путем долгих упражнений в красноречии. Ученики тренировались составлять вступления к речам или эпилоги, потом приучались выступать публично, стремясь избрать как можно более необычную и изысканную тему. Неудивительно, что истинно образованные, просвещенные римляне с неодобрением относились к подобной системе обучения, и недаром с уст философа Сенеки слетели горькие слова критики: «не для жизни учимся, а для школы».

С установлением принципата (27— 193 н.э.) в Риме активно развиваются науки, но «смолкло красноречие», как писал Цицерон, что справедливо он связал с упадком свободы в годы диктатуры Цезаря. В период республики красноречие адвоката или оратора могло обеспечить ему блистательную карьеру, при монархии все изменилось. Риторика из оружия в политической борьбе превратилась в «чистое искусство». Все более популярными становятся турниры ораторов, к которым преподаватели специально готовили своих учеников. Зал, где выступали ораторы, впервые стали называть *аудиториумом*, а преподавателя красноречия — *профессором*. Темы ораторских состязаний брались из областей, далеких от повседневности, например, из истории.

Ораторское искусство было вытеснено с Форума, но утвердилось в аудиториях, где прославленных ораторов Аврелия Фуска, учителя Овидия, Марка Порция Латрона восторженно встречали сотни и сотни молодых слушателей, стремившихся также словесно блистать, как и их кумиры.

Знание, в отличие от Древней Греции, где оно было теорией, в Риме превратилось в «дисциплину». Оно носило книжный харак-

тер, а способом его усвоения, хранения и передачи были систематизаторство и энциклопедизм. В такой манере преподавали и писали *Манилий, Витрувий, Варрон, Цицерон*.

Одновременно в Риме особенно активно развивалось знание, положившее начало прикладным наукам. Носителем и творцом такого знания был, например, *Марк Випсаний Агриппа* (63—12 до н.э.), трижды занимавший высшую в Риме магистратскую должность консула, он также был эдилом, отвечавшим за поставки продовольствия, общественные постройки и игры. Он руководил строительством многих сооружений в Риме, например Пантеона, водопровода и терм. Под его руководством была также составлена карта Римской империи, и он сам составил к ней комментарии.

Комедии Плавта и Теренция

Литературное творчество в Риме началось еще в царский период. Первоначально это были культовые песни, песни, звучавшие на празднике урожая, триумфальные песни. Возникновение прозы требовало создания письменности, которую римляне через посредство этрусков восприняли от греков. Древнейшие памятники римской прозы полностью утрачены. Это были записки должностных лиц, называвшиеся «комментариями». Самый ранний из известных нам по имени римских писателей цензор *Аппий Клавдий*, автор сборника «Сентенции», в котором были собраны его нравственные поучения. Одно из них стало достоянием времен: «Всякий человек — кузнец своей судьбы».

Истоки западноевропейской комедии — творчество древнеримских драматургов — Плавта и Теренция. 130 комедий (сохранилась 21) написал *Плавт* (24—184 до н.э.), бывший в свое время актером. Его пьесы насыщены интригами, в них действуют дерзкие, остроумные и хитрые рабы, гетеры, хвастуны, сводники. Канва сюжетов в пьесах эллинистическая, но в них прослеживается связь с жизнью римского общества. Некоторые комедии Плавта послужили образцом для произведений Мольера («Амфитрион») и Шекспира («Комедия ошибок»). В свои пьесы комедиограф вставлял песни и танцы, а благодаря грубоватому остроумию и прекрасному владению разговорной латынью, они имели шумный успех у публики. Благодаря Плавту на сцену вышли такие вечные комические типы, как скупец, хвастливый воин, хитрый и умный слуга — мастер запутанной интриги, каждый из них наделен писателем своим характером.

Человек человеку — волк, до тех пор пока он не поймет своей сущности.
Плавт

Другой великий римский комедиограф *Теренций* (190—159 до н.э.) в детстве был рабом римского сенатора Теренция Лукана, который дал одаренному мальчику образование, а позже даровал и свободу. Терен-

цием были написаны шесть комедий, поставленных на сцене в 166—160 гг. до н.э. В своих комедиях («Девушка с Андроса», «Евнух», «Свекровь» и др.) автор показывает повседневную жизнь людей и их характеры. Проблемы семьи, воспитания, любви, человечности — основные темы его комедий. От пьес Плавта комедии Теренция отличаются отсутствием непристойных сцен, грубых, простонародных шуток, вульгарности. Язык его произведений чист и изыскан. Успех комедий Теренция был велик в аристократических кругах, а широкая публика приняла их не сразу. На протяжении двух тысячелетий Теренция почитают как одного из родоначальников новой европейской комедии. Нашему современнику близки гуманистические идеи автора, понятны тонко отрисованные характеры персонажей.

Золотой век поэзии. Вергилий, Гораций, Овидий

Гораций. Литературную славу *Вергилию* (70 до н.э. — 19 н.э.) принесли «Буколики». В новой европейской литературе такой жанр

В истории культуры век *Августа* (63 до н.э. — 14 н.э.) получил название золотого века поэзии. В это время жили и писали такие величайшие поэты античности, как Вергилий и

«Буколики» состоят из 10 эклог (т.е. избранных стихотворений), из них 6 — это диалоги между пастухами, которые состязаются между собой в пении.

стали называть *пасторалью*. Но наиболее совершенное произведение Вергилия — дидактическая поэма о сельском хозяйстве «Георгики», в которой автор прославляет

мирный труд крестьян, рассказывает о сельском хозяйстве — возделывании олив и винограда, скотоводстве и пчеловодстве. Он не стремится дать указания о ведении сельского хозяйства, а показывает истерзанному гражданскими войнами обществу идеал простой и здоровой жизни трудолюбивого крестьянства. Основное произведение Вергилия — «Энеида», рассказывающее о судьбе траянца Энея, бежавшим после подвоя Трой в латинскую землю (по официальной версии римляне считались потомками троянцев). В композиции «Энеиды» Вергилий сознательно ориентируется на Гомера: 1—6-я книги соответствуют «Одиссее», а 7-я—2-я — «Илиаде».

Современником и другом Вергилия был величайший поэт античности *Гораций* (65 до н.э. — 8 н.э.). Вершина его творчества — четыре книги «Од». В «Одах» звучат темы великих греческих поэтов (Пиндара, Анакреонта, Алкея, Сапфо), темы любви и дружбы, победы разума над смертью, дружеских пиров, прелестей уединенной

«Оды» Горация — это 88 разнообразных по метрике, величине (от 8 до 80 строк) и интонации стихотворений, распределенных по трем книгам. Одами их называли уже после Горация.

жизни и др. Знаменитый «Памятник» Горация послужил образцом для гениального «Памятника» Пушкина. Вторая книга «Од» — «Наука поэзии» — призыв Горация ко всем поэтам последующих поколений по-

знавать жизнь, быть всесторонне образованным, неустанно трудиться над каждым словом.

До наших дней дошло творчество еще одного крупного поэта Древнего Рима *Овидия* (43 до н.э. — 18 н.э.). В знаменитых «*Метаморфозах*» Овидий излагает 250 мифов о превращениях греческих богов и героев, начиная с возникновения мира из Хаоса и кончая апофеозом Цезаря. За свои легкомысленные воззрения на любовь поэт был отправлен в ссылку императором Августом, боровшимся с упадком нравов. Но ссылка и изъятие его книг из публичных библиотек не уменьшили славу Овидия. В Римской империи поэта читали и ему подражали.

Древнеримский роман. Апулей и Петроний

В Римской империи особой популярностью пользовался *роман*, появившийся во II в. до н.э. Особенно популярны были романы *Апулея* (125 — после 170) и *Петрония* (погиб, по Тациту, в 66 г.). В романе Петрония «Сатирикон» действуют не идиллические возлюбленные, традиционные персонажи романа, а бродяги, авантюристы, не чуждые никаким порокам. Самая яркая фигура в романе выскочка-богач Трималхион, невежественный, но гостеприимный. «Сатирикон» — увлекательное, подчас непристойное повествование о современных Петронию нравах римского общества.

Еще более знаменитым был *авантюрно-аллегорический роман* Апулея «*Метаморфозы, или Золотой осел*». Главный герой Луций, колдовством превращенный в осла, попадает в руки грубых и хитрых купцов. В облике осла Луцию приходится претерпеть множество бед, поневоле слушая людские разговоры. Но во сне ему является богиня Исида, предсказавшая возвращение к человеческому облику. Социальная наблюдательность в этом романе сочетается с религиозной мистикой. Многие исследователи считают «*Метаморфозы*» первым романом в истории литературы.

Философия. Цицерон, Сенека, Марк Аврелий

Римская философская мысль, несмотря на влияние греческой философии, — не просто «эпизод» античной философии, а явление вполне самостоятельное и оригинальное, дальнейшее развитие тех идей греческой философии, которые в наибольшей степени отвечали духу сначала Римской республики, а затем Римской империи.

Первоначально в Древнем Риме философия не существовала как самостоятельная дисциплина, но с II в. до н.э. молодые римляне, имевшие возможность политической карьеры, начинают изучать греческие концепции, положив тем самым начало процессу приобщения римлян к греческой философии, знание которой помогало в судебных и политических дискуссиях.

Осознание практической пользы такой философской доктрины, как стоицизм, приводит к переработке ее в римских условиях в духе особого акцента на логику, грамматику, лингвистические проблемы.

Крупнейшими римскими мыслителями были Марк Туллий Цицерон, Луций Анней Сенека и Марк Аврелий.

Цицерон (106—43 до н.э.) — знаковая фигура римской культуры в целом и римской философии в частности. В недошедшей до нас книге «Гортензий», написанной в форме диалога с Гортензием, отрицавшим полезность изучения философии Цицерон перечисляет выгоды, которые дает знание философии. Во всех своих трактатах, таких, как «Тускуланские беседы», «Академики», и др. изложение философских идей Цицерон оживляет примерами из римской истории или цитатами из поэтов. В знаменитом трактате «Об обязанностях», который многие века был обязательным чтением каждого образованного европейца, Цицерон указывает на обязанность мыслить, поскольку подлинная ценность человека, по его мнению, в духовном потенциале личности, в силе его мысли.

Выдающийся римский историк *Сенека* (6 до н.э. — 65 н.э.) предлагал не столько решения стоявших перед стоиками проблем, сколько возможность «осознания трудности ремесла быть человеком». Однако в целом ряде проблем, связанных с анализом человека и его психологии, Сенека выходит за пределы стоической доктрины. Он анализирует проблемы, вообще не типичные для языческой античной философии, более близкие христианскому мировоззрению. Это проблемы совести, греха, вины. Продолжая традицию рационализма, Сенека идет дальше, вводя понятия «воля», «волнение» как самостоятельную способность души.

Фатализм пронизывает философию *Марка Аврелия* (121—180), он призывает к покорности судьбе в работе «Наедине с собой», которую Кассирер назвал «благороднейшим итогом греко-романской культуры». «Мы в мире для взаимной помощи... потому противоестественна любая распря... Не разбрасывайся, не суетись, но будь свободным и смотри на вещи как муж, гражданин, смертный... Мир — изменение, жизнь — убеждение». Таково последнее слово античной философии.

Идеальный мир прекрасного был для элина дороже и выше всего, — пишет Моммзен. В наслаждении им он забывал и личные печали, и недостатки государственного и общественного быта. Преимущества элинов более ярки и более бросаются в глаза. Но дарования италийцев глубже, драгоценные их свойства — понимание того всеобщего, что рассеяно в частных явлениях, их покорность и способность к самопожертвованию... Отдельные личности могли страдать в таком народе, могли быть заглушаемы в людях их лучшие

природные задатки, но отечество этих людей и их чувства к этому отечеству были таковы, каких не знал грек, и при государственном устройстве, основанном на самоуправлении, латины так развил свою национальность и вместе с этим достигли такого могущества, что им подчинились и эллинская нация, и весь мир».

Однако при всем различии этих двух великих народов сила воздействия их культуры на последующую культуру Европы и мира была столь велика, что это позволило их объединить в одном общем прекрасном понятии «Античность». Оба этих народа внесли равновеликий вклад в последующее развитие культуры, задав высоту, ниже которой подлинная культура не имела права опускаться, оставив наследникам богатейшее мифотворчество, опыт демократического общества, богатство философских идей, величайшие произведения литературы, архитектуры, скульптуры, законы рационального логического мышления, законы гармонии и красоты человеческого тела, законы трагедии, военного искусства и правовые нормы. Взаимодействие этих элементов, взаимодействие римской и греческой культур создали европейскую цивилизацию и европейца как социокультурный феномен, для которого важны одинаково слово и дело, гармония и польза, идея и ее воплощение.

См.: Моммзен Т. Указ. соч.

Основные термины и понятия

философия	логос
демократия	бытие
полис	эпикуризм
греческий гений	кинизм
«стихия моря»	скептицизм
миф	стоицизм
мифология	римское право
эпос	патриции
агонистика	плебесцит
дифирамб	риторика
орхест	дорический ордер
театр	ионический ордер
скена	коринфский ордер
трагедия	атрий
комедия	арка
идея	купол

Вопросы для размышления

1. Какие причины обусловили расцвет и высокий уровень античной греческой культуры: литературы, архитектуры, театра и философии?
2. Расскажите о «каноне» древнегреческой скульптуры и великих древнегреческих скульпторах.
3. В чем специфика древнеримской культуры, ее отличие от древнегреческой? Поясните ее утилитарный и политизированный характер.
4. Почему, на ваш взгляд, античная культура явилась парадигмой для всей последующей европейской культуры?

Глава 6

КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Основная ошибка греков состояла в том, что они искали в человеке то, что могли найти только в Боге. То было великое заблуждение, но заблуждение благородной души.

К. Моэллер

...сердце человеческое глубже глубины светоносной мудрости.

Р. Гроссэ

...в грандиозной попытке задать новую планку человеку, новое измерение и горизонт его жизни родился христианский гуманизм.

Д. Антисери

Культура Средних веков долгое время была предметом острых споров и неодинаковой оценки. С одной стороны, точка зрения итальянского историка искусств *Д. Вазари* (1511—1574), с легкой руки которого Средневековье оценивали как «перерыв» в культурном процессе, с другой — позиция романтиков XIX в., когда роман *В. Гюго* «Собор Парижской Богоматери» (1831) породил повальное увлечение готикой и Средневековьем и привел к созданию в литературе так называемого «готического романа». Точку в споре поставил своими фундаментальными работами *А. Ф. Лосев*, показавший, что никакого «разрыва» между Средними веками и Возрождением не было, также как его не было между Средневековьем и Античностью.

6.1. Генезис европейской цивилизации и культуры

Одна из величайших мировых цивилизаций — *европейская* — результат взаимодействия трех явлений: западной римской цивилизации, культуры варварских племен и христианства. Взаимодействие это было многовековым и весьма драматичным.

Зародившись на развалинах Римского мира, западная цивилизация приобрела свой самостоятельный вид под влиянием варварских нашествий V в., ускоривших ранее начатое преобразование.

Иордан и причины нашествия варваров

Долгие десятилетия существовало однозначное представление об этих варварских нашествиях как о чем-то нерасчлененном, лавиноподобном, недостойном даже самого элементарного анализа. Однако извлеченная из архивов и созданная на их основе большая литература позволила по-новому взглянуть на события тех далеких веков.

Прежде всего, более ясными стали причины варварского нашествия на территорию Европы. Так, *Иордан*, готский историк VI в.,

Генезис (греч. — происхождение, возникновение) в более широком смысле зарождение и последующий процесс развития, приведший к определенному состоянию, виду, явлению (БСЭ).

писатель, приближенный короля остготов Теодориха в Италии, сторонник политики сближения остготов и римлян, опирался на утраченную «Историю готов» *Кассиодора* (490—583). Причины варварского нашествия

Кассидор видел в демографическом росте и привлекательности более плодородных земель, на которые варвары ринулись в связи с изменением климата, похолоданием, сократившим на пространстве от Сибири до Скандинавии площадь земледельческих и животноводческих угодий.

Варвары, заселившие в V в. Европу, не были, как их зачастую изображали, дикими народами, только что вышедшими из лесов и степей. До прихода в Европу и нашествия на Римскую империю они уже много видели и узнали в результате контактов с разными культурами и цивилизациями, от которых многое восприняли: ремесла, искусства, обычаи и нравы. Так, большинство из них испытало влияние иранского мира, азиатских культур. Им была введена техника обработки металлов, ювелирное и кожевенное мастерство.

Вот как описывает византийский дипломат и историк свое посещение ставки на Дунае царя гуннов Аттилы, наводившего своей конницей ужас на римлян: «Скамьи, — пишет он, — стояли у стен комнаты по обе стороны; в самой середине сидел на ложе Аттила; позади него было другое ложе, за которым несколько ступеней вели к его постели. Она была закрыта тонкими и пестрыми занавесками для красоты, подобными тем, какие в употреблении у римлян и эллинов для новобрачных... На другой день я пошел ко двору Аттилы с подарками для его супруги. Имя ее Крека ... Внутри ограды было много домов; одни выстроены из досок и выровненных бревен, красиво соединенных, с резной работой; дру-

гие из тесанных и выровненных бревен, вставленных в бруссы, образующие круги; начинаясь с пола, они поднимались до некоторой высоты. Здесь жила супруга Атиллы; я впущен был стоявшими у двери варварами и застал Креку, лежавшую на мягкой постели. Пол был устлан шерстяными коврами... Вокруг царицы стояло множество рабов; рабыни, сидя на полу против нее, испещряли разными красками полотняные покрывала, носимые варварами поверх одежды — для красы.

Взаимодействие и взаимопроникновение античной и варварской культур

Варвары принесли в Европу не только насилие и ужас, но и так называемый «звериный стиль», царивший в головных уборах, пряжках, застежках. Искусство «звериного стиля» постепенно утратило изобразительную мощь, уступившую место декоративному началу. Распространившись на огромной территории «звериный стиль» привел к столкновению две противоположные культуры: художественную культуру античности, прославлявшую человека как самого достойного объекта всего художественного творчества и художественную культуру степных племен.

Античная культура с ее светлым восприятием мира явилась порождением земледельческой цивилизации с ее устойчивой организацией жизни, необходимой для рационального возделывания земли, тогда как «звериный стиль» отражал бытие не земледельческой цивилизации, а мятущуюся неуемность жизни в степных просторах. В искусстве степных народов отсутствовало изображение человека, главным был звериный образ, рожденный древней охотничьей темой.

Варвары — звукоподражательное слово, которым древние греки, а затем и римляне называли всех чужеземцев, говоривших на непонятном им языке и чуждых их культуре (БСЭ).

Постепенно этот образ мельчал и по воле художника вплетался в бесконечный ленточный узор, в котором клюв, злобный оскал или когтистая лапа превращались в простые элементы орнамента.

Постепенно данное противостояние античной и варварской культур превращалось во взаимодействие и взаимопроникновение. Тем более что варвары подчас испытывали восторженные чувства перед роскошью и образованностью античности. О замечательных познаниях в философии короля готов Залмоксеса писал историк Иордан, а короля остготов Теодориха приобщали к античной культуре и философии жившие при его дворе Кассиодор и Боэций.

Вожди варваров приглашали римлян в качестве советников, перенимали римские нравы, украшали себя римскими титулами консу-

лов, патрициев, были поклонниками римского политического устройства. Но овладевая империей, ни один из них не осмелился объявить себя императором. Когда Одоакр сместил императора Западной Римской империи Ромула Августула, он отослал императорские регалии восточному императору Зенону в Константинополь, показав тем самым, что император должен быть один. «Мы преклоняемся перед титулами, даруемыми императором, более, чем перед нашими собственными», — писал один варварский король императору. Самый могущественный из этих королей Теодорих, приняв римское имя Флавий, написал императору: «Я раб ваш и сын ваш» — и объявил, что единственное его желание — сделать свое королевство «похожим на ваше, двойником вашей беспримерной империи». Таким образом, хотя представление о вторжении варваров как о мирном переселении далеко от реальности, два направления западноевропейской культуры в период раннего Средневековья как бы шли навстречу друг другу: варваризирующиеся римляне опускались до уровня поднимающихся, обретающих внешний лоск варваров. Происходила конвергенция римских и варварских структур, становившихся все более однородными. Существенную роль в этом процессе играла христианизация европейского населения.

Следствием варварских нашествий стало разрушение некогда цветущих городов античного мира и аграризация населения. Аграризация объяснялась также тем, что варвары, не желая раствориться в городах, сохраняя свою самобытность, селились отдельными островками в сельской местности.

Стремление варваров сохранить свою самобытность проявилось также в законодательстве: стремление к персональности права — принцип, абсолютно чуждый римской юридической традиции. В варварских королевствах не было единого закона, по которому судили всех жителей его территории, каждого человека судили по правовому обычаю его этнической группы: франка — по франкскому обычаю, бургунда — по бургундскому, а римлянина — по законам римского права. Отсюда — существенные расхождения, когда за насилие над девушкой римлянин наказывался смертью, а бургунд отделялся штрафом. Напротив, свободная женщина, живущая с рабом, по римскому закону не теряла своих прирожденных прав, тогда как варварский закон низводил ее до положения рабыни. Правовая неразбериха становилась опасной для варварских государств, и в V в. были предприняты усилия по обобщению права. Особенно показателен в этом отношении эдикт короля остготов

Теодориха, исходившего не из персонального права, а стремившегося установить для всех живущих под его властью, и римлян, и варваров, единую юрисдикцию. Теодорих Великий был последним истинным продолжателем римской традиции на Западе.

Варварский регресс Анализируя происхождение средневековой европейской культуры, нельзя сбросить со счетов количественный и качественный регресс. Загубленные человеческие жизни, разрушенные памятники архитектуры и хозяйственные постройки, стремительное сокращение народонаселения, разрушение дорог, исчезновение произведений искусства, уничтожение посадок сельскохозяйственных культур, разрушение системы орошения. Разрушение было непрекращающимся: руины античных памятников служили карьерами для добычи камня, колонн, украшений. Неспособный творить, варварский мир занимался «утилизацией». Природные бедствия довершали варварские «деяния». В середине VI в. пришедшая с Востока чума опустошила Италию, Испанию, Галлию. «Поля превратились в кладбища, — писал историк, — а дома людей — в логовище диких зверей». Качественный, технический регресс проявился в том, что вместо камня, который разучились обрабатывать, строительным материалом, как и тысячу лет назад, стала древесина. Исчезло рейнское стекольное искусство, выродившись в грубые поделки, производимые в лесных хижинах близ Кёльна. Произошли падения нравов, упадок системы управления.

Церковь и клерикализм В этих условиях особую роль начинает играть *церковь*. Епископы и монахи стали универсальными руководителями развалившегося общества, прибавив к своей религиозной функции политическую, хозяйственную, социальную и даже военную. Все это породило явление *клерикализма*, первенствующей роли церкви и религии в политической и культурной жизни.

В VI в. вселенские соборы и синоды вводят *каноническое церковное право*, существовавшее параллельно с гражданским, с помощью которого церковь пыталась смягчать нравы и бороться с насилием. Так, в 579 г. архиепископ светского королевства издал два наставления, в первом из которых изложил программу исправления нравов крестьянства, а во втором, посвященном королю Теодомиру, описал нравственный идеал христианского государя. Эти наставления пользовались успехом в течение всего Средневековья.

Анализ генезиса средневековой культуры позволяет сделать вывод, что, несмотря на все откаты от Античности, разрушение ее памятников и истребление рукописей ее мыслителей, в конечном сче-

Раннее Средневековье — кон. V — XI вв.

Классическое Средневековье — XI—XIV вв.

Возрождение, Ренессанс — XIV — нач. XVII вв.

те преемственность между Античностью и Средневековьем возобладала над разрывом между ними.

6.2. Культура Раннего Средневековья

Связь с Античностью Культура Раннего Средневековья — ключ к европейской культуре. В этот период формируются тенденции дальнейшего развития европейской культуры. Одной из них был спор между языческой культурой и духом христианства, которым отмечена вся средневековая литература. Складываются два подхода к древним авторам: запрещение чтения их произведений и дозволение широкого их использования, в чем не видели греха. В зависимости от исторической конъюнктуры преобладал то один, то другой подход.

Отцы церкви и прежде всего *Августин Блаженный* (354—430) высказали принципиальное отношение к этому вопросу. В сочинении «О христианском учении» Августин изложил программу такого отношения: «Если языческие философы, — писал он, — особенно платоники, случайно обрели истины, полезные для нашей веры, то этих истин не только не следует остерегаться, но необходимо отнять их у незаконных владельцев и употребить на пользу нам»¹. Эта позиция влиятельнейшего в период раннего Средневековья церковного авторитета открыла дорогу заимствованиям из культуры Античности. Заимствовали не только фрагменты, но часто целые куски, колонны для соборов, а иногда и целые храмы, как Пантеон в Риме, ставший в начале VII в. христианской церковью в результате незначительных переделок.

Эта не прекращавшаяся связь с Античностью влияла и на быстро развивавшееся изобразительное искусство. Так VII в. — это век франкских пряжек, характерных для искусства эпохи Меровингов (так называлась династия франкских королей, считавших себя потомками легендарного вождя Меровея), завитки и кривые которых образованы сцеплением фигур фантастических чудовищ — драконов, которые сами — не более, чем декоративный узор, геометрическая композиция. И совсем иное дело созданная немногим более столетия спустя и находящаяся сегодня в Лувре конная статуэтка *Карла Великого* IX в. (742—814). Несмотря на малый размер, она поражает своим внушительным характером: могучими выглядят и всадник, и его конь. В воинственной фигуре с мечом спокойная и уверенная сила. Никакой деформации или стилизации. Весь образ

¹ Цит. по: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992. — С. 107.

напоминают древние конные статуи римских цезарей. Это король франков, новый, в Риме коронованный император Запада.

Источники света
«долгой ночи Средневековья»

В истории европейской культуры V—VII вв. получили название «долгой ночи Средневековья», но источниками света этой «долгой ночи» были такие выдающиеся личности, как

Бозций, Кассиодор, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный. Заслуга этих великих мыслителей, «зачинателей средних веков» — в том, что они спасли основное из античной культуры, изложили его в доступной для средневековой мысли форме, придали ему необходимое христианское обличье.

Бозцию (480—524) Средневековье обязано знанием учения Аристотеля, в частности, его логике, и введению концептуальных и вербальных категорий, таких, как субстанция, эссенция, персона, интеллектуальный, рациональный, спекулятивный, предикативный, формальный, натуральный, темпоральный, суппозиция, субсистенция, субальтернация, дескрипция, дефиниция, акциденция, атрибут, антецедент, консеквент, которые легли в основу схоластики. Бозций дал определение природы как «формы всякой единичной вещи в ее отличительных особенностях», а человека — как «индивидуализированной субстанции разумной природы». Благодаря ему в средневековой культуре исключительно высокое место было отведено музыке.

Кассиодор (487—578) своими «Наставлениями в божественных и светских науках» дал средневековым людям основы латинской риторики, которой широко пользовалась христианская литература и педагогика. Он поставил перед монахами монастыря Виварий задачу, о которой Средневековье никогда не забывало: переписывать древние рукописи. Проникнувшись этой задачей, монастырские писцы выполнили великое дело сохранения древних текстов.

Наследство теолога *Исидора Севильского* (ок. 570—636) — его «Этимологии» — программа семи свободных искусств, научный словарь и вера в то, что природа вещей сокрыта в их названиях. Он был убежден, что светская культура необходима для постижения Священного Писания, а еще он был страстным поклонником энциклопедических познаний и прививал эту страсть всем, кто с ним общался. Исидора Севильского считают первым средневековым энциклопедистом.

Беда Достопочтенный (673—735) изложил теорию четырех смыслов Священного Писания, которая легла в основу библейской экзегетики (герменевтики). В круг христианской мысли им были включены также

астрономия и космография. Как большинство образованных англосаксов Раннего Средневековья, Беда решительно отвернулся от классической античной культуры, увлекаая тем самым Средневековье на свой самостоятельный путь развития. Основной его труд «Церковная история народов англов» — ценнейший источник истории Англии.

Каролингское возрождение

Карл Великий создал огромную державу, первую империю Средневековья (Священная Римская империя), включавшую современную Францию, Южную и Западную Германию, современную Бельгию и Голландию, Среднюю и Северную Италию, Северную Испанию.

Карл был выдающейся личностью, властелином, понимавшим необходимость просвещения. В основанной им школе дети вельмож вместе с сыновьями императора изучали поэзию, риторику, диалектику, астрономию. Сам Карл владел латинским и греческими языками, но в грамоте до конца дней не был силен. Как свидетельствует его современник и биограф-историк и зодчий Эйнгард, Карл страстно желал научиться писать, для чего «возил с собою на постели под подушкой дощечки и листики, чтобы в свободное время приучить руку выводить буквы. Но мало имел успеха труд, начатый не в свое время, слишком поздно». Вот почему в Европе со времен Карла берет начало традиция образования с самого раннего возраста. Сам же Карл сумел окружить себя людьми образованными и покровительствовал искусству.

Не случайно его эпоху называют *Каролингским возрождением*. Заботившаяся о своей устойчивости юная государственность Карла Великого опиралась на конкретные и ясные формы культуры Античности и на религию. Император понимал, что связь между этими явлениями лучше всего отвечала запросам его государства. В своих указах он писал: «...живопись допустима в церквях для того, чтобы неграмотный мог прочесть на стенах то, что он не может узнать из книг». Живописи надлежало обрести более развитый изобразительно-повествовательный характер.

Самым значительным в художественном наследии Каролингской эпохи являются миниатюры Евангелий архиепископа Эбо и короля Лотаря (795—855), в которых виртуозность и динамичность рисунка унаследованы от англо-ирландской миниатюры.

Ценнейший памятник изобразительного искусства того времени — знаменитая Утрехтская псалтырь, названная по месту ее хранения в Университетской библиотеке в Утрехте, со 165 рисунками, выполненными коричневыми чернилами. Это и сцены охоты, битв, пиров, мирного труда крестьян, и холмистые пейзажи, и всевозможные архитектурные мотивы.

6.3. Материальная культура

Техническая отсталость средневекового Запада

Исторические, социальные условия, менталитет населения явились причиной технической отсталости средневекового Запада. Прогресс, если и был, то количественный, а не качественный, и проявлялся он в распространении механизмов, орудий труда и технических приспособлений, известных с Античности. Наиболее важными из них были водяная мельница и средневековый плуг.

Для удовлетворения материальных потребностей господствующего меньшинства предметы роскоши ввозились из Византии или стран мусульманского мира (драгоценные ткани, пряности), часть сеньориальных потребностей удовлетворялась за счет продуктов, не требовавших промышленной переработки (охота давала дичь для питания и меха для одежды). На местах нужны были только такие специалисты, как золотых дел мастера и кузнецы.

Основная часть беднейшего населения, используя простейшие орудия труда, поддерживала свое скудное существование и содержала господствующие классы.

Однако господство светской и духовной аристократии имело не только негативные последствия для развития материальной культуры. В некоторых сферах потребности и вкусы господствующего класса даже стимулировали некоторый прогресс. Так, духовенство, особенно монахи, должны были иметь как можно меньше связей с внешним миром, в том числе связей экономических, они были также заинтересованы в том, чтобы избавиться от материальных забот, иметь как можно больше свободного времени для богослужения и молитв; но в то же время обет благотворительности, заботы о близких, о нищих и бедняках побуждали их развивать техническое оснащение, совершенствовать сельскохозяйственную технику. В авангарде этого прогресса всегда в то время были монашеские ордена.

Милитаризация Средневековья, развитие рыцарства стимулировали эволюцию вооружения, способствовали развитию металлургии и баллистики.

Церковь была заинтересована в строительстве храмов, стимулировала технический прогресс в этой области. В связи с этим развивалось изготовление средств транспорта и инструментов, а также прикладных искусств, таких, как искусство витража.

Однако в целом менталитет Средневековья был антитехническим. В течение долгого времени на средневековом Западе не было написано ни одного трактата по технике.

Средние века — мир
дерева и камня

Древесина была универсальным материалом. Большие цельные бруссы, служившие для постройки зданий, корабельных мачт, несущих конструкций, были предметом роскоши. Лес, считавшийся, наряду с продуктами земли, драгоценным материалом, стал символом земных благ. «Золотая легенда» называет в числе душ, которые идут в чистилице, тех, «кто уносит с собой лесину, сено и солому, то есть тех, кто привязан к земным благам больше, чем к Богу». Хотя найти высокие стволы было трудно, лес тем не менее оставался на средневековом Западе самым обычным продуктом. В средневековом «Романе о Лисе» говорится о том, что Лис и его товарищи, постоянно рыская в поисках материальных благ, имели в избытке один единственный ресурс — лес. Лес рано стал предметом экспорта. В нем нуждался арабский мир, где деревья были редкостью. Как пишет историк, «лес был самым великим путешественником западного Средневековья; его перевозили на кораблях и сплавливали всюду, где были водные пути».

Долгое время камень по отношению к дереву был роскошью, благородным материалом. Начавшийся с XI в. мощный подъем строительства — важнейшее явление экономического развития в Средние века — часто состоял в замене деревянной постройки каменной. Перестраивались церкви, мосты, дома. Владение каменным

«Роман о Лисе» — это животный эпос Средневековья. Основная сюжетная линия — победоносная борьба умного Ренана-Лиса с волком Изенгрином.

домом стало признаком богатства и власти. Первыми обладателями каменных жилищ стали Церковь и сеньоры в своих замках. Постепенно это стало признаком возвыше-

ния богатых горожан, и городские хроники старательно упоминали об этом. Многие средневековые хронисты повторяли слова римского историка *Светония* (70—140) о том, как гордился римский император Август тем, что он принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным. Прилагая эти слова к великим строителям, аббатам XI и XII вв., хронисты заменяли кирпич и мрамор на дерево и камень. Принять деревянную церковь и оставить ее каменной в Средние века считалось успехом, честью и подвигом.

Средневековой
страх голода

Результатом слабого экономического развития, слабого технического оснащения Запада в Средние века был страх голода у населения, а зачастую и сам голод. Это явление отражено в крестьянской мифологии той поры. Было создано много мифов об обильной еде — мечта о стране Кокань, позже вдохновившая нидерландского живописца XVI в. П. Брейгеля («Битва Масленицы и Поста»). Воображение средневекового человека неотступно преследовали библейские чудеса, связанные с едой, начиная с манны небесной в пустыне и кон-

чая насыщением тысяч людей несколькими хлебами. Оно воспроизводило их в легенде почти о каждом святом, и об этом можно прочесть на каждой странице «Золотой легенды».

«Великий голод свирепствовал во всей Кампаньи, когда однажды в монастыре святого Бенедикта братья обнаружили, что у них осталось лишь пять хлебов. Но святой Бенедикт, видя как они удручены, мягко упрекнул их за малодушие, после чего сказал в утешение: «Как можете вы пребывать в горести из-за столь ничтожной вещи? Да, сегодня хлеба не достает, но ничто не доказывает, что завтра вы не будете иметь его в изобилии».

И действительно, назавтра у дверей кельи святого нашли двести мешков муки. А вот чудо святого Якова: «Случилось однажды так, что некий паломник родом из Везеле остался без гроша. А так как он стыдился просить милостыню, то лег спать голодным под деревом. Проснувшись, он нашел у себя в котомке хлебец. Тогда он вспомнил, что видел во сне, как святой Яков обещал позаботиться о его пропитании. И этим хлебом он жил две недели, пока не вернулся домой. Он не отказывал себе в том, чтобы утолять голод дважды в день, но назавтра вновь находил в котомке целый хлебец».

И таких легенд очень много. Объектом всех их был хлеб и не только в память о чудесах Христа, но и потому, что хлеб был основной пищей масс. Та же тема встречается и в литературе о богатых, где продовольственная роскошь, хвастовство едой выражали классовое поведение. Проповедники не ошибались, когда делали из гурманства один из главных грехов аристократов, духовных и светских. В этом отношении интересным документом является «Роман о Лисе». В нем показаны Лис и его друзья, постоянно движимые зовом своих пустых желудков. Всемогущий голод является побудительной причиной хитрости Лиса. Кража ветчины, сельдей, утрей, сыра, охота на кур. Когда Лис и его товарищи превратились в баронов, они первым делом закатили пир, и миниатюра обессмертила пиршество животных, ставших сеньорами: «Дама Эрзан с радостью устраивает им празднество и готовит все, что может: ягненок, жаркое, каплунов в горшке. Она приносит всего в изобилии, и бароны с избытком утоляют свой голод».

6.4. Рыцарская культура

Немецкий писатель Новейшего времени Томас Манн когда-то сказал об истории: «Прошлое — это колодец глубины не сказанной. Не вернее ли будет его назвать просто бездонным? ... Ведь чем глубже тут копнешь, чем дальше проберешься, чем ниже опустишься в преисподнюю прошлого, тем больше убеждаешься, что первоосновы рода человеческого, его истории, его цивилизации совершенно недостижимы, что они снова и снова уходят от нашего лота в бездонную даль... Да, именно «снова и снова»; ибо то, что не поддается исследованию, приманивая нас к мнимым рубежам и вехам, за которыми, как только до них доберешься, сразу же открываются новые дали прошлого...

Поэтому практически начало истории той или иной людской совокупности, народности или семьи единоверцев определяется условной отправной точкой, и, хотя нам отлично известно, что глубины колодца так не измерить, наши воспоминания останавливаются на подобном первоисточке, довольствуясь какими-то определенными ... историческими пределами».

Эпоха Средневековья, продолжавшаяся свыше тысячи лет, включает в себя великое множество пластов, анализ которых в рамках учебного пособия возможен только в самом упрощенном виде, выделяющим самое общее и наиболее характерное.

Средневековое общество после «броуновского движения», по выражению одного из историков, постепенно, на этапе зрелого Средневековья стало жестко регламентированным обществом со сложной иерархией. Общественное сознание эпохи мыслило его состоящим из трех групп: молящихся, воюющих и работающих. Более поздняя социология их обозначила как феодалов и крестьян.

Эти группы были сложнейшими социальными образованиями, связанными внутри разветвленной сетью экономических, политических, юридических и личных отношений, имевшими свои общественные и духовные интересы.

**«Цвет мира»
и рыцарский кодекс
чести**

Как особый социальный слой сложилось рыцарство в Западной Европе в XI в., достигнув своего расцвета в XII—XV вв. Это было военно-аристократическое сословие, включавшее феодалов разных рангов — от королей и герцогов до обедневших

странствующих рыцарей. Сами рыцари считали себя «цветом мира», высшим слоем общества.

Существует большая литература, позволяющая создать адекватное представление о рыцарстве как социальном, военном и культурном явлении классического Средневековья.

Взаимоотношения внутри рыцарства строились на основании *вассалитета*. Получив от сеньора феод, вассал обязан был за это нести военную службу. Он должен был приобрести коня, вооружение (меч, щит, латы) и получить *рыцарское воспитание*.

Рыцарское воспитание — это воспитание сыновей светских феодалов, имевшее определенную систему и предполагавшее несколько ступеней. С 7 до 14 лет будущие рыцари выполняли роль пажей при дворе сеньора, с 14 до 21 года они были его оруженосцами. Образование будущего рыцаря включало обучение религии, придворному этикету и семи рыцарским добродетелям: верховой езде, фехтованию, владению копьем, плаванию, охоте, игре в шашки, сочинению и пению стихов в честь дамы сердца.

Посвящение в рыцари было одним из важнейших событий в жизни феодала. Это был торжественный ритуал, символическая церемония, свершение которой делало юношу членом военно-аристократической корпорации. Опоясанный мечом — высшим знаком рыцарского достоинства, он заключал личный договор со своим сеньором. Присяга на верность своему покровителю скреплялась рукопожатием и поцелуем.

Верность сеньору была важнейшей составной *рыцарского кодекса чести*. Предательство и вероломство считались для рыцаря тяжчайшим грехом, влекли за собой исключение из корпорации. Постепенно рыцарство стало считать себя поборником справедливости, защитником слабых и униженных. Конечно, это был идеал, а в действительности справедливость рыцаря распространялась лишь на равных себе. Рыцарский кодекс чести, созданный в пору зрелого Средневековья, включал в себя целый ряд характеристик и достоинств рыцаря, требований к нему. Прежде всего рыцарь должен был быть благородного происхождения, поскольку традиция была гарантией устойчивости его достоинств. Рыцарь должен был быть крепкого телосложения, физически выносливым человеком, потому что его тяжелое снаряжение, которое в постоянных походах он должен был носить с собой, весило не менее 80 кг.

Тристан и рыцарский этос

Рыцарь — это тот, кто «благородно поступает и ведет благородный образ жизни». Таким идеальным рыцарем был герой известного средневекового французского рыцарского романа о Тристане и Изольде XII в., пове-

ствующего о трагической любви рыцаря и жены короля, о конфликте между чувством и долгом.

Тристан был доблестным воином, великолепно владевшим всеми видами оружия; прекрасным охотником, знатоком повадок зверя и дичи, сведущим в свойствах трав. Тристан был образован, в совершенстве владел грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой и многими языками. Средневековый автор пишет, что Тристан изучил даже семь родов музыки. «Роман о Тристане и Изольде» появил-

Этос (греч.) — термин античной философии, обозначающий характер какого-либо лица или явления. Этос как устойчивый нравственный характер часто противопоставляется пафосу как душевному переживанию.

ся одновременно с формулировкой кодекса рыцарской чести, и Тристан фактически явился персонификацией основных положений этого кодекса. Он поэт, искусен в шахматной игре, его манеры безупречны.

Тристана отличают верность в дружбе, любви, великодушие к врагам, щедрость. Расчет, понятие личной выгоды ему чужды. Он живет в мире сильных страстей, его внутренний мир чрезвычайно эмоционально насыщен. Тристан постоянно дечтелен, ему чужда лень души и тела. В нем живет неодолимая потребность постоянных свершений, могучая жажда подвигов.

В реальной жизни рыцари, как правило, были далеки от подобного идеала. Многие из них обладали лишь знанием военного дела и физической закалкой и недооценивали образование. Значительная часть рыцарей была невежественна, груба, по существу неграмотна. Но максимальные требования к рыцарю сформировались в высокий этический кодекс, который в идеале сплачивал рыцарство. Лучшие черты рыцарского этоса вошли в мировую культуру, в системы этических ценностей последующих эпох.

В культуре рыцарства чрезвычайно важна внешняя сторона. Рыцарь постоянно стремился к первенству, славе. О его подвигах и любви должен был знать весь христианский мир. Отсюда внешний блеск рыцарской культуры, ее особое внимание к ритуалу, атрибу-

Геральдика возникла из обычая оглашать перед началом турнира изображение герба рыцаря в доказательство его прав на участие в состязании. Создателями геральдики были герольды.

тике, символике цвета, предметов, этикету. Важными событиями в жизни рыцарей были *рыцарские турниры*. Особенно яркими они были в XII—XIV вв., когда на них собирались рыцари со всех концов Европы. С

рыцарством связано развитие западноевропейской *геральдики* (гербоведения).

Рыцарские идеалы иногда противостояли этическим принципам христианства. Гордыня, провозглашенная церковью важнейшим из

смертных грехов, считалась важнейшим достоинством рыцаря. Месть за оскорбление была законом его этики, что противоречило христианскому идеалу всепрощения.

В рыцарской культуре возникает *культ дамы*, бывший необходимым элементом куртуазности, придававшей исключительное значение любви как чувству, возвышающему человека, пробуждающему в нем все лучшее, вдохновляющему на подвиги. Эта любовь, горячая и земная, но в то же время поэтическая и идеализированная, бросала открытый вызов церковному аскетизму. Она вдохновляла авторов рыцарских романов и *трубадуров*, таких, как Бертран де Борн, поэтов-рыцарей, появившихся в Провансе в конце XI в. В XII в. поэзия становится повелительницей европейской словесности, из Прованса увлечение ею распространяется в другие страны. На севере Франции появляются *труверы*, в Германии — *миннезингеры*, куртуазная поэзия расцветает на Пиренейском полуострове. Любовное служение стало своего рода религией высшего круга.

Куртуазная любовь — в средневековой Европе свод правил, определивших поведение рыцаря в отношении его дамы сердца.

В это же время в средневековом христианстве на первый план выдвигается *культ девы Марии*. Мадонна царила в небесах и сердцах верующих, подобно тому как дама царила в сердце влюбленного в нее поэта.

В конце эпохи Средневековья усиливается моральное осуждение рыцарства, цепляющегося за чисто внешние проявления этикета, рыцари зачастую превращаются в объект насмешек, а рыцарский роман вырождается в пародию.

Однако лучшие черты рыцарского этоса и рыцарской культуры были восприняты и переосмыслены последующими поколениями. Образ настоящего рыцаря, пусть даже и весьма идеализированный, остается привлекательным и сегодня.

6.5. Художественная культура Средневековья

Романский стиль Архитектура Средневековья наиболее адекватно отразила переход в менталитете средневекового человека от внешнего к внутреннему, интериоризацию его духовной жизни. Античный храм был домом Бога, а человек молился рядом с этим храмом. Средневековый собор принимал верующего в себя и воздействовал на него внутренним убранством и сосредоточенными в храме произведениями скульптуры и живописи.

Зодчество было ведущим искусством Средневековья.

В те времена каждый родившийся поэтом становился зодчим. Рассеянные в массах дарования, придавленные со всех сторон феодализмом... не видя иного исхода, кроме зодчества, открывали себе дорогу с помощью этого искусства, и их илиады выливались в форму соборов. Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям. Они были рабочими, создавшими великое творение. Архитектор-поэт-мастер в себе одном объединял скульптуру, покрывающую резьбой созданные им фасады, и живопись, расцвечивающую его витражи, и музыку, приводящую в движение колокола и гудящую в органных трубах. Даже бедная поэзия, подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хорала заключить себя в оправу здания... Итак, вплоть до Гуттенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов... До XV столетия зодчество было главной летописью человечества.

В. Гюго. Собор Парижской Богоматери

В развитии архитектуры Средневековья выделяют два стиля: романский (XI—XII вв.) и готический (XIII—XV вв.). Романский стиль характеризуется массивностью сооружений. Основные типы его сооружений — феодальный замок, городские укрепления, соборы. Основной строительный материал — камень. Башни были неотъемлемой частью замка и особым знаком дворянства. Когда хотели подчеркнуть величие какого-либо дворянина, то говорили: «У него есть башня».

Вид романского храма в общих чертах таков: центральный высокий продольный зал, так называемый неф придает церковному зданию вид могучего корабля. С боков к нему примыкают два или четыре более низких нефа. С восточной стороны главный неф завершается полукруглым выступом — апсидой, часто в венце полукруглых небольших капелл (апсидиол). Поперечный зал, так называемый трансепт, придает зданию форму креста. Западный фасад чаще всего двухбашенный.

Термин «романский стиль» был введен французскими археологами в начале XIX в.

Ясность, монолитность, внушительность — характеристики романского зодчества. Образцом романского зодчества является архитектурный ансамбль в итальянском городе Пизе: собор, «Падающая башня» и баптистерий (крещальня). Этот ансамбль называют «арочной симфонией».

В романском стиле, который проявился не только в архитектуре, но также в скульптуре, живописи и литературе, где главенствуют не просветленность и ясность, а фантастика, мучительное стремление передать глубину мрачных порывов и дум, нашли свое художественное воплощение тогдашние идеалы и тревоги западного мира.

Например, Вормский собор германского города Вормса. Он хорошо сохранился и сегодня. Поражает монолитность его геометрических форм. Нет синтеза различных

В IV в. христиане сделали базилику местом богослужений, так как ее внутреннее устройство вполне подходило для совершения обрядов.

видов искусства: редкие скульптуры, разбросанные по подоконникам и галереям, живут собственной жизнью, не сливаясь с архитектурой. Жизнь эта своеобразная, не связанная с культом собора. Вот медведь, вот круторогий баран с выпученными глазами, вот зверь, положивший лапу на человеческую голову, а вот лев, терзающий человека, на лице которого ужас. Эти образы воплощают народную фантазию. Они правдивые и жуткие, и на них как бы наложило свою печать сознание беспощадности, утвердившейся в мире.

В изобразительном искусстве той поры почти не встречаются красивые женские образы. Например, Ева на знаменитых бронзовых дверях церкви св. Михаила в Гильдесгейме, отлитых в начальный, оттоновский, период романского искусства, откровенно некрасива, как и Адам, она согнута, придавлена ужасом и стыдом под карающим перстом беспощадного Бога и в свое оправдание указывает на торжествующего змия. Ее образ потрясает своей щемящей выразительностью, в которой отражена некая безысходность, некая извечная трагедия человеческого рода.

Готика

Художественный стиль западноевропейской культуры второй половины XII в. — XV—XVI вв. получил свое название по имени одного из варварских племен, населявших Западную Европу, — готов. Название племени, данное в эпоху Возрождения, отразило презрение мыслителей этой эпохи ко всей культуре средневекового периода как культуре варварской, разрушившей прекрасную культуру античных времен.

Но прошли целые столетия прежде чем Европа осознала значительность художественного наследия Средневековья.

Готика — это стиль многоголосия, который пришел в европейскую музыку одновременно с готикой в архитектуре. Отношение готики к романскому стилю таково, как многоголосия к унисону в музыке. Готика отразила изменения, происшедшие во всех областях культуры и жизни средневекового общества, рост городов, рост сознания, рост уверенности человека в себе.

Была архитектура необыкновенная... — мы ее оставили, забыли, как будто чужую, пренебрегли, как неуклюжую и варварскую. Не удивительно ли, что три века протекло, и Европа, которая жадно бросалась на все, алчно перенимала все чужое, удивлялась чудесам древним, римским и византийским, или уродовала их по своим формам, — Европа не знала, что среди ее находятся чуда..., что в недрах ее находится Миланский и Кельнский соборы и еще донныне чернеют кирпичи недоконченной башни Страсбургского мюнстера.

Готическая архитектура, та готическая архитектура, которая образовалась перед окончанием средних веков, есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека. Ее напрасно производят от арабской, идеи этих двух родов совершенно расходятся: из арабской она заимствовала только одно искусство — сообщать тяжелой массе здания роскошь украшений и легкость; но сама эта роскошь украшений вылилась у нее в совершенно другую форму. В ней все соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головой лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своей сетью, обвивающая его от подножия до конца шпиля и улетающая вместе с ним в небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фанатически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святости, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека.

Гоголь Н.В. Цит. по: Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. — М., 1982. — С. 58.

Церковное строительство переходило к горожанам, готические соборы воздвигались по заказу и на средства городской общины.

Постройка и украшение храма, на которые уходили десятилетия, а порой и столетия, стали уже действительно всенародным делом.

В соборах не только совершались богослужения, там читались университетские лекции, разыгрывались театральные представления-мистерии, и даже заседал парламент. Строителями были артели мирян, переезжавших из города в город и тем самым способствовавших распространению готической архитектуры.

Английский культуролог Д. Рёскин писал, что «великие нации записывают свою автобиографию в трех книгах — в книге слов, в книге дел и в книге искусства», но только «последняя заслуживает полного доверия».

Готический стиль появился во Франции во второй половине XII в. Это была ранняя готика. И выросла она. По мнению А. Ф. Лосева, «на стремлении личности ввысь»¹. Что же касается чисто искусствоведческих особенностей, они следующие: готический вертикализм по сравнению с романским горизонтализмом, уничтожение твердыни романской массивной стены и превращение ее в легкую ажурную конструкцию. Готика таким образом явилась преобразованием и в преобразованном виде слиянием нордических и романских элементов. Возникла готика, как отмечено, во Франции, в своем чистом виде она — порождение германской культуры, но непосредственно она не связана ни с какими национальными условиями и «была наднациональным историческим явлением и характеризовала именно то высокое Средневековье, когда национальные различия были спаяны в жарком сознании религиозного и церковного единства а, которым охватывалось все европейское человечество»². Хотя справедливости ради следует отметить, что единство — не тождество, и итальянский Миланский готический собор отличается от французского готического Собора Парижской Богоматери, а тот в свою очередь — от знаменитого немецкого готического Кёльнского собора.

6.6. Менталитет средневекового человека

Авторитеты, чудеса, символы. Спор об общих понятиях

На сознание средневекового человека влияло чувство неуверенности: неуверенность в материальной жизни, неуверенность духовная — все это определяло поведение и менталитет человека Средних веков. Это чувство и определило роль авторите-

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 504.

² Цит. по: Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 507.

тов в жизни людей. Это чувствовалось во всех областях жизни. Авторитеты управляли духовной жизнью.

Средневековые умы привлекало то, что можно было подтвердить авторитетом и чудом. Землетрясения, кометы, затмения — вот сюжеты, достойные удивления и исследования.

Чудеса могли случиться в критические моменты жизни каждого, кто сподобился вмешательства сверхъестественных сил. И это герой.

Жесты — во французской средневековой литературе циклы эпических поэм, например «Песнь о Роланде».

Вот ангел прерывает дуэль между Роландом и Оливье в *жесте* Жирара де Вьена. В «Песне о Роланде» Бог останавливает солнце, в *жесте* «Паломничество Карла Великого» он

наделяет храбрецов сверхчеловеческой силой, позволяющей им совершить подвиги.

Большое значение для сознания средневекового человека имели *символы*. Слово «символ» происходит от греческого слова «цимблон», что означало знак благодарности, представляющий собой две половинки предмета, разделенного между двумя людьми. Символ был знаком договора, намеком на утраченное единство, он напо-

Менталитет — особенности индивидуального и общественного сознания людей, их жизненных позиций, культуры моделей поведения, обусловленные социальной средой, национальными традициями. (Социологический словарь)

минал и взывал к высшей и скрытой реальности. В средневековом обществе символизм был универсален. Каждый материальный предмет рассматривался как изображение чего-то ему соответствовавшего в сфере более высокого и таким образом становив-

шегося его символом. Мыслить означало постоянно открывать скрытые значения, непрерывно священнодействовать.

Средневековая символика начиналась на уровне слов. Назвать вещь уже значило ее объяснить. Об этом писал Исидор Севильский в своих «Этимологиях», которые способствовали расцвету средневековой этимологии как фундаментальной науки. Понимание есть знание и овладение реальностью. В медицине поставленный диагноз означал уже исцеление. Когда инквизитор произносил «еретик», главная цель была достигнута — враг назван и разоблачен. Слово и дело не противоречили друг другу, одно было символом другого. Для средневековых интеллектуалов язык был покровом реальности и ключом к ней, соответствующим этой реальности инструментом. Один из средневековых авторитетов Ален Лилльский писал, что «язык есть инструмент ума», а Данте считал слово всеобщим знаком, раскрывавшим смысл.

Универсальный характер символизма в то время делает понятным значение спора, в который с XI в. и до конца Средних веков оказались вовлеченными практически все мыслители того времени, спора об истинной природе отношения между словом и вещью.

Значение этого спора было столь велико, что многие историки, упрощая интеллектуальную историю Средневековья, сводили ее к борьбе между «реалистами» и «номиналистами». Это, как известно, был спор об *универсалиях*, то есть об общих понятиях.

Фундаментом средневековой педагогики было изучение слов и языка. Основу любого преподавания до конца XII в. составляла грамматика, потому что благодаря словам она позволяла добраться до скрытого смысла, ключом к которому они являются.

Как огромное хранилище символов воспринимал средневековый человек и природу. Все для него было символичным — минералы, растения, животные. Среди минералов это были драгоценные камни, вид которых поражал воображение, воскрешал миф о богатстве; среди растительности — это те растения и цветы, которые упоминаются в Библии; среди животных — это звери-чудовища, экзотические легендарные существа. Гроздь винограда в символическом изображении мистической давилки — это Христос, проливший кровь за людей. Образом Девы могли служить лилия, ландыш, фиалка, роза. При этом ее символом могла быть как белая роза, означающая девственность, так и алая роза, говорящая о ее милосердии. Васильком лечили лихорадку, а яблоко было символом зла. Считалось, что растение мандрагора возбуждает чувственность и одержимость. Когда ее вырывают, она кричит, и тот, кто слышит этот крик, умирает или сходит с ума. Смысл яблока и мандрагоры средневековые люди определяли этимологией: латинское слово «яблоко» означает также «зло», а «мандрагора» — дракон. Большое место среди форм средневековой символики занимала символика чисел: структурируя мысль, она стала одним из главенствующих принципов в архитектуре. Красоту выводили из пропорциональности, из гармонии, отсюда и превосходство музыки, основанной на науке чисел.

Свойственной средневековому ощущению была любовь к свету. Но и он был отягощен самыми высокими символами. «Физический свет есть самое лучшее из всех веществ, самое сладостное, самое прекрасное..., именно свет составляет красоту и совершенство телесных вещей», — писал один из средневековых авторов, и, цитируя Августина Блаженного, он напоминал, что, поняв «имя Красоты», сразу чувствуешь изначальный свет. Этот изначальный свет есть не что иное, как Бог, светящееся, раскаленное средоточие огня. У Данте рай — это восхождение к свету.

Характерной чертой средневекового менталитета было неприязненное отношение ко всему новому, ориентация на традицию. Вместе с тем первое Каролингское возрождение внесло определенные поправки в ментальность средневекового человека, создав преце-

дент возможности перемен. В XII в. проявлением таких «новшеств» явилась разработка нового ментального оснащения. Осуществляли его преподаватели городских школ, становившихся университетами.

Десакрализация книги. Схоластический метод и диспут Исходной точкой нового ментального оснащения стала книга, которая постепенно из предмета восхищения к XII в. стала средством обучения. Произошел процесс, получивший название *десакрализации книги*. Появилась новая, *университетская*, книга. До этого средневековый мир знал только монастырскую книгу, а это нечто иное, хотя и монастырская книга в системе культуры играла значительную позитивную роль. Но монастырская книга не была инструментом познания.

Десакрализация книги сопровождалась рационализацией методов интеллектуальной работы. Появляется *схоластический метод*, который произвел настоящий переворот в ментальных установках. Он прежде всего обобщил старую умственную процедуру, применявшуюся при толковании Библии: вопросы и ответы. Однако уже сама постановка вопроса предполагала сомнение. Прежде всего схоластика занималась разработкой проблематики, затем она предполагала диспут, и здесь эволюция состояла в том, что в противовес аргументированию ссылками на авторитет все большее значение приобретала практика логического обоснования аргумента. Схоластический метод возникает и развивается в конце XI—XII вв. в университетах. И *диспут* был новой формой университетских занятий. За диспутом следовало *заключение*, которое делал магистр. И сама необходимость для магистра занять определенную позицию была важным интеллектуальным и культурным новшеством. Невозможно было ограничиться лишь сомнением, приходилось подвергаться риску суждения. Таким образом, в конечном счете, схоластический метод вел к осознанию личностью ее интеллектуальной ответственности.

Значительным был также тот факт, что диспут помог осознать и принять возможность существования разных мнений и точек зрения. В поисках доказательства своей точки зрения схоласты все больше стали использовать наблюдение и эксперимент, способствуя тем самым установлению связи между теорией и практикой, хотя до этого еще было очень далеко.

Происходит процесс *интериоризации* духовной жизни, ведущую роль приобретает развитие сознания.

Университеты Это происходит одновременно с перемещением центра тяжести культуры в развивающиеся города. Особенно заметным этот процесс был в области архитектуры и образования. Начинается он в XI в., когда, по словам Ле Гоффа,

«западный христианский мир тронулся в путь»¹. Возводятся огромные католические храмы, способные вместить все христианское население города. Происходит обмирщение видения мира, чему способствовал новый характер образования. Динамика роста городских школ опережает динамику монастырских школ, возникают новые учебные центры, которые создают собственные программы и самостоятельно осуществляют набор педагогов.

Университеты формируются как корпорации людей умственного труда. Учеба и преподавание становятся ремеслом, специализированным видом трудовой деятельности. Само слово «университет» этимологически означает слово «корпорация», корпорация учителей и студентов. К XIV в. в Европе уже действуют Кембриджский, Оксфордский в Англии, Парижский университет (Сорбонна), Пражский университет, Болонский университет и др. Первоначально в них было по три факультета — богословский, медицинский, философский, но постепенно число их росло и расширялось количество преподаваемых дисциплин. Преподавание велось на универсальном в средневековой Европе латинском языке. Различались университеты тем, что в одних из них (таких, как Парижский) всеми делами заправляли преподаватели, в других (Болонском) — студенты.

Университеты имели свои уставы, строго регламентировавшие всю их жизнь.

В жизни средневекового человека большую роль играли праздник и игра. В Средние века не было специального места для театрального представления. Сценки и представления импровизировались там, где был центр общественной жизни. Замок, церковь, городская площадь — все служило театральными декорациями. В церкви праздником были религиозные церемонии, а из *литургических драм* возник театр.

В замке один за другим следовали пиры, турниры, выступления жонглеров, танцовщиков. На городских площадях не только устраивали подмостки для представлений, но проходили карнавальные шествия, выступали акробаты и бродячие актеры. Все слои общества были увлечены музыкой, песней, танцем. Игры были не только развлечением в обществе, в котором далеко не просто всем жилось. В играх общество и символизировало, облагораживало и себя и свои профессиональные занятия: турниры выражали главное в жизни рыцарей, а фольклорные праздники, всевозможные карнавалы — существенные моменты в жизни сельской общины. За долгие столетия существования средневекового общества сложились традиции семейных праздников — свадеб, превращавшихся в разорительные церемонии. Предпоч-

¹ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 54.

Литургическая драма — короткая инсценировка на тему рождения и воскресения Христа, показывавшаяся в церкви во время праздничных литургий.

тительнее поэтому были игры в кости и игры в шахматы. «Поднявшись над бедствиями, жестокостями, угрозами, средневековые люди обретали забвение, чувство уверенности и внутренней свободы в музыке, которая пронизывала их жизнь».

Отметим еще раз, что Средневековье *не* было «провалом» в культурном процессе. Между Средними веками и Античностью не было разрыва, и творческие люди Средних веков ассимилировали те части античного наследия, которые могли быть использованы и были использованы на пользу христианской культуре.

Основные термины и понятия

«звериный стиль»	труверы
персональность права	миннезингеры
клерикализм	романский стиль
монашеский орден	готика
рыцарство	менталитет
вассалитет	символ
рыцарский кодекс чести	символизм
рыцарский этос	десакрализация
геральдика	интериоризация
диспут	университет
рыцарский турнир	схоластический метод
куртуазная любовь	литургическая драма

Вопросы для размышления

1. Является ли средневековая культура регрессом по сравнению с Античностью?
2. В чем состоит сущность схоластического метода и возможность его использования современной наукой?
3. Объясните роль культурных традиций Средних веков в формировании европейца как социокультурного феномена.
4. Как вы можете охарактеризовать менталитет средневекового человека?
5. Объясните, что такое «десакрализация книги».

Глава 7

КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Чистые цвета, свет, голоса, блеск золота, белезну серебра, науку, душу — все это мы называем прекрасным.

Марсилио Фичино

Возрождение — это эпоха, которой человечество обязано такими концепциями и понятиями, как «гуманизм» и «антропоцентризм». Найдя слово «гуманизм» у Цицерона, Колуччо Салютати (1331—1406) и Леонардо Бруни (1369—1444) решили, что оно лучше всего определяет человеческое достоинство и влечет к знанию.

7.1. Новая концепция гуманизма

Начиная с конца XIV в., в экономической, социальной и духовной жизни Западной Европы происходит ряд изменений, знаменовавших начало новой эпохи, получившей название *Возрождение*.

Изменения в духовной жизни ранее всего проявились во Флоренции, а их выразителями стали ее мыслители. Именно здесь, во Флоренции, был сформулирован призыв возрождения античной культуры и философии, который нельзя абсолютизировать, поскольку Средневековье эту культуру не игнорировало. Просто новое время обозначило новые духовные предпочтения, ориентиры и акценты. Само предпочтение Платона, по словам крупного специалиста XX в. в области культуры Возрождения Э. Гарэна, указало направление движения мысли в сторону «открытого мира», протестующего против любой систематизации, мира постоянного поиска, способного «отражать бесконечное разнообразие вещей».

Основные отличительные черты культуры Возрождения: светский характер, гуманистическое мировоззрение, обращение к античному наследию, своего рода «возрождение» его.

Ф. Петрарка и
К. Салютати

Идеи Франческо Петрарки (1304—1374), основоположника возрожденческого гуманизма, такие, как «осознание ценности словесности

и социального характера подлинно человеческого бытия», были развиты и дополнены его продолжателем К. Салютати, понимавшим философию, как «размышление об активности человека, жи-

вое сознание совместного труда, раздумье о положении человека и его участи, о его поведении, образе жизни». Салютати считал, что у человека земное предназначение, и его долг — сообща строить град земной. Ф. Петрарка и К. Салютати были основоположниками новой концепции личности, новой *концепции гуманизма*. Петрарка в своих сочинениях отмечал, что, если мы хотим оставаться людьми, нужно общаться с людьми, помогая их душам нашими словами, и не столько «морализующим содержанием наставления, сколько возвышающей способностью человеческой речи», которая объединяет людей вопреки времени и пространству, пустыням и тысячелетиям, формирует и умиротворяет умы.

Рожденная на таком понимании предмета философии концепция Салютати была далека от «багажа силлогизмов и умозаключений». С этими позициями связана концепция нового образования, получившая название — гуманизм.

По стопам Петрарки, — пишет Э. Гарэн, — следует целая армия писателей, мыслителей, художников, правителей, которые хотят заменить тип культуры, не устраивающий их более новым, один стиль — другим. Это поражающее историка согласие является согласием в ориентации на будущее; не утверждением чего-то уже совершившегося, но пониманием того, что нечто должно произойти. На заре XV в. античность, к которой обращается Петрарка, предстает еще не как существующий образец для подражания, но как стимул для поиска. Нужно создать большие библиотеки, классики должны быть вновь обретены, прочитаны, переведены, распространены, чтобы они могли оказать свое действие.

Миф об античности и обращение к ней предшествуют подражанию античности. Стремление к обновлению является не следствием, но предпосылкой действительного, широкого и всеобщего возрождения классики.

Именно это следует признать наиболее оригинальной чертой подлинного Возрождения.

Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986. — С. 37—38.

Понимание человека мыслителями Возрождения. Антропоцентризм

Проблемы конкретной жизни людей, мирские ценности — все это средневековая культура практически игнорировала. Акцент на гуманитарные дисциплины как главные для формирования человека, новое прочтение античных классиков, понятых исторически, формировали у человека эпохи Возрождения

историческое сознание. Объединяющим моментом различного опыта, скрепляющего различные на первый взгляд исследования и произведения (издание античного текста и детальное описание природного явления, анализ политической жизни и создание новой физической картины мира), был поиск человеческого измерения, утверждения мирских задач человеческого познания.

Такое познание осуществлялось различными методами и в новых формах, свободных от обобщающих схем философии, заменявшей вещи словами. Формировалось сознание позитивной ценности проблем, рождающихся из политической и гражданской жизни, утверждались новые возможности для человека, даже когда его борьба

Эпоха Возрождения (2-я пол. XIII — 1-я пол. XVI в.), Предвозрождение (2-я пол. XIII в.—XIV в.), Раннее Возрождение (XV в.), Высокое Возрождение (кон. XV в. — 1-я треть XVI в.).

с превратностями судьбы изображалась полной драматизма. Этот человек, «достоинство» которого прославляет Возрождение, становится перед лицом исторического и физического мира преисполненным воли познать этот мир по его внутренним принципам и законам, позволяющим познав его, управлять им.

История, время, их проблемы становятся важнейшими философскими проблемами, рассматриваемыми как измерения человеческой жизни.

Через тесно связанные между собой филологию и поэзию, через научное познание родилась *новая философия человека*. Такой человек полон веры в самого себя и приписывает себе все свои заслуги. Гуманисты создают идеал человека своей эпохи, идеал человека вообще. Его основной характеристикой является универсальность и разносторонность, которую чтут и которой поклоняются. С одаренностью и разносторонностью человека гуманисты связывали представление о его достоинстве. Не случайно множество сочинений гуманистов так и назывались: «О достоинстве человека», «О человеке и его достоинстве» и т. д.

Знаменита «Речь о достоинстве человека» *Пико дела Мирандолы* (1463—1494), в которой доказывается, что человек, представляющий собой четвертый и последний мир после поднебесного, небесного и подлунного, есть максимальный синтез всех областей бытия, не свойственный никакому из других трех миров. Счастье человека заключается в том, чтобы восходить к синтезу, свойственному только божеству. В этом произведении мыслитель формулирует важнейшую для всего учения Возрождения о человеке мысль: *творение человеком самого себя*. Согласно христианскому учению, Бог создал человека по своему образу и подобию, но так как Бог — существо, никем не созданное, то и созданный им человек должен создать самого себя, сво-

бодно и без всякого принуждения утвердить себя в Боге и вечности. «Ты, не стесненный никакими пределами, — пишет Пико делла Мирандола от имени Бога, — определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире». Такая концепция человека получила название *антропоцентризма*, концепции, в которой как бы ослабевает мотив средневековой идеи испорченности и греховности человека. Человек уже отличается от природных существ, он — в центре мира, он — творец самого себя, и потому — господин всей природы.

О таком человеке пишет другой гуманист — *Л.Б. Альберти* (1404—1472) в трактате «О семье»: Человек — это «счастливый смертный бог», раскрывающий земные тайны, «он один стоит во весь рост и поднимает лицо к небу... он один сотворен для познания и восхищения красотой и богатством небес... он постигает и действует с помощью разума и добродетели».

Христианство вырвало человека из космической стихии Античности, Возрождение реабилитировало во всей его материальной телесности и интеллектуальной и волевой самостоятельности.

Взросла ценность отдельного человека, сформировалось понятие уникальности индивидуума и личности как таковой — ценности, не знакомой и чуждой другим цивилизациям.

... с начала XV в. сильная и свободная человеческая индивидуальность выступает весьма заметно и уже на достаточно крепком основании. И подобного рода свободная человеческая индивидуальность навсегда останется характерной для эпохи Ренессанса». Лосев подчеркивает, что эта выдвинутая на передний план человеческая личность мыслится «физически, телесно, объемно и трехмерно», что было важным для характеристики искусства эпохи Возрождения. «... эта телесно-рельефная индивидуальность, эта личностно-материальная человеческая субъективность, эта имманентно-субъективная данность человеку всего окружающего, вплоть до самых последних тайн, совершенно заново ориентируя человека и все его жизненное самочувствие. Человек как бы обновляется, молодеет, и начинает находить счастье своей жизни в беззаботности, в легкой и эстетической самоудовлетворенности, в красивой жизни, о бездонных глубинах и о трагической напряженности которой человеку Ренессанса часто вовсе не хочется даже и думать». И далее Лосев приводит характеристику возрожденческого индиви-

дуализма французским историком литературы и культуры начала XX в. Ф. Монье, который, приведя отрывки из трактатов возрожденцев о человеке, заключает: «Да, это так: человек — бог. Если Кватроченто, совершенно забывший о первородном грехе, имел религию, это была религия человека. И это нечестие находит себе оправдание в том, что современная эпоха создала столько прекрасных образцов человеческого рода, столько вполне здоровых существ, столько универсальных гениев...». И Монье продолжает: «Жизнь — это что-то таинственное, что в середине века бичевалось, теперь бьет ключом, входит в полную силу, расцветает и дает плоды. Художники прежнего времени рисовали на стенах кладбищ «триумфы смерти»; художник Лоренцо Коста рисует на стенах церкви Сан-Джиокомо-Маджоре в Болонье «Триумф жизни». И тот же Монье в своем описании возрожденческой повседневности показывает источники вдохновения гениальных художников Возрождения, его поэтов и мыслителей. «Человек живет полной и широкой жизнью, всеми порами и всеми чувствами, без торопливости и без нервности, без усталости и без горя. Он с удовольствием встает утром, с удовольствием вдыхает аромат неба и растений, с удовольствием садится на лошадь, с удовольствием работает при свечке, с удовольствием развивает свои члены, дышит, существует в мире. Кажется, что он вбирает в себя при каждом дыхании двойное количество кислорода. Отнюдь не противный самому себе, он живет в мире с окружающей средой и с собой. Он считает, что «большего блаженства нет на земле, как жить счастливо». Он гонит горе как бесчестье или как нечто не стоящее внимания, употребляя против собственных страданий и против чужих страданий всякого рода легкие средства, какие внушит ему его эгоизм и какие позволит ему его сила. Вспоминать о чем-нибудь приятном, спать, любить, пить, играть на каком-нибудь инструменте, танцевать, играть в орешки, ловить рыбу удочкой, как Август, бросать камешки так, чтобы они прыгали по воде, как делал Сципион, — все это составляет содержание одного из рецептов, которыми располагает Лео-Баттиста Альберти для сохранения душевного спокойствия. Он нисколько не страдает от разобщенности с людьми; вместо того чтобы обнаружить ему его слабость, его положение дает ему повод выказать новую энергию...

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 241—242.

Платоновская академия

Созданная во Франции неоплатоником *Марсилио Фичино* (1433—1499) Академия имела краткую, но блестящую историю. Ее расцвет — это 1470—1480 гг. Почитание Платона стало почти религиозным культом наряду с Христом (перед его бюстом ставились лампы). Академия не была официальным учреждением, связанным с церковью или государством. Это было вольное общество, собравшее из разных сословий и профессий людей, влюбленных в Платона. Характеризуя Академию, Лосев пишет, что это было нечто среднее между научным семинаром, клубом и религиозной сектой, и что время протекало здесь в прогулках, пирушках, занятиях, в чтении, изучении и переводах античных авторов.

Создатель Академии Фичино был ее душой, он перевел всего Платона, Плотина, Порфирия, Ямвлиха; упорядочил и прокомментировал сочинения платоников, связав их с латинской и средневековой традицией, с научными, медицинскими, физическими, астрологическими теориями; привел платонизм в согласие с христианской религией, в чем была его главная заслуга. Фичино добился того, что великая языческая философия и христианская идеология слились, сохранив каждая свое лицо.

А. Ф. Лосев, характеризуя флорентийский неоплатонизм писал: этот неоплатонизм, как бы он ни был религиозен, мифологичен, символичен и мистичен, переживался во Флоренции весьма легко и непринужденно, а большей частью даже празднично и торжественно. И это была, в сущности, весьма светская теория.¹

7.2. Философская и социально-политическая мысль Возрождения

Структурно-математический метод

Николай Кузанского

Крупнейшим неоплатоником и мыслителем Возрождения был *Николай Кузанский* (1401—1464), происходивший из низшего сословия и ставший папским кардиналом и епископом. Деятельность его во всем своем объеме способствовала назревавшей тогда секуляризации. Важнейшие работы Кузанского: «Об ученом незнании» (1440), «О предположениях» (1445), «О богосыновстве» (1445), «Начала» (1450), «О возможности-бытии» (1460), «О вершине созерцания» (1464).

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 343.

В своем творчестве мыслитель использует оригинальный метод, получивший название *структурно-математического*. Связанный с ним тип познания философ назвал «*ученым незнанием*». Как проблема метода, так и проблема познания Н. Кузанского чрезвычайно сложны.

Прежде всего Кузанский решает актуальную проблему своего времени: проблему соотношения Бога и мира в условиях изменившегося по сравнению со средневековым отношением к миру. В работе «О возможности-бытии» он описывает Бога, как активное становление, как непрерывную активную возможность, как предел суммы всех его бесконечных становлений (и тогда абсолютный интеграл) или каждое отдельное мельчайшее превращение (и тогда Бог есть абсолютный дифференциал). Изложенная позиция Кузанского сделала его предшественником математического анализа XVII в., предшественником учения о бесконечно малых числах и о пределе. Такое понимание Абсолюта сделало его доступным для понимания простого человека, не знакомого с философией.

Кузанец углубляет неоплатоновскую категорию абсолютного становления, которая через двести лет стала предметом математики, и анализирует ее методом бесконечно малых величин.

Средствами этого метода он приходит к выводу о совпадении противоположностей: Бог есть «абсолютный максимум», а Вселенная — «конкретный максимум». Первый максимум есть вечное и непрерывное становление, второй максимум — тоже, по Кузанцу, есть непрерывность, осознать которую поставил своей задачей математический анализ XVII в. Или, как читаем у Лосева: «...с Николая Кузанского начинается постепенный переход от математической мистики к точной математике».

Свой структурно-математический метод Кузанец выражает также геометрически. Возьмем треугольник. Закрепив его основание, будем удалять его вершину в бесконечность. По мере приближения вершины треугольника к бесконечно удаленной точке угол у вершины будет уменьшаться. При достижении бесконечно удаленной точки две боковые стороны треугольника, образующие угол при вершине, сольются в одну прямую линию. Аналогичным будет результат с кругом, когда его конечный радиус мы будем бесконечно удлинять. Такими примерами Николай Кузанский доказывает в трактате «Об ученом неведении» (иногда переводят «Об ученом незнании») совпадение, тождество в бесконечности треугольника, круга и прямой линии — доказывает тождество противоположностей.

Диалектика Николая Кузанского явилась методологической основой возрожденческого *пантеизма*, самым ярким представителем

которого был *Джордано Бруно* (1548—1600), сожженный на костре за свои взгляды антихристианского пантеизма. Да и сам Николай

Пантеизм — религиозное и философское учение, отождествляющее Бога и мировое целое.

Кузанский, ведомый логикой своего диалектического метода, сделал целый ряд открытий в естественных науках, в натурфилософии. Он выдвинул ряд рабочих гипотез для подбора соответствующих эмпирических материалов и их обобщения, выдвинув тем самым вопрос о необходимости особой дисциплины — *логики науки*.

Такая логика требует, по Кузанцу, тщательных эмпирических наблюдений, эмпирических экспериментов, а также индуктивных и дедуктивных обобщений, без которых наука не может возникнуть.

Кузанский первым составил географическую карту Центральной и Восточной Европы, сделал предложения о реформе устаревшего юлианского календаря, вычислил время с помощью подсчета количества вытекающей воды, изучал биение пульса и частоту дыхания, наблюдал и изучал явления падения тел, а из своего учения об абсолютной бесконечности сделал вывод о бесконечности мира во времени и пространстве.

Идея «терпимости» До сих пор актуальной является постановка Николаем Кузанским вопроса о взаимоотношениях между различными религиозными конфессиями. Во времена мыслителя этой проблеме особую актуальность придавал исторический контекст, в границах которого она ставилась и рассматривалась. Это было время обсуждения вопроса о необходимости установления отношений с исламом, особую живость которому придавал факт взятия мусульманами Константинополя в 1453 г. В противовес выдвинутому крайними радикалами предложению о новом крестовом походе Кузанец предложил встречу с мусульманами в целях установления мира, установления союза или, по крайней мере, мирного сосуществования двух конфессий. Однако в своем выступлении он расширил проблему, гипотетически предложив встречу представителей всех возможных религий. Мыслитель нарисовал «воображаемый образ небесного консилиума», в котором, по его мнению, могли бы принять участие представители 17 религий, 17 «мудрецов»: грек, итальянец, араб, индус, халдей, галл, перс, испанец, турок, немец, татарин, армянин, англичанин, иудей, скиф, чех, француз. Между всеми философиями и религиями Кузанец улавливает глубокое единство веры — веру в Бога — при всем различии обрядов и доктрин, утверждая, что «существует только одна религия при всем разнообразии обрядов». Исходя из фундаментального согласия по вопросу веры в Бога, Кузанец старается установить согласие между различными христианскими доктринами. Кузанец считал, что коль скоро достигнуто со-

гласие в вере, коль скоро достигнуто единство в ней, различие обрядов необходимо терпеть, поскольку «обряды созданы как чувственные символы-истины веры. Меняются символы, но не меняется то, что они символизируют».

Гелиоцентризм Коперника

Видная фигура науки эпохи Возрождения — польский астроном *Николай Коперник* (1473—1543) — создатель гелиоцентрической картины мира. Свои взгляды он изложил в произведении «О вращении небесных сфер», опубликованном в год смерти автора и сыгравшем решающую роль в радикальном пересмотре философских представлений о мире: «...мир сферичен, неизмерим и подобен бесконечности. Земля обладает некоторыми вращениями»¹. Коперник пересмотрел вопрос о причине и характере движения небесных тел. Бог — неподвижный двигатель аристотельской физики. У Коперника движение небесных тел объясняется их природой, т.е. отпадает надобность во внешних двигателях.

Подлинный смысл революции, произведенной Коперником в естествознании, раскрыл впоследствии Д. Бруно. Диалектически-противоречивую оценку открытию Коперника дал А.Ф. Лосев: «...открытие Коперника было передовым и революционным событием для последующих веков, но для Ренессанса это было явлением не только указка, но даже возрожденческого самоотрицания.

Дело в том, что Ренессанс выступил в истории западной культуры как эпоха возвеличения человеческой личности, как период веры в человека, в его бесконечные возможности и в его овладение природой. Но Коперник и Бруно превратили Землю в какую-то ничтожную песчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира»².

Пантеизм Джордано Бруно

Джордано Бруно в своих взглядах исходит из идей Николая Кузанского и Николая Коперника. Отождествляя Космос с бесконечным Божеством, Бруно пришел к идее бесконечного Космоса, которому присущ активный творческий импульс. Известное изречение Бруно «Бог — в вещах» послужило основанием для характеристики его мировоззрения как *пантеизм*. Однако недавние исследования подвели итальянских мыслителей к иной характеристике доктрины

¹ *Коперник Н.* О вращении небесных сфер. — М., 1964. — С. 41.

² *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 544.

Бруно: неоплатоновский магико-религиозный герметизм (смесь гностических греческих, еврейских и египетских религиозных идей в назидательно-проповеднической форме. В центре — сотворение мира духом, падение души и ее избавление, частичный возврат к Платону). В своих многочисленных работах («О причине, начале едином», «О бесконечности, вселенной и мирах», «О героическом энтузиазме», «О неизмеримом и неисчислимом» и др.) Бруно писал о необходимости восстановить культ природных богов Греции и религию, с помощью которой египтяне постигли божественные идеи, интеллигибельное Солнце, единое для неоплатоников.

Различные толкования учения Бруно связаны с тем, что это был самый сложный из мыслителей Возрождения и некоторые из его трудов парижского и оксфордского периодов находились в архивах. В настоящее время некоторые интерпретации его идей пересматриваются. Несомненно, однако, то, что Бруно оказал воздействие на последующую философскую мысль, в частности, на таких мыслителей, как Спиноза. Шеллинг даже одно из своих сочинений в честь Джордано Бруно назвал «Бруно». Выдающийся философ Нового времени *В. Виндельбанд* (1848—1915) высказал следующее суждение о системе Бруно:

Эта система не является плодом работы строгого мышления над понятиями, но она — замечательное создание метафизической фантазии, которая с художественным чутьем возводит новое здание астрономического исследования и, полная предчувствия, предвосхищает развитие современного мышления... чистота его намерений и величественный дар комбинирования являются одним из тех памятников человеческого ума, которые в продолжение целых столетий сияют оживляющей и оплодотворяющей силой¹.

Перед теми, кто изучает взгляды Джордано Бруно, всегда встает вопрос: за что его сожгли? Да он был неоплатоником и пантеистом. Но неоплатониками и пантеистами были Николай Кузанский, Фичино, Пико делла Мирандола, Боттичелли, Микеланджело. Их же не сожгли. Ответ на этот многовековой вопрос дал А. Ф. Лосев. Очевидно, пишет он, Бруно сожгли не за неоплатонизм и не за гелиоцентризм.

Ведь не сожгли же ни Коперника, ни Кеплера, ни Галилея. Бруно сожгли за *безличностный* неоплатонизм, за борьбу с монотеизмом, за *антихристианство*, не говоря уже об *антицерковности*. Другими словами,

¹ Цит. по: Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 478—479.

как бы Бруно ни одушевлял свою Вселенную, он мог говорить о творце мира только в переносном смысле, а фактически никакого творца мира как надмировой абсолютной личности он никак не мог признать. Его пантеизм был слишком последовательной и слишком продуманной системой. Бруно не нуждался ни в каком творце мира... Отрицая всякие личностные подходы к бытию и взывая ко всеобщей закономерности, он, конечно, был предшественником новейшей точной науки¹.

Социально-политическая мысль Возрождения

Кризис институтов церкви и империи, рождение современных государств, выдвижение на политическую сцену новых общественных сил, и прежде всего, буржуазии, философская

рефлексия о проблеме человека и о мирских проблемах вообще, новое прочтение античных классиков, Реформация и разразившаяся вокруг нее полемика — все эти факторы сделали крайне плодотворной политическую философию эпохи Возрождения.

Покинув схематизм аристотелевской традиции и схоластической теологии, связывая политические проблемы с новой реальностью, политической философии Возрождения удалось сформулировать новую теорию государства и суверенитета, выработать новое понимание проблемы отношений между политикой и моралью, между политикой и религией, сформулировать проблемы, связанные со свободой и толерантностью. Эти проблемы, хотя и по-разному, ставятся в реалистической концепции Н. Макиавелли и в утопических конструкциях Т. Мора и Т. Кампанеллы.

Государственный интерес Макиавелли

В своих работах «Государь» и «Рассуждения на первую декаду Тита Ливия» *Никколо Макиавелли* (1469—1527) наиболее последовательно выразил политическую мысль эпохи Возрождения.

Предметом его анализа является мир человеческих отношений, проблемы образования, возвышения и гибели государства. Макиавелли не разделяет идею эволюции как общества, так и природы. В «Рассуждении на первую декаду...» он писал: Размышляя об историческом ходе событий, я прихожу к убеждению, что свет всегда одинаков...». Для характеристики исторического процесса Макиавелли использует понятия «судьба» и «доблесть». Судьба — это те условия, в которых человек вынужден действовать, это «разрушительная река», которая может принести людям неисчислимые бедствия, но ее напору, по мнению Макиавелли, можно противостоять. Можно к ней приспособиться. «Счастлив тот, кто сообразует

¹ Цит. по: Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 471.

свой образ действия со свойствами времени..., несчастлив тот, чьи действия со временем в разладе», — писал Макиавелли, которого не зря называли «маэстро политического афоризма и блестящим диалектиком».

В умении согласовать свои действия со временем Макиавелли видит «доблесть» человека. Духовное единство народа и государства обеспечивает религия, положительную функцию которой он видит в укреплении государства. Однако этические начала христианства он считает практически неосуществимыми.

Для монарха самым эффективным средством борьбы с заговорщиками является такая политика, которая не вызывает ненависти его народа
Н. Макиавелли

Политика для Макиавелли — самостоятельная область человеческой деятельности со своими целями и законами, не зависящая не только от религии, но и от морали. Нельзя считать Макиавелли проповедником безнравственности, как это принято в расхожем мнении: мораль, как и религию, он подчиняет целям политики, где единственными критериями являются польза и успех, достижение поставленных целей. Хорошо то, что укрепляет государство, хороши те политики, которые добиваются успеха любыми средствами, включая обман, хитрость, коварство, прямое насилие. Герой политического трактата Макиавелли — это разумный политик, применяющий на практике правила политической борьбы, ведущие к достижению цели. Провозглашенный им закон политической морали «цель оправдывает средства» принес Макиавелли дурную славу, на что он отвечал, говоря о поступках политического деятеля: пусть обвиняют его поступки, лишь бы оправдывали результаты, и он всегда будет оправдан, если результаты окажутся хороши.

Макиавелли понимал, что идеальный государь должен быть одновременно обожаемым и внушать страх. Но на практике это трудно совместить вещи, а потому государь должен всегда выбирать самый эффективный способ управления своим государством. В «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия...» Макиавелли формулирует понятие *государственный интерес*, понимаемое как спасение отечества. В XVI в. речь шла о создании единого национального государства, чему препятствовала феодальная анархия.

В историю науки Макиавелли вошел как родоначальник политического реализма и создатель доктрины моральной целесообразности.

Утопия Возрождения Утопия Возрождения, различные конструкции идеальных моделей религиозной, политической и гражданской жизни представляют очень интересное течение. Описывая идеальные города или республики с глубоко раз-

личными структурами, противоположными современному им обществу, авторы хотели указать возможность иного образа жизни, более справедливого и более соответствующего человеческой природе и человеческому разуму. Таким образом, объективно отрицалась необходимость существующих институтов и предлагались гражданские и религиозные организации, сила которых состояла в их соответствии разуму и человеческой природе. Исторически существующей действительности не просто противопоставлялся иной идеал, но указывалось на возможность его осуществления. Чтобы подтвердить возможность такой реализации идеала, авторы утопий прибегали к определенному литературному приему: в предисловии они либо писали о том, что сами видели где-то этот осуществленный идеал, либо слышали о нем от людей, достойных веры. Эти идеальные государства были такими политическими организациями, в которых против монархического абсолютизма побеждала аристократическая республика, против глубокого социального расслоения — равенство, против приписываемой собственности и деньгам ценности — отрицание собственности, против триумфа политики силы и войны — мир и терпимость.

Самыми яркими из таких утопий были работы *Томаса Мора* (1478—1535) «Утопия» и «Город Солнца» *Томазо Кампанеллы* (1568—1639).

В «Утопии» английский мыслитель Т. Мор остро критикует абсолютистскую организацию государства и экономическую обстановку его времени, для которой характерны были растущее обеднение населения, вызванное сельскохозяйственным кризисом, порожденным превращением полей в пастбища для овец (это было связано с потребностями в шерсти для развивающейся мануфактуры). Мор описывает также экономическую, социальную и религиозную структуры идеального государства, существующего на фантастическом острове Утопия. И поскольку для мыслителя было очевидным, что в основе любой несправедливости и коррупции лежат собственность и деньги, на острове Утопия не существует частной собственности, все — общее. Экономика по преимуществу сельскохозяйственная и домашняя, все трудятся, все свободно берут из лавок все необходимое и туда же приносят продукты своего труда. Избранное правительство, прежде всего, занимается регулированием производства. Законов мало, поскольку каждое государство, в котором число законов таково, что они не могут быть известны каждому, считается несправедливым.

Утопия — в литературе любое идеальное государство (термин введен Т. Мором).

Антиутопия — вымышленное общество, пороки которого должны служить предостережением нравственности или политике (термин введен в XIX в. Дж. Ст. Миллем).

В обществе господствует религиозная толерантность: она проявляется в существовании минимума рациональной или естественной религии, который составляет лишь признание существования Бога и бессмертия души. Не признаются атеисты, поскольку, отрицая Бога и бессмертие души, они считаются неспособными уважать законы. С другой стороны, нетерпимы те, кто занимается религиозной пропагандой, чтобы создать в Государстве разногласия и насильственно утвердить собственную веру. Рациональная религия, исповедуемая на острове, близка к христианству, но к такому, которое остается «довольно далеко, на горизонте».

Завершает Возрождение другая политическая утопия — «Город Солнца» итальянского философа Кампанеллы. С первых строк в ней чувствуется влияние «Государства» Платона и «Утопии» Мора. Общность благ, общность жен, естественная религия, сведенная только к двум положениям — существование Бога и бессмертие души. Политическая организация строится по принципу иерархии компетенций и функций: на самом верху лестницы находится суверен, Солнце, или Метафизик, вокруг которого располагаются Пон, Син, Мор, три божественных приоритета: мощь, мудрость, любовь, являющиеся магистрами, каждый из которых выполняет свою функцию в Городе Солнца. Метафизик знает все людские истории, все искусства и науки, но прежде всего он метафизик, теолог и потому знает предельные основы действительности. Примат в этом городе отдан знанию, важнейшей функцией является воспитание, антисхоластическое и антикнижное, основанное на созерцании природы и на труде. Образование доступно всем, поскольку его организация такова, что рисунки и специальные надписи на стенах позволяют всем быстрее овладеть необходимыми знаниями. Изучив естественные и отвлеченные науки, «постоянно и усердно занимаясь обсуждением и спорами», молодые люди «получают должности в области тех наук и ремесел, где они преуспели больше всего».

Всеобщее участие в труде, который из проклятия стал почетным и уважаемым делом, — основная характеристика Города Солнца. Его жители «того почитают за знатнейшего, кто изучил больше искусств и ремесел и кто умеет применять их с большим знанием дела». Благодаря всеобщему участию в труде рабочий день в Городе Солнца сокращен до четырех часов. Остальное время проводится «в приятных занятиях науками», «развитии умственных и телесных способностей, и все это делается радостно».

При всей наивности идеала «Города Солнца» достоянием последующих поколений стали идеи последнего мыслителя эпохи

Возрождения о роли науки в жизни общества, о прекращении войны и раздоров, о просвещении.

7.3. Искусство и литература Италии эпохи Возрождения

В работе «Проблемы итальянского Возрождения Э. Гарэн писал, что деятельность художника не есть одно из многих проявлений культуры Возрождения. Она есть ее «итоговое выражение». А. Леонардо да Винче видел в знании живописца точки, где сходится целая энциклопедия знаний. Итальянская возрожденческая живопись резюмировала достижения новой эпохи во всех областях культуры.

Перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепления.

Ф. Петрарка

В живописи начало Возрождения связано с именем *Джотто* (1266—1337), который смело порвав со средневековыми художественными канонами и традициями, внес в религиозные сюжеты земное начало. А.Ф. Лосев писал о нем: «Джотто является, безусловно, новой и гениальной фигурой, отошедшей от средневековой неподвижности, воскресившей пространственное восприятие эллинистического мифа»¹. Из его работ лучше всего сохранились фрески капеллы Скровеньи (капелла дель Арена) в Падуе и росписи в церкви Санта Кроче во Флоренции. Фрески в капелле Скровеньи воссоздают в последовательном порядке историю жизни Марии и Христа. Но Джотто был не только живописцем: по его проекту построена замечательная колокольня (камpanила) Флорентийского собора, и сегодня украшающая Флоренцию своим легким сквозным силуэтом, контрастируя с мощным куполом собора.

Современником Джотто был замечательный живописец из города Сиены — *Симоне Мартини* (1284—1344), отличительной чертой живописи которого является любовь к изысканным линиям и силуэтам, эмоциональная выразительность и колорит. Например, его знаменитая картина «Благовещение» (1333), которая долгие годы украшала кафедральный собор Сиены, а затем была перенесена в картинную галерею Уффици, где находится по сей день. Это было любимое творение автора.

Искусство Возрождения зарождалось одновременно в трех видах: живописи, скульптуре и архитектуре. Родоначальником флорентийской возрожденческой скульптуры был *Донателло* (1386—

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 190.

1466), создавший новый тип круглой статуи и скульптурной группы («Давид», «Святой Георгий», «Юдифь и Олоферн»).

Начиная с XV в., несмотря на тысячелетний разрыв, отчетливой становится связь флорентийской и вообще итальянской живописи с Античностью. Утверждается дух порядка и меры, столь свойственный эпохе Ренессанса. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела отныне имеют для художника огромное значение. В XV в. итальянскими художниками была решена проблема прямой молинейной перспективы. Это нашло отражение в трактате Пьеро делла Франчески о перспективе. Трудно сказать, в каком направлении развивалось бы итальянское искусство, если бы не трактат *Пьеро делла Франчески* (1420—1492) «О перспективе в живописи» и не сохранилась бы капелла Бранкаччи с росписями *Мазаччо* (1401—1428). Это истоки

В эпоху Возрождения человеческая личность берет на себя божественные функции. Художник творит пространство, накладывая на него разные формы и образы.

итальянской ренессансной живописи, достоинствами которой являются точно построенные перспективы, сильные и драматические образы. Уже современники оценили искусство Мазаччо как сенсацию. Благодарная простота

и величавость композиции фресок «Изгнание из Рая», естественность движений, пластичность, искусная группировка персонажей, воздушная перспектива — все это ставит живописца в ряд корифеев Возрождения.

Создается Платоновская академия, библиотека Лауренциана, располагавшая огромным количеством античных рукописей, появляются первые художественные музеи, наполненные античными статуями, античной керамикой и монетами.

Новый архитектурный стиль Возрождения

Важнейшую роль в расцвете городов Возрождения играла архитектурно-строительная деятельность. Архитекторы обращаются к работе «Десять книг об архитектуре» древнеримского архитектора и инженера I в. до н.э. Витрувия, к его идее антропоморфного характера архитектуры, идее установления гармонических соотношений с пропорциями человека. Они восхищаются следующими положениями Витрувия: архитектор должен знать все, должен быть чем-то вроде живой энциклопедии. Он должен знать литературу, чтобы письменностью питать память, рисунок, чтобы делать проекты, геометрию и арифметику, чтобы делать расчеты и строить математические фигуры, оптику, чтобы изучать свет. Очевидно, под влиянием Витрувия в 1464 г. «Трактат об архитектуре» Филарете-Сферцинда утверждал канон соответствия между человеком и зданием («итак, даю тебе здание по подобию человеческому»). Архитекторы Возрождения в теории и на практике демонстрировали связь своей архитектуры с архитектурой предшествующих

эпох. Примером взаимодействия и переплетения языческой и христианской культур является Флорентийский собор, здание готического стиля с античными пилястрами и гигантским куполом, символизирующим новый архитектурный стиль Возрождения.

Ф. Брунеллески (1377—1446), создавая свой знаменитый купол Флорентийского Дуомо (Кафедрального собора), обращается к античному Пантеону, тщательно и долго его изучая. Потом были возведены купол Микеланджело над Собором Святого Петра в Риме и те купола, что в последующие века увенчали соборы всей Европы. Над сооружением купола Брунеллески трудился 18 лет. Помогло изучение античных образцов и новое использование достижений готики: ренессансная четкость членений придает могучую плавность общей устремленности ввысь знаменитого купола, строгой гармоничностью своих архитектурных форм навсегда определившего облик Флоренции.

Средневековой готический собор, явившись, в конечном счете, воплощением величественной красоты, воздвигался отнюдь не во имя красоты. Красота не была его конечной целью. В эпоху Возрождения, когда начинали преодолеваться идеи Средневековья, когда их стали потеснять идеи гуманизма и красоты, зодчество обрело новое назначение.

Возрожденческая архитектура преобразила облик собора: центрическое купольное сооружение не придавливало больше человека, не отрывало его от земли, а своим величавым подъемом утверждало главенство человека на земле — антропоцентризм.

Характерной чертой архитектуры Возрождения явилось создание также светских *палаццо* (дворцов), как правило, трехэтажных, носящих по облику, благодаря кладке из грубо отесанных камней, крепостной характер. Таковы палаццо Питти (архитектор Л.Б. Альберти), палаццо Медичи (архитектор Микеллоццо да Барталамео), палаццо Ручелай (архитектор Л.Б. Альберти). Четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, парные окна, подчеркнутые карнизы — таковы их особенности. Это был новый этап в архитектуре, хотя он предполагал использование античной ордерной системы.

Леон Батиста Альберти (1404—1472), гуманист, архитектор, крупнейший теоретик искусства XV в., считал архитектуру «частью самой жизни». По его мнению, здания должны прежде всего служить «величавыми украшениями».

В эпоху Возрождения мир казался человеку прекрасным, и он захотел видеть красоту во всем, что его окружало, и прежде всего в архитектуре, задачей которой стало как можно более прекрасное обрамление человеческой жизни. Красота стала конечной целью архитектуры. Теоретики Возрождения провозгласили красоту самостоятельной цен-

ностью, а Альберти в своем трактате «О живописи» возвеличил «безудержное желание созерцать красоту в ее бесконечности». Он же определил законы прекрасного как согласование всех частей в гармоническое целое, так, чтобы ни одна не могла быть изъята или изменена без ущерба для целого. Образцом для него в этом отношении был Брунеллески, у которого «ни одна линия... не живет самостоятельно».

Новое искусство основывалось на логике, на откровениях человеческого разума, подтвержденных математическими расчетами. Разум требовал ясности, стройности, соразмерности, которыми и характеризуется художественный стиль Возрождения.

Одна из особенностей этого стиля — так называемое «золотое сечение». Это понятие ввел Леонардо да Винчи, затем стал использоваться и другой термин «божественная пропорция», автором которого был математик Лука Пачоли (1445—1509). В своем трактате «Божественная пропорция» он изложил теорию геометрических пропорций, в частности правила золотого сечения—деления отрезка в крайнем и среднем отношении. Оно означает гармоническое деление отрезка. Примером этого считалось человеческое тело. Человеческий разум — движущая сила искусства, и человеческое тело — эталон красоты и образец пропорциональности построения. Это было кредо архитектуры Возрождения.

Соразмерность человеку явилась естественным принципом новой архитектуры эпохи гуманизма. Античная ордерная система с ее точно разработанным строением колонн определяла соотношение несущих и несомых частей, обеспечивающее устойчивость здания. Ее масштабы и пропорции соответствовали масштабам и пропорциям человеческой фигуры.

В противоположность готике, в общем нарастании взлетов как бы стремившейся к ликвидации стены, к преодолению самой массы материи, новая архитектура преследовала совсем иные задачи, чисто «земные», «человеческие» по своей масштабности, искала гармонического и устойчивого соотношения горизонталей и вертикалей.

Ордер — значит порядок. Ордерная система удовлетворяла новое эстетическое мышление; ее возрождение, сыгравшее огромную роль в дальнейшей судьбе европейской архитектуры, неразрывно связано с именем Брунеллески. Причем орден получил в новой архитектуре совершенно особое качество, выходящее за рамки чисто строительных задач.

Особенностью возрожденческого художественного стиля было то, что он, в отличие от готики, где живопись и скульптура были естественно подчинены архитектуре, уравнивал архитектуру с другими искусствами. Об этом в своем трактате писал Альберти.

В то же время художники Возрождения, такие, как *Рафаэль* (1483—1520), включали в живописные композиции ордерные мотивы, любимые ими за гармоничное сочетание размеров, линий, объемов. Ордерная архитектура была красива на картине, достаточно вспомнить такие полотна Рафаэля, как «Обручение Марии» и «Афинская школа». Она же должна была радовать человека и в реальных его окружавших зданиях: и фасады, и интерьеры домов должны были восприниматься как прекрасная живописная композиция. Красота вокруг, красота внутри и здания, и самого человека. Это цель идеального сочетания внешней и внутренней красоты достигалась особым вниманием к внутренней красоте человека: к его достоинству, его благородству, его таланту и гению, заложенным в человеке его божественным происхождением.

Титаны Высокого Возрождения

Высокое Возрождение — это последние годы XV в. и первая треть XVI в. В этот период жили и создавали свои произведения титаны

Высокого Возрождения — *Сандро Боттичелли* (1444—1510), *Леонардо да Винчи* (1452—1519), *Микеланджело* (1475—1564), *Рафаэль*, *Тициан* (1476—1576).

Мироощущение творца выражает картина Боттичелли «Весна». Время художник соотносит с природой, а не с историей. Он не разделяет прошлое, настоящее и будущее. Для него это «моменты в общем космическом следовании, единый вечный цикл событий, в котором каждый феномен служит знаком высшего принципа, в нем раскрытого»¹. В этот период своего творчества Боттичелли находился под глубоким влиянием неоплатонического кружка, которым руководил Медичи. Другой шедевр Боттичелли — «Рождение Венеры». Легкостью и ясностью образов пронизаны рисунки художника к «Божественной комедии» Данте. Во второй половине XV в. Боттичелли вместе с другими великими художниками Возрождения расписывал стены Сикстинской капеллы. В последние годы своего творчества создавал произведения, навеянные трагической судьбой Савонаролы, под влиянием которого находился в это время.

¹ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 393.

«Мона Лиза» — портрет жены флорентийского чиновника Франческо дель Джоконда, поэтому также именуется «Джоконда». Впервые использована техника «сфумато» — отсутствие четких контуров изображения.

Леонардо — универсальный творец, живописец, скульптор, архитектор, инженер и ученый, — выдающаяся личность Возрождения. Человечество помнит его прежде всего как гениального художника. Он автор таких произведений, как «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»), «Поклонение волхвов», «Святой Иероним», «Мадонна в гроте». Вершина мастерства художника — фреска «Тайная вечеря» и «Мона Лиза». Картины гения ставят перед зрителем вопросы, на которые по сей день ни искусствоведы, ни философы не дали адекватных ответов.

Славу Рафаэлю принесли многочисленные алтарные образы — его мадонны (недаром, художника называют творцом мадонн); полные чистой материальной прести «Мадонна Конестабиле», «Мадонна в зелени», «Мадонна со щегленком», «Мадонна в кресле». Вершина творчества — «Сикстинская мадонна», гармонически сочетающая настроение тревоги и глубочайшей нежности.

Рафаэль также создал цикл росписей парадных залов (так называемые станцы) Ватиканского дворца. Среди них четыре фрески-аллегии основных сфер духовной деятельности человека: богословия («Диспут»), философии («Афинская школа»), поэзии («Парнас») и юриспруденции («Мудрость, Мера, Сила»). Программа этих росписей отражала идею примирения христианской религии с античной культурой.

Микеланджело — гениальный живописец, скульптор, архитектор, поэт. В творчестве мастера отразились полные героического пафоса идеалы эпохи, а также трагическое ощущение кризиса гуманистического миропонимания, характерное для Позднего Возрождения. В колоссальной статуе «Давид» Микеланджело героизировал титанизм. Фигура Давида не только подчеркивает физическую мощь, но и силу духа. Давид изображен перед битвой с Голиафом. Давид — это только сама проблема человека у Микеланджело. И дальнейшим своим творчеством художник дает ответ на этот вопрос.

Пьета (итал. жалость) — в христианском искусстве изображение девы Марии, скорбящей над телом Христа.

Еще раньше Микеланджело создал яркую убедительную по силе воздействия скульптурную группу «Пьета».

С 1508 по 1512 гг. художник трудился над фресками свода Сикстинской капеллы в Ватикане, расписав на высоте 18 м площадь около 600 кв. м. Это библейские эпизоды, сцены из Книги Бытия. Это торжественная, легко обозримая композиция воспринимается как гимн физической и духовной красоте человека, как утверждение его безграничных возможностей.

В последующие годы творчество мастера приобретает трагический характер. Глубокий пессимизм охватил его в связи с кризисом в Италии возрожденческого гуманизма, гибелью политических и гражданских свобод (итальянские войны 1494—1559 гг.). Начавшийся террор уносит жизни многих друзей Микеланджело, а сам он какое-то время живет изгнанником. В состоянии пессимизма и отчаяния он работает над усыпальницей рода Медичи (статуи герцогов Лоренцо и Джулиано) и скульптурными аллегориями, символизирующими быстротечность и драматизм жизни — «Утро» и «Вечер» (в надгробии Лоренцо), «Ночь» и «День» (в надгробии Джулиано). И, наконец в период 1535—1541 Микеланджело пишет на алтарной стене Сикстинской капеллы фреску «Страшный Суд», пронизанную горькими размышлениями о тщете человеческой жизни.

Главой Венецианской школы Высокого Возрождения, представленной великой триадой — *Веронезе* (1528—1588), *Тинторетто* (1518—1594), *Тициан* — был «светоносный», как его называли современники, Тициан. Богатейшая палитра художника, героическое благородство его образов и их трагизм («Пьета», «Иоанн Креститель») делали Тициана особенно любимым земляками: столетнего художника, скончавшегося от чумы, вопреки правилам похоронили не в общей могиле, а в базилике Фрари в Венеции.

Литература Возрождения

Родоначальник художественной литературы Возрождения — *Данте Алигьери* (1265—1321), символизирующий своим творчеством плавность перехода от Средних веков к Возрождению. Главное его произведение — поэма «Комедия» (1307—1321), названная потомками «Божественной» — ее по праву считают поэтической энциклопедией Средневековья. Поэма Данте символична. Она показывает непростой путь человека из хаотичного мира в Космос как гармонию красок внутреннего мира. Но чтобы достичь этой гармонии, этого Рая, согласия с самим собой, человек должен пройти через Ад повседневности и через Очищение. Три части поэмы так и называются — «Ад», «Чистилище», «Рай».

Данте — создатель итальянского литературного языка и в его поэме сочетаются просторечия и торжественная книжная лексика, живописность и драматизм. В произведении 100 песен, его структура основана на символике и мистике чисел: это число три как символ христианской троицы, число девять и число тридцать три — количество лет земной жизни Иисуса Христа. Каждая из трех частей поэмы состоит из тридцати трех песен, а каждая из песен строится из трехстрочной строфы.

Все что умрет, и все что не умрет, —
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает.

Деятельность *Франческо Петрарки* (1304—1374), родоначальника гуманистической культуры Возрождения, была направлена на общую переоценку роли гуманитарных дисциплин и литературы в системе знания. На первый план Петрарка выдвинул этику, филологию, риторiku, педагогику, историю. Особую роль в самовоспитании чело-

Канцоньере Петрарки (от канцона) состоит из двух частей: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры» и содержит 317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллад и 4 мадригала.

века он отводил художественному слову, поэзии, высоко ценил познавательные функции литературы, силу ее этического и эстетического воздействия на людей. Не владея греческим языком, Петрарка за свой счет заказал первый на Западе латинский перевод Гомера. В трактате «Филология» он обратил особое внимание на необходимость изучения грамматики как средства приобщения к серьезной литературе. В ли-

тературе он известен как автор «Стихов на жизнь и смерть мадонны Лауры», оказавших большое влияние на дальнейшее развитие европейской литературы. В 1326 г. Петрарка принял духовное звание, поэтому лучшие в истории литературы стихи о любви были на-

Я видел гордость в других, но не в себе;
и хотя я не был очень значительным
человеком, моя самооценка была даже
еще ниже.

Ф. Петрарка

Письмо будущим поколениям.

писаны человеком, знавшим только любовь платоническую. Отсюда — противоречие между тем, что он, например, писал в трактате «О презрении к миру», в котором самым суровым образом осуждает любовь к Лауре, и следующими стихами:

Когда, как солнца луч, внезапно озаряет
Любовью ее лица спокойные черты,
Вся красота других, бледнея, исчезает
В сиянье радостном небесной красоты.

Сильное влияние Петрарки испытал *Джованни Боккаччо* (1313—1375), известный прежде всего как автор сборника новелл «Декамерон». Художественное творчество Боккаччо в «Декамероне» достигает совершенства, но сам Боккаччо от него впоследствии отказался. В «Декамероне» автор воплощает сочетание различных сторон человеческого бытия — высоких нравственных порывов и элементарных чувственных запросов. Уже во второй части «Декамерона» бездумная чувственность вступает в противоречие с сознанием греховности плотских наслаждений. Голая, не одухотворенная чувством любви чувственность, перестает для Боккаччо быть законной и вредит человеческому достоинству. После «Декамерона» Боккаччо перестает пи-

сать художественные произведения и обращается к науке. Он занимается греческим языком, пишет трактаты «О знаменитых женщинах», «О несчастиях знаменитых людей», «Генеалогии богов», создает географический словарь, а когда во Флоренции была открыта кафедра для толкования «Божественной комедии» Данте, Боккаччо стал ее первым лектором.

7.4. Испанское Возрождение и Северное Возрождение

Испанское Возрождение Испанское Возрождение подарило миру двух гениев: *Сервантеса* (1547—1616), писателя, драматурга, поэта, автора шедевра «Дон Кихот» и художника *Эль Греко* (1541—1614).

В 1605 г. появился роман Сервантеса «Дон Кихот», затем его «Назидательные новеллы», а в 1614 — «Путешествие на Парнас». Появление поддельной второй части «Дон Кихота» навело его на мысль написать свою собственную подлинную историю в 1615 г., часто признаваемую превосходящей первую по композиции и силе. Сервантес служил в армии, был ранен в битве, на обратном пути в Испанию был захвачен в плен пиратами и увезен в Алжир, где был рабом, а затем его выкупили. Вернувшись в Испанию, Сервантес написал несколько пьес. Он получил место комиссара по заготовкам для «Непобедимой Армады», но в его финансовых отчетах постоянно обнаруживались недостатки, за что его заключали в тюрьму. И он окончательно впал в нищету. Сервантес — не только великий художник слова, создатель современного испанского языка, но и глубокий психолог-аналитик, показавший трагическое противоречие самосознания Дон Кихота и его жизненных возможностей.

Полотна Эль Греко отличают повышенная одухотворенность образов и мистическая экзальтация, присущая *маньеризму*. Он писал картины на религиозные и мифологические сюжеты, портреты и пейзажи («Вид Толедо», «Мучничество святого Маврикия», «Похороны графа Оргаса»). Как правило, на его полотнах большое число персонажей, освещенных мерцающим светом.

Маньеризм — направление в художественном искусстве XVI в. Изображали неустойчивость бытия и власть в нем иррациональных сил. Манерная изощренность формы и определила название направления.

Северное Возрождение.
Франция, Нидерланды, Германия

Северное Возрождение запаздывает по сравнению с Итальянским на сто лет и начинается в период Высокого Возрождения в Италии, в XVI столетии. К Северному Возрождению относят культуру европейских стран, расположенных севернее Италии.

XVI век был великим веком, щедрым талантами, богатым мыслями, весьма ученым и в некоторых отношениях уже отменно утонченным, хотя еще и грубым и жестоким и со многих точек зрения неотесанным. Не хватало ему прежде всего вкуса, если под вкусом понимать четкий и уверенный выбор, способность выделять элементы прекрасного. ...и хотя в области литературы XVI век трудно переварить... в искусстве карандаша, кисти и резца, даже во Франции, он по вкусу значительно превосходит два последующих века — он полнокровен и вместе с тем не массивен, не грузен и лишен вычур. В искусстве он отличается богатством и тонкостью, свободой и сложностью; одновременно и античный и современный, он совершенно своеобразен и лишен подражательности. В области нравственной он остается неровным и достаточно неразборчивым. Это век контрастов, причем контрастов самых грубых, век философии и фанатизма, скептицизма и неколебимой веры. Все в нем сталкивается и задевает друг друга; ничто еще не обрело переходных ступеней, не расцветилось множеством оттенков. Все находится в брожении — это хаос, любая вспышка солнечных лучей влечет за собой грозу.

Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М., 1970. — С. 347—348.

В последней четверти XV в. после походов Карла VIII и Людовика XII во Франции произошли существенные перемены — французское дворянство открыло для себя блестящую и рафинированную жизнь итальянцев, познакомилось с их поэзией и философией. На французском языке появились переводы произведений Петрарки. Появились французские ренессансные поэты. Первым считается *Жан Лемер де Бельж* (1473—1525), своими произведениями показавший, что французский язык столь же пригоден для поэзии, как и итальянский. В первые десятилетия XVI в. во французской литературе восторжествовал гуманизм.

Ироническим отрицанием аскетизма и ханжества сатирическим юмором, пафосом и лирической силой пронизаны произведения *Франсуа Вийона* (1431/1432 — ок. 1465), написанных на жаргоне своего времени. Понимая все окружающее, Вийон признается в невозможности познать самого себя.

Где снега прошлых лет? *Ф. Вийон*
Поэт участвовал в грабежах и публичных скандалах. Был приговорен к смертной казни, которая в 1463 г. была заменена на 10 лет каторжных работ. С тех пор о нем ничего не было известно.

Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.

Другим поэтом, прославившим Французское Возрождение, был лидер «Плеяды» *Пьер Ронсар* (1524—1585), видевший свою поэтическую задачу в том, чтобы, «как римлянин и грек, великим стал француз».

В начале XVI в. Франция превращается в абсолютистское государство. Центром культуры становится двор Франциска I, знатока искусства и литературы, покровителя Леонардо да Винчи, проведенного при его дворе последние годы жизни.

Первоначально французская архитектура XVI в. тяготела к готике, но перестройка Лувра выдающимся архитектором *Пьером Леско* и выдающимся скульптором *Жаном Гужоном*, а также возведение в долине Луары красивейших замков (шато) с великолепными *донжонами* — свидетельство ухода в прошлое готики и утверждение архитектурного ренессансного стиля с французской спецификой.

Книгой на все времена стало произведение *Франсуа Рабле* (1494—1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль». Об этом писателе, отразившем в своем произведении целую эпоху, М.М. Бахтин писал:

Целое тысячелетие внеофициального народного смеха ворвалось в литературу.... Этот тысячелетний смех не только оплодотворил литературу, но и сам был оплодотворен ею. Он сочетался с самой передовой идеологией эпохи, с гуманистическим знанием, с высокой литературной техникой... Его всенародность, радикализм, вольность, трезвость и материалистичность из стадии своего почти стихийного существования перешли в состояние художественной осознанности и целеустремленности. Другими словами, средневековой смех.... стал выражением нового свободного и критического исторического сознания эпохи¹.

Юность Рабле — это золотое время Европы. Его современники — Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Эразм Роттердамский, Томас Мор, Магеллан, Коперник. Ученость и вольномыслие в почете при дворах и даже допущены к папскому престолу. В Англии Генрих VIII бродит по саду в обнимку с Томасом Мором. Сам Франциск I под влиянием своего секретаря и ученейшего библиотекаря *Гийома Бюде* (1468—1540) учреждает в 1530 г. Коллеж де Франс, высшее учебное заведение, где, наряду с латынью, преподается греческий и

«Плеяда» — группа из семи поэтов. Вдохновленные классическими моделями они работали над усовершенствованием французской поэзии. Название группы — от созвездия «Плеяда», состоящего из семи звезд.

¹ Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 81—82.

древнееврейский, наряду с богословием изучается юриспруденция и медицина. Сестра Франциска I *Маргарита Наваррская* (1492—1562) создает вокруг себя кружок лучших умов и ярчайших талантов Франции. Маргарита Наваррская сама писала стихи, она автор сборника новелл «Гептамерон», то есть «Семидневник».

Выдающимся мыслителем французского Возрождения был *Мишель Монтень* (1533—1592). В 1580—1588 гг. Монтень опубликовал

Донжон (франц. — главная), отдельно стоящая башня феодального замка, четырехугольная или круглая в плане, поставленная в самом недоступном месте и служившая убежищем при нападении противника.

свое основное сочинение «Опыты». Это был новый, получивший название «эссе», жанр — жанр литературно-философских размышлений перед историческими фактами прошлого и настоящего, бытом и нравами, уровнем культуры людей различных

положений, состояний. Монтень возродил принципы и приемы античного скептицизма. Но это не было отказом от знания, это был отказ «от самоудовлетворенности и самоуверенности». Процесс познания у Монтеня — бесконечное развитие «Я убедился на опыте ... писал он, — что то, что осталось неизвестным одному веку, разъяснится в следующем».

Первыми представителями нидерландского Возрождения были фламандцы братья *ван Эйки* — *Ян* (1390—1441) и *Хуберт* (1370—1426) — создатели Гентского алтаря (1432). Ян ван Эйк одним из первых начал писать маслом. Его полотна написаны в великолепной технике, с обилием красочных ярких деталей (портрет четы Арнольфини).

Другого нидерландского художника *Ван дер Вейдена* (1400—1464) высоко ценили Николай Кузанский и А. Дюрер. Он создал множество портретов и картин на религиозные темы. Ученик Ван дер Вейдена *Ганс Мемлинг* (1433—1494), тонкий колорист, склонный к умиротворенной трактовке религиозных сюжетов, прославился лирическими образами мадонн (триптих «Поклонение волхвов», «Введение во храм», «Мадонна с младенцем»).

Творчество *Иеронима Босха* (1450—1516) отразило конфликты начала XVI в. Произведения его мрачны и полны аллегорий. Босх причудливо соединял черты средневековой фантастики, фольклор, сатиру с реалистическими наблюдениями над действительностью. Юмор Босха сочетается с демонологией, гротескность в изображении человеческих пороков («Корабль дураков») — с изящным изображением природы. В триптихе «Сад наслаждений» Босха изображает причудливые образы дьявольских созданий — смысл картины очевиден для зрителя — греховность человеческого мира. Творчество Босха завер-

шает первый этап великого нидерландского Возрождения, когда еще были сильны традиции средневековой культуры.

Глубоко национальное искусство, опирающееся на фламандские традиции и фольклор, создал *Питер Брейгель* (1530—1569). В произведениях Брейгеля, воссоздающих эпическую картину мироздания, юмор и фантастический гротеск сложно переплетены с поэтическим восприятием природы (серия «Время года», «Слепые», «Крестьянский танец», «Битва Масленицы и Поста»). Картины крестьянского быта Брейгеля дали начало жанровой живописи.

Творчеством Брейгеля завершается нидерландская живопись, которая уже после его смерти в соответствии с разделом страны на две части также разделится на две школы в искусстве — на фламандскую и голландскую.

В XVI в. охвативший всю Европу гуманизм становится моментом идеологических конфликтов. Сначала это конфликт с философией и идеологией католицизма, а затем и с появившимся в это время движением Реформации, пересмотревшим основные догматы католицизма и способствовавшим возникновению нового направления христианства — *протестантизма*. Важнейшей идеей Реформации была идея личной ответственности человека перед Богом без посредства церковной иерархии. Спасение достигается не «добрыми делами», как считала католическая церковь, а чистосердечным раскаянием и верой. В силу божественного предопределения воли существуют непосредственные отношения человека к Богу, личная вина и личная ответственность. Церковь же, по мнению реформаторов, не способна приблизить человека к Богу и не должна стремиться опосредовать эти отношения, нивелируя их.

Отвергая рукоположения как таинство передачи апостольской благодати священнослужителям, реформаторы развеяли учение о *всеобщем священстве*. Божественная благодать, по их мнению, дается всем в таинстве крещения. Принципиальной разницы между мирянами и духовенством не существует.

Возникнув в Германии и Швейцарии, Реформация была особенно влиятельна в странах Северной Европы, например, в Голландии, где жил и работал властитель дум гуманистически мыслящей европейской интеллигенции *Эразм Роттердамский* (1469—1530). Сын священника, получивший образование в Сорбонне, Эразм был одним из образованнейших людей своего времени. Он оставил огромное литературное наследство: учебники, по которым вся образованная Европа обучалась изяществу латинской речи; трактаты о воспитании, кото-

Протестантизм (от лат. публично доказывающий) — одно из основных направлений в христианстве. Для него характерны: отсутствие противопоставления духовенства мирянам, отказ от сложной церковной иерархии, упрощенный культ, отсутствие монашества и др. Таинства — крещение и причащение. Объединяет множество самостоятельных течений, церквей и сект (лютеранство, англиканская церковь, баптисты и пр.).

рые говорят об Эразме как создателе новой гуманистической педагогики; диалоги, в которых он основал принципы нового гуманизма. Мировую славу Эразму принесли сочинение «Похвала глупости» и сатирический диалог «Юлий, не допущенный на небеса», направленный против папства. Эразм создал так называемую «философию Христа», явившуюся переработкой христианской этики в соответствии с принципами ренессансного гуманизма. Эразм осуждает пороки католического духовенства, критикует богословские споры, внешнюю обрядовую религиозность, пышность культа, оправдание грабительских войн и сожжение еретиков.

Определяя христианство прежде всего как систему нравственности, Эразм оказался в противоречии не только с католическими иерархами, но и с создателями Реформы и, конечно, с *Мартином Лютером* (1483—1546), обвинившим Эразма в том, что человеческое в Христе и христианстве значит для него больше, чем божественное. Между Эразмом и Лютером началась полемика, в центре которой оказался вопрос о природе человека. Этот спор зафиксирован в двух работах: «О свободе воли» Эразма и «О рабстве воли» Лютера. Основная идея Эразма — представление о человеке как «благородном живом существе, ради коего одного построен Богом этот восхитительный механизм мира». Постулат Лютера: род человеческий обречен на гибель из-за первородного греха, сам человек своими силами спастись не может, сам по себе он не может обратиться ко благу, но склонен только ко злу. Лютер ограничил проблему только загробным спасением, Эразм ставил вопрос шире — о человеческой нравственности вообще. Религиозному фанатизму Эразм противопоставил широкое понимание христианства, допускающее спасение всех добродетельно живущих людей.

XVI век для раздробленной Германии — это мощное выступление крестьян, горожан и рыцарей против католической церкви и власти князей. Это время выступлений главы Реформации М. Лютера. Этот период и время высокого духовного подъема, вызвавшего к жизни великое искусство, главным представителем которого в Германии был *Альбрехт Дюрер* (1471—1528), теоретик, живописец, график. Для Дюрера искусство заключено в природе, и кто способен ее читать, тот только и владеет им. Чем точнее произведение живописца «соответствует жизни, тем оно лучше и более истинно»¹. Дюрер — представитель Высокого Возрождения. Им созданы 80 станковых произведений, свыше 200 гравюр и более тысячи рисунков и произведений скульптуры. Язык его произведе-

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. — Л.—М., 1957. Т. II. — С. 232.

ний сложен и аллегоричен. Основные его произведения—серия гравюр «Апокалипсис», диптих «Четыре апостола», «Страсти Христовы». В картинах «Адам» и «Ева» художник выразил свое понимание национальной красоты. В целом по мировосприятию картины Дюрера трагичны. Многосторонность устремлений Дюрера проявилась также в его теоретических трудах. До сих пор практически ценными являются его «Четыре книги о проблемах человека».

В 13 лет Дюрер нарисовал свой автопортрет по изображению в зеркале, первый из известных автопортретов в истории западноевропейского искусства.

Известным художником немецкого Возрождения был *Ганс Гольбейн Младший* (1497—1543) — великий портретист, оказавший влияние не только на живопись Германии, но и на портретную школу Англии, где при дворе Генриха VIII художник провел последние годы жизни, где написал свои лучшие портреты, в том числе Томаса Мора и Генриха VIII. Как и Дюрер, Гольбейн создал серию гравюр «Пляска смерти».

Ведущая фигура немецкого Возрождения также *Лукас Кранах* (1472—1553), в картинах которого на религиозные сюжеты всегда присутствует природа, написанная с мягким лиризмом. Мадонны Кранаха — воплощение возрожденческой мечты о прекрасном совершенном человеке.

Английское Возрождение

В английской литературе Возрождение было начато *Джефффри Чосером* (ок. 1340—1400), современником Петрарки и Боккаччо. Чосер —

автор сборника новелл «Кентерберийские рассказы», якобы рассказанных паломниками по пути в Кентербери. В них он проявил себя тонким психологом и стилистом, мастером иронии и народного юмора. Чосеру были доступны сатира (поэма «Птичий парламент»), в чем его можно считать предшественником Свифта, и широко распространенный в эпоху Возрождения куртуазный жанр (поэма «Книга герцогини»). Чосер считается основоположником общеанглийского литературного языка. В первой половине XVI в. английская литература достигла уровня итальянской образованности и словесного искусства, чтобы превзойти своих учителей.

Гениальный поэт и драматург *Уильям Шекспир* (1564—1616) — это и театр, и высокая литература. Автор 37 пьес (комедий «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», трагедий «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», исторических хроник «Ричард III», «Генрих IV») и лирико-философских сонетов Шекспир воспринимал конфликты эпохи как вечные и неустранимые, как законы мироздания, при которых высшие нравственные ценности — благо-

родство, добро, достоинство, честь, справедливость терпят поражение. Его герои наделены сильными характерами и готовы к противоборству с судьбой. Они готовы также подчас преступить нравственный закон и погибнуть ради всепоглащающей их страсти или идеи.

Джона Мильтона (1608—1674) лишь условно можно отнести к писателям эпохи Возрождения. Однако в своих поэмах «Потерянный Рай» и «Возвращенный Рай» он подвел итог литературным и социальным достижениям этой эпохи. «Потерянный Рай» Мильтона — это, без сомнения, первая эпопея после Гомера, писал Лессинг, а Белинский, назвав поэму «произведением великого таланта», усмотрел в ней пророческую «апофеозу восстания против авторитета».

Театр эпохи Возрождения

В эпоху Возрождения появляется новый театр. В период Средневековья такие формы театрального действия, как мистерии или моралите, дополняли церковную службу, а фарсы были составной частью ярмарочной культуры. И только в Англии эти пьесы ставились городскими гильдиями. Теперь же театр оформляется как самостоятельная устойчивая часть культуры, выполняющая гносеологические, воспитательные и развлекательные функции.

В XVI в. началось строительство маленьких закрытых театров, например, в итальянском городе Виченце (архитектор Палладио). Первый лондонский театр был построен в 1576 г. Первые профессиональные труппы возникают в Италии, где они исполняли сочинения Л. Ариосто, Н. Макиавелли, Т. Тассо. Первая английская комедия была написана ок. 1540 г. школьным учителем Н. Юдоллом и называлась «Ральф Ройстер Дойстер», основывалась на пьесах Теренция и Плавта.

Одним из таких произведений была драма *Торквато Тассо* (1544—1595) «Аминта» (1580), положившая начало жанру *грамматической пасторали*, затем пышно расцветшей в аристократической королевской Франции. Привлекательной стороной произведения Тассо было то, что «Аминта» полна литературных реминисценций. Книгочеи находили в этом своеобразную прелесть. В значительной мере произведение — мозаика из стихов латинских, греческих и итальянских предшественников Тассо. «Аминта» — драма со счастливым концом. Сама схема пасторали стала традиционной. В ней влюбленные претерпевают ряд злоключений, им угрожает смерть, предполагаемая или неизбежная, но все же, в конечном счете, обходящая влюбленных: их счастливое соединение неизбежно. Пастух Аминто влюблен в неприступную нимфу Сильвию, спутницу девственной Дианы, и

только после целого ряда испытаний он находит отклик в душе любимой им. Их любовь искренняя, это голос сердца. Чтобы

Как молния сверкает раньше грома,
Так сострадание предшествует любви.
Тассо. Аминта

ясно представить себе «мотив любви» пасторали Тассо, нужно обратиться к хорам, имеющимся в конце акта. Подобно хорам античной трагедии, они высказывают отношение идеального зрителя к развивающемуся действию пьесы и вполне гармонируют с основными мыслителями пасторали.

Самый яркой фигурой театра Возрождения был Шекспир. Все пьесы Шекспира исполнялись в театре «Глобус», построенном в 1599 г.

Основные термины и понятия

Возрождение	титаны Возрождения
гуманизм	канцона
антропоцентризм	Северное Возрождение
достоинство человека	Реформация
структурно-математический метод	донжон
пантеизм	маньеризм
гелиоцентризм	пасторальная драма
утопия	палаццо
«золотое сечение»	
пьета	

Вопросы для размышления

1. Объясните суть противоречия между идеологией и наукой эпохи Возрождения.
2. Как и в чем искусство Античности повлияло на искусство Возрождения?
3. Объясните позитивное значение Реформации.
4. Как развивалось Северное Возрождение? Охарактеризуйте основные тенденции.
5. Охарактеризуйте тенденции развития художественной литературы в эпоху Возрождения?

Глава 8

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА XVII ВЕКА

Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия, то есть интуиция бесконечного.

Ф. Шлегель

Не случайно XVII в. считают веком гениев. Несмотря на разорительную тридцатилетнюю войну, в науке и философии века были сделаны открытия и сформулированы идеи, актуальные и сегодня.

8.1. Новое время и его ценности

К Новому времени принято относить XVII—XIX века европейской истории. Это было время ориентации на науку как на высшую ценность. В связи с развитием европейского общества происходят глубокие изменения в экономике, политике, социальных отношениях и меняется сознание людей. И именно наука оказывается важнейшим фактором такого изменения. Падение авторитета церкви и рост авторитета науки определили духовный облик Нового времени. В культуре Нового времени светские элементы стали преобладать над элементами церковными. Возрастают власть и компетенция национальных государств, заменяющих церковь как орган управления, влияющих на развитие науки и ее контролирующих.

Начиная с XVII в. элементом европейского сознания становится авторитет науки, утверждающийся интеллектуальными средствами исключительно, порождающий новый по сравнению со средневековым догматизмом склад ума, новый менталитет.

Возрастающая роль науки сказывается во всех областях. В связи с войнами признается практическое значение науки: Галилей получил государственные должности за свои проекты усовершенствования артиллерии и фортификационного искусства. Все большую роль наука играла в развитии машинного производства. Можно сказать, что, родившись как теория, наука восторжествовала как наука приклад-

ная благодаря своей практической полезности. В то же время XVII век — это «золотой век» математики, физики, биологии. Это век торжества разума и рационализма, упорядоченности государственной жизни, отчетливого утверждения таких ценностей, как гражданское общество и гражданственность вообще.

Новое время — это время великого Просвещения и становления в Европе гражданских прав и прав человека.

Специфика национальных условий развития европейской культуры

В XVII в. европейская культура становится многонациональной, средневековая латынь уступает место национальным языкам. Начинается многолетний процесс взаимодействия различных национальных культур, результатом которого стало создание современной европейской культуры.

Однако процесс становления единой европейской культуры был сложным и противоречивым в силу того, что к началу XVII в. слишком различной была социокультурная ситуация в европейских странах. В начале века в Нидерландах завершается первая буржуазная революция, а в Италии, которая на протяжении XV—XVI вв. была для всей Европы источником идей о величии и достоинстве человека, по приговору суда инквизиции сжигают Джордано Бруно. В Италии, из которой различные страны Европы в предыдущие века заимствовали художественные и литературные формы, основополагающие для развития идеи новой культуры, философ, медик, астроном, политик, поэт, автор знаменитого «Города Солнца» Томазо Кампанелла 27 лет проводит в тюрьме. И в течение XVII в. Италию покидает множество квалифицированных мастеров и художников, отлученных от церкви служителей культа, преследовавшихся инквизицией философов, музыкантов, дипломатов, государственных деятелей и военных. Как правило, все они находили в других странах Европы возможности для работы, которых они не имели в своей стране. «Однако, — как пишет известный современный итальянский историк Дж. Канделоро, — если такой исход итальянцев из Италии и способствовал бесспорно развитию некоторых европейских государств и общему прогрессу цивилизации, ... это явление в немалой степени усилило общий кризис и упадок Италии, потерявшей таким образом много ценных творческих сил»¹.

Отныне Италии как в политике, так и в культуре, в новой Европе будет принадлежать маргинальная роль, о которой так написал Вольтер в своей работе «Век Людовика XIV»: «Некоторые права,

¹ Канделоро Дж. История современной Италии. Т. I. — М., 1958. — С. 77.

много претензий, политическая традиция, немного терпения — вот то, что сегодня остается Риму от античного могущества, подчинявшего тиаре Империю и Европу»¹.

Для Испании начало XVII в. было закатом ее некогда блистательного величия, во многом обеспеченного в предыдущем столетии королем Филиппом II, укрепившим абсолютизм и инквизицию в стране и потерпевшим поражение в противостояние со своим многолетним врагом и соперником — Англией.

Германия в первой половине XVII в. была значительно ослаблена Тридцатилетней войной (1618—1648), происходившей главным образом на ее территории; огромным был нанесенный стране материальный ущерб, а от военных опустошений Германия не могла оправиться многие десятилетия. Так, например, в некоторых областях Германии население сократилось более чем на половину, большое количество пахотных земель превратилось в пустоши и заросло лесами, многие рудники надолго были выведены из строя, в упадок пришли торговля и промышленность. Учитывая сказанное, вряд ли можно говорить о немецкой составляющей европейской культуры XVII в. В Германии в это время процветало низкопоклонство перед французской культурой и вообще перед французским, что, по видимому, отчасти, можно объяснить тем фактом, что именно Франция (наряду со Швецией) оказалась победительницей в Тридцатилетней войне.

Англия к началу XVII в. выдвинулась в число сильнейших европейских государств, она переживала промышленный подъем, так называемую «малую промышленную революцию». Это век мануфактуры, фондовых и товарных бирж, банков, ярмарок и рынков. Не случайно, определяя тенденцию воспитания английского джентльмена в Новое время и учитывая особую приверженность этой страны к традиционным национальным ценностям и к традиции вообще, знаменитый английский философ *Д. Локк* (1632—1704) писал, что ему (джентльмену) необходимо в одну руку дать шпагу для фехтования, а в другую — обыкновенные конторские счета.

Английская революция XVII в. оказала большое влияние на европейскую историю и культуру. В стране начинает складываться правовое государство и гражданское общество. Идеи равенства всех перед законом, идеи республиканского устройства с воодушевлением были восприняты в других странах Европы. Однако лозунгом

¹ *Voltaire. Siecle de Louis XIV.* Цит по: Giuliano Procacci storia degli italiani. Volume primo. — Bari, 1969, p. 232.

времени становится не безграничная свобода, как во времена Возрождения, а служение государству и дисциплина.

В то время как в Англии происходила революция, во Франции утверждалась абсолютная монархия. Век Английской революции был для Франции веком Людовиков XIII и XIV. Веком, который, несмотря на оригинальность и разнообразие живших в его пределах выдающихся творцов, являет собой удивительное единство. Вокруг «короля-Солнца», наряду с выдающимися управленцами-чиновниками, такими, как генеральный контролер финансов *Ж. Кольбер* (1619—1683), мы видим целую плеяду архитекторов, художников, артистов, (Мансар, Ленотр, Ле Брен, Филипп дэ Шампань, Риго), обеспечивавших «украшение правления». Эти художники и писатели, столь различные по темпераменту и технике своего творчества, нашли почву взаимопонимания и приняли общие принципы: предпочтение *разуму*, ясность, порядок, которым надлежит характеризовать эпоху, желающую быть просвещенной, дисциплинированной, разумной.

Забота об учтивости и вежливости, забота об утонченности и изысканности необходимы цивилизованному обществу, желающему утвердить свое превосходство над варварскими эпохами и грубыми народами. Должен иметь место постоянный интерес к человеку, к необходимой ему морали, определяющей место человека во вселенной. Фон насилия и жестокости продолжает существовать и кризисные моменты вызывают его к жизни. Но интеллектуальная жизнь и нравы Франции этого периода выражает ясное усилие в направлении избавления от этих пороков.

Произведения искусства и литературы в этот период во Франции создаются для элиты, для людей чести, для блистательных женщин. Это «отшлифованное» и просвещенное общество, с непринужденностью посещающее салоны мадам Савиньи или мадам Лафайет, слушает речи и проповеди епископа, писателя Боссюэ, умеет ценить и наслаждаться баснями Лафонтена, комедиями Мольера и трагедиями Расина, получает удовольствие от развлечений в Версале, от музыки Люли, от великолепных фейерверков Руджьери.

Конечно, отмеченным не исчерпывается мир французской культуры этого времени. Этот век неоспоримо велик своим разумом и своими работами, и потому не приходится удивляться тому огромному влиянию, какое французская культура XVII в. оказала на другие страны.

8.2. Век гениев

XVII век называют «веком гениев». В этом веке наука достигла наиболее поразительных успехов, и выдающаяся роль в ее создании принадлежит четверем гениям: Копернику, Кеплеру, Галилею и Ньютону.

Идеи *Н. Коперника* (1473—1543), польского астронома, профессора математики в Риме, каноника в Флауэнбурге, высказанные им в его главной работе «Об обращении небесных сфер» (1543), определили характер и путь развития науки Нового времени. Главный вывод, к которому пришел Коперник, состоял в том, что Солнце является центром мироздания, а Земля имеет двойное движение: суточное вращение и годовое круговое вращение вокруг Солнца. Концепция Коперника объективно была серьезной критикой в адрес возрожденческого антропоцентризма, поскольку, исходя из этой концепции, было трудно признать за человеком космическую значимость, приписываемую ему антропоцентризмом.

Выдающийся английский ученый XX в. Б. Рассел писал, что у основателей современной науки

...было два достоинства, которые не всегда сопутствуют друг другу: это огромное терпение в наблюдениях и большая смелость в выдвижении гипотез. Последним из этих достоинств обладали ранние греческие философы, первое из значительной степени имелось у более поздних астрономов античности. Но никто из древних... не обладал обоими достоинствами, никто не обладал ими одновременно и в Средние века. Коперник, как и его великие преемники, обладал обоими достоинствами¹.

Принявший гелиоцентрическую теорию *И. Кеплер* (1571—1630) открыл три закона движения планет, опубликованные в 1609 и 1619 гг. *Г. Галилей* (1564—1642) первым установил закон падения тел, открыл закон инерции, соорудил телескоп и при его помощи обнаружил, что Млечный путь состоит из множества отдельных звезд, наблюдал фазы Венеры и открыл спутников Юпитера. Осужденный инквизицией Галилей в 1633 г. отрекся от своих теорий. Расправа инквизиции над Галилеем положила конец развитию науки в Италии, которая там так больше никогда и не возродилась.

Трудами Коперника, Кеплера и Галилея была создана принципиально новая картина мира.

¹ Рассел Б. История западной философии. Т. II. — М., 1993. — С. 45.

Английский ученый *И. Ньютон* (1642—1721) сформулировал закон всемирного тяготения, из которого вывел все остальное в планетарной теории: движение планет и их спутников, орбиты комет, приливы.

Помимо научных открытий в астрономии, земной и небесной механике XVII в. знаменит созданием множества научных приборов: *Г. Галилей* соорудил изобретенный в 1608 г. голландцем *Липперсе*ем телескоп и впервые использовал его для научных целей, он же изобрел термометр. Ученик Галилея *Э. Торричелли* (1608—1647) изобрел барометр, *О. Герике* (1602—1686) — воздушный насос, *А. Левенгук* (1632—1723) — микроскоп.

Важные открытия были сделаны также *У. Гильбертом* (1540—1603), опубликовавшим в 1600 г. работу о магните; *У. Гарвейем* (1578—1657), открывшим кровообращение в 1628 г.; «отцом химии» *Р. Бойлем*.

Огромными были успехи чистой математики: в 1614 г. *Д. Непер* (1550—1617) изобрел логарифмы, *Р. Декарт* создал систему координат, аналитическую геометрию, независимо друг от друга *И. Ньютоном* и *Г. В. Лейбницем* было разработано дифференциальное и интегральное исчисление. Гениальный *П. Ферма* (1601—1661) — создатель современной арифметики и теории чисел. В переписке Ферма с *Б. Паскалем* получает разработку теория вероятностей.

Рассмотрение человека в XVII в. приобретает свое научное измерение. Особенно значимой в этом отношении оказалась теория Декарта, уподобившего в своем «Трактате о человеке» (1664) человека машине. И, несмотря на несколько наивный характер анализа (понимание человеческого тела как некой механической совокупности), эта теория символизировала рождение нового разума, разума науки: отныне дан старт множеству детальных исследований, химическому и физическому анализам, анализу микроорганизмов, которые постепенно трансформируют знание о человеке и его функциях. Благодаря такому анализу и методу исследования медицина перестает быть эмпирической и становится научной.

Заинтересованность европейского общества в практических результатах научных открытий проявлялась в двух направлениях. Во-первых, эти открытия, по крайней мере многие из них, очень быстро реализовались. Так, *Х. Гюйгенс* (1629—1695), автор волновой теории света, изобрел маятниковые часы со спусковым механизмом и построил в Нидерландах планетарий с гигантскими телескопами, великий математик и философ *Б. Паскаль* (1623—1662) создал счетные машины, тачку и омнибус. Во-вторых, научные исследования, как в области точных, так и гуманитарных дисциплин, приобретают организационный характер. В Париже создаются Академия по есте-

ственным и точным дисциплинам и Французская Академия. Официально Французская Академия существует с января 1635 г., с даты подписания Людовиком XIII «грамоты-патента» на официальное существование академии, в которой ее цели определили следующим образом: «вносить вклад в расцвет художественной литературы и совершенствование французского языка»¹.

В Англии в 1660 г. по инициативе Р. Бойля создается Лондонское королевское общество, один из старейших научных центров Европы, среди руководителей которого в этот период были Р. Гук, И. Ньютон и др.

8.3. Европейская философия XVII в.

Подобно тому как философия Средних веков ориентировалась на теологию, а в эпоху Возрождения была тесно связана с искусством, с гуманитарными дисциплинами, в Новое время философия ориентируется на науку нового типа — на экспериментально-математическое

Скептицизм — философская позиция, в основе которой лежит сомнение в существовании какого-либо надежного критерия истины.

естествознание, определившее доминанту философского развития — методологию и гносеологию.

Формулируя новую, опирающуюся на науку методологию, мыслители XVII в. объявили настоящую войну старой схоластической культуре, которую они считали необходимой для создания новой теории разума. Методологическими инструментами в этой «войне» философам XVII в. служили скепсис, сомнение, разум.

Cogito ergo sum.
Р. Декарт

Скептицизм, направленный против догматического разума становится предпосылкой для новой теории разума.

Основоположник философии Нового времени, определивший характер всей последующей французской культуры, а во многом и всей европейской, — Рене Декарт (1596—1650). Получив блестящее образование в иезуитском колледже в Анжу, где наряду с точными и естественными дисциплинами он четыре года изучал грамматику, два года — риторику и три года — философию, Декарт задумал создать «чудесную науку», универсальную науку, включавшую в себя все знания, выстроенные в виде «цепи оснований». Декарт занимается поиском методологических средств для создания такой науки.

Картезий — латинизированное имя Рене Декарта (Descartes).

Свою концепцию Декарт изложил в работах «Рассуждения о методе» и «Метафизические размышления». Критически анализи-

¹ *Les grandes etapes de la civilization francaise.* — Paris, 1969, p. 122.

руя весь существующий в распоряжении человека комплекс знаний, Декарт формулирует важные для своей концепции принципы: методологическое сомнение, необходимое для каждой истинной мысли, и мышление как атрибут существования. «Мыслю — значит существую» (Cogito ergo sum). Декарт уверен, что научный прогресс предполагает очевидность и простоту принципов, ясность и строгость метода. Для Декарта физика, медицина, психология и мораль — всего лишь части одного и того же знания. «Стоит убедить себя в том, — писал он, — что все науки настолько тесно связаны между собой, что легче их освоить все разом, нежели изолировать одну от других».

Ученый, как считал Декарт, должен «повернуться спиной к предрассудкам», отказаться от всяких «завершенных идей и сомнительных заумных принципов, которые уводят разум в сторону, вместо того чтобы руководить им; он должен быть далек от того, чтобы следовать слепо за существующими авторитетами, учеными или теологами, он должен доверять только своему собственному разуму. «Рассуждение о методе» — философский шедевр Декарта: это одновременно изложение личного интеллектуального опыта Картезия, представившего историю всей мысли, содержание которой (а именно, все школьные и книжные мысли), было подвергнуто суровой критике путем методического сомнения, и в то же время напряжение, усилие по созданию метода, который позволил бы ему постепенно прогрессировать в направлении открытия истины.

Иррационализм
Б. Паскаля. Позитивное знание
Ф. Бэкона

Картезианский рационализм постепенно становится доминирующей тенденцией в развитии философского знания в XVII в. Он порождает и другие направления и тенденции в философии этого периода.

Сторонник разума в науке выдающийся математик и физик *Блез Паскаль* (1623—1662) первым среди европейских мыслителей поставил вопрос о «пределах научности», предвосхищая иррационалистическую тенденцию в философии, ставшую ведущей в философии Новейшего времени (философия жизни).

Настойчиво отличая достоинство человека как существа мыслящего («Все достоинство человека в его мышлении», «Мысль составляет величие человека»), называя человека «тростником мыслящим», Паскаль считает мышление источником смертельного риска для человека: оно является причиной его высокомерия, его «погибели», провоцируя бунт человека против Бога.

Иррационализм (от лат. неразумный) — обозначение течений в философии, которые в противоположность рационализму ограничивают или отрицают роль разума в процессе познания.

В отличие от Декарта он полагает, что математическим методом невозможно исчерпывающе освоить действительность. «Дух геометрии», пишет Паскаль, в состоянии создать науку, но в основном абстрактную, от которой ускользает действительность, особенно человеческая действительность, в которую можно проникнуть только средствами утонченной интуиции.

Необходимость глубоких изменений в познании в связи с началом Нового времени осознают и английские эмпирики и сенсуалисты — Ф. Бэкон (1561—1626), Т. Гоббс (1588—1679), Дж. Локк. Следствием этого осознания явилось установление нового отношения между человеком и вещами. Формируется программа позитив-

По Бэкону, опыт — единственный надежный источник познания, а единственно правильный метод — индукция.

ного знания, предложенная Бэконом, результатом которого должна быть способность воздействовать на природу, изменять ее, тем самым утверждая «господство людей над природой».

Английскими мыслителями осознается необходимость нового метода, новой логики, которые были бы не только инструментом прояснения понятий, но, что более важно, инструментом интерпретации природы. Таким новым методом, предложенным Бэконом в «Новом Органоне», его главном произведении, ставится *индукция*, которая разрушила менталитет магического типа и сформулировала новую этику научного исследования.

В своей программе глубоких преобразований в культуре и обществе Бэкон писал: «И думаю о таком обновлении философии, чтобы в ней не осталось ничего напрасного и абстрактного и чтобы она способствовала лучшим условиям жизни людей».

В XVII в. жили также такие философы-гении, как голландец *Б. Спиноза* (1632—1677), которому мысль обязана определением свободы как познанной необходимости, и немец *Г. В. Лейбниц* (1646—1716), создатель концепции монадологии и теодицеи.

Теодицея — «оправдание» Бога вопреки существованию темных сторон бытия.

8.4. Искусство в XVII в.

Классицизм

Первоначально классицизм утвердился в поэзии французского поэта и филолога *Франсуа Малерба* (1555—1628), автора од и гимнов. О его творчестве выразительно писал в «Поэтическом искусстве» теоретик классицизма *Никола Буало* (1636—1711):

И вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть

И, разместив слова, удвоил тем их власть.
 Очистив наш язык от грубости и скверны,
 Он вкус образовал взыскательный и верный,
 За легкостью стиха внимательно следит
 И перенос строки сурово запретил.
 Его признали все; он досих пор вожатый;
 Любите стих его, отточенный и сжатый,
 И ясность чистую всегда изящных строк,
 И точеные слова, и образцовый слог.

В этих строках лаконично и четко изложены главные принципы классицизма: упорядоченность художественных форм, их изящество и благородная простота как следствие напряженной работы мысли, стремящейся к ясности выражения идеи. Классицизм в искусстве соответствовал рационализму, утвердившемуся в XVII в. в философии. Преклонение перед разумом явилось могучим стимулом для аналитического исследования действительности и человека.

Крупнейшими представителями классицизма были литераторы Франции. В XVII в. это были Корнель, Мольер, Лафонтен, Расин, Буало и др. Парадигмой классической эстетики была Античность и не случайно к античным сюжетам, давая им современную трактовку, обращались такие великие драматурги-классицисты XVII в., как Корнель и Расин.

В соответствии с иерархией художественных жанров — высоких и низких — в литературе высокими считались трагедия, эпопея, ода, а низкими — комедия, сатира, басня.

Пьер Корнель (1606—1684) стал крупнейшим классиком своего времени после представления трагедии «Сид» (1637), где показана коллизия долга и любви и герои поставлены в сложные, запутанные отношения. Родриго любит Химену, но он убийца ее отца, задевше-го честь его отца, Химена любит Родриго, но она должна отомстить убийце отца. Корнель показывает глубину и борьбу всех этих чувств. Гельвеций в работе «Об уме» задается вопросом, почему современники так высоко ценили Корнеля? И из его ответа становится очевидно, что абсолютизм — это не только жесткое подчинение индивидуального общему, это век, когда высоко ценились отвага, смелость, честолюбие, и «характеры героев Корнеля и их поступки... соответствовали духу того времени».¹

Лишь во французской художественной культуре классицизм сложился в целостную стилевую систему.

Если не была опасной борьба, не будет славной и победа.

Корнель. Сид

¹ Гельвеций. Соч. в 2 т. Т. 1. — М., 1974. — С. 278—279.

Эпоха классицизма, как никакая другая эпоха, показала эстетизм нравственности, показала величие и красоту таких ценностей, как долг и честь. Герои Корнеля величественны, великодушны, доблестны, у них открытая натура, гордо поднятая голова, благородное сердце, и не случайно, Вольтер писал, что «театр Корнеля — школа величия души».

Другим великим трагиком XVII в. был автор «Федры» *Жан Расин* (1639—1699), о котором Р. Роллан (1866—1944) писал: «Великому искусству Расина свойственна величавая ясность, в глубине которой просвечивают, как в прозрачной воде, человеческие души и их волнения — в особенности слабые души и женские чувства».

Сравнивая Корнеля и Расина, французский писатель *Ж. Лабрюйер* (1645—1696) писал:

Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям. Расин роднит их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот — такими, какие они есть... Один возвышает, давит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает. Все, что есть в разуме наиболее прекрасного, наиболее благородного, наиболее возвышенного, — это область первого; все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, — область другого. У того — изречения, правила, наставления; у этого — чувства. Корнель наиболее занят мыслью, пьесы Расина волнуют. Корнель поучителен, Расин человечен, один подражал Софоклу, второй более обязан Еврипиду.

Великим автором великих комедий XVII в. был *Жан Батист Мольер* (1622—1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель, служивший при дворе Людовика XIV. Творчество Мольера сложилось под влиянием традиции фарса, с одной стороны, и под влиянием итальянской комедии масок, с другой. Текст фарса изобилует грубоватыми, сочными шутками, словопрениями, острословием. По традиции, исполнители в фарсе импровизируют, свободно отступают от сюжетной схемы. Итальянская комедия масок восхищала Мольера высокой техникой комических приемов и трюков, а маски — смешные старики, влюбленные, педанты, ревнивцы, смысленные или глупые слуги — напоминали о фарсовых персонажах.

Опираясь на эти традиции и достижения классицизма, Мольер создал жанр *социально-бытовой комедии*, в которой буффонада, сатира, плебейский юмор сочетались с изяществом и артистизмом («Смешные

жеманницы», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», «Тартюф, или Обманщик» и др.). Жизненность и живучесть человеческих пороков, высмеиваемых Мольером (ограниченность, самодурство, жадность, лицемерие, ханжество и др.), обеспечили многовековой интерес к его произведениям.

Классицизм благодаря Корнелю, Расину, Мольеру, Декарту стал французской национальной идеей, выдвинувшей Францию в XVII в. на уровень самой культурной страны в Европе.

В XVII в. классицизм господствовал также в архитектуре, живописи и скульптуре, музыке.

Образец классицизма в архитектуре — Версальский дворец, созданный архитекторами *Л. Лево* (1612—1670), *Ж. Мансаром* (1646—1708) и *А. Ленотром* (1613—1700), спроектировавшим Версальский парк.

Классицизм в живописи — это полотна на мифологические и литературные темы *Н. Пуссена* (1594—1665) такие, как «Времена года», «Смерть Германика», «Спящая Венера» и др., а также *К. Лоррена* (1600—1682). Его лиричные и торжественные пейзажи передают тонкие эффекты освещения (серия «Времена суток»).

Французская скульптура XVII в. находилась под влиянием своего соотечественника *Жана Гужона* (1510—1568), представителя Возрождения, поэтически одухотворенные произведения которого, изысканные по пропорциям и ритму, сказались на творчестве *Саразена* (1588—1660). Несмотря на 18 лет, проведенных в Италии, где в тот период уже утвердилось барокко, Саразен по возвращении создавал свои произведения («Кариатиды», павильона «Часы» в Лувре, «Триумф Петрарки», надгробие для усыпальницы принца Конде) в русле классицизма.

Представитель классицизма в музыке — *Ж. Б. Люлли* (1632—1687). Он основоположник французской оперной школы, автор лирических трагедий «Тезей» и «Альцеста» и музыки к комедиям Мольера.

Барокко

В XVII в. в искусстве многих стран Европы был распространен барочный стиль. Разочарование в историческом оптимизме первых гуманистов, разочарование в вере в безграничные возможности человека привели к отказу от ценностей, утвержденных Возрождением, к попытке вернуться к ценностям Средневековья. «В XVII в. человек теряет ощущение своей исключительности и обособленности в мироздании и чувствует себя слитым с вечно движущейся природой. Не-

Архитектуре классицизма присущи логичность планировки и геометризм объемной формы. В живописи классицизма основные элементы формы — линия и светотень.

В XIX в. первым применил термин «барокко» швейцарский историк Якоб Буркхардт. Он употребил его в пренебрежительном смысле («вычурный», «причудливый»), но слово прочно вошло в язык истории искусства.

бесный свод разрывается и превращается в звездную бездну»¹. Своеобразным преодолением культуры Возрождения и явился стиль барокко (что в переводе с итальянского означает «причудливый и странный»). Но прямое возвращение к Средневековью уже стало невозможным. Отсюда противоречивость художественного творчества мастеров барокко, в котором парадоксально уживались взаимоисключающие черты искусства Средневековья и Ренессанса. Новое мироощущение порождает новые формы в архитектуре.

Границы зданий как бы тают, исчезают резко ограничивающие их прямые линии и плоскости. Барочные купола создают иллюзию разверстных над человеком, уходящих в бесконечность небес... архитекторы усомнились в «праведности» прямой линии и предпочли округлые, ломаные кривые. Фронтоны барочных храмов отделяются от здания, становясь как бы независимой частью постройки².

Ярчайшие образцы барокко — работы архитектора *Л. Бернини* (1598—1680). Корифей барокко, Бернини создал знаменитую колоннаду собора св. Петра в Риме и пышное убранство интерьера собора: гигантский балдахин на спиралевидных колоннах, отлитых из бронзовых украшений Пантеона, деревянный трон, принадлежавший, по преданию, апостолу Петру, а также скульптурную группу «Экстаз св. Терезы». Стиль Бернини полон экспрессий и драматизма.

В изобразительном искусстве барокко преобладают виртуозные декоративные композиции религиозного, мифологического или аллегорического характера. Дворцы и церкви барокко характеризуются роскошной, причудливой пластикой фасадов, беспокойной игрой светотени, сложным криволинейным планом и очертаниями.

Чтобы характеристики, которые обычно придаются термину «барокко», приобрели свой реальный смысл — «пространственный размах», «пышность декора», «динамика форм» и др., достаточно пристальнее рассмотреть алтарь кафедры Петра работы Бернини.

Из овального окна над престолом расходятся лучи, символизирующие благодать Святого Духа, огромное количество скульптур над кафедрой выражают представление о многообразии, сложности и изменчивости мира. В них выражена напряженность и аффектация, а все произведение поражает своей пышностью и величием.

Наиболее адекватное представление о барокко в живописи дают полотна итальянского художника *М. Караваджо* (1573—1610) и фламандца *П. П. Рубенса* (1577—1640). В работах этих художников чувствуется типичная для барокко приподнятость, патетика, бурное движение, декоративный блеск колорита, энергичная лепка объемов.

¹ *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. — М., 1975. — С. 213.

² Там же. С. 213.

Крупноформатные полотна Рубенса наглядно демонстрируют драматическое мастерство композиции и любовь к богатству красок.

Барокко — сложный стиль, на что намекает уже сама этимология термина — «причудливый», «неправильной формы». Его творцы, начиная сомневаться в беспредельном титанизме человека, в своих работах выражают восхищение перед могучими силами природы, по сравнению с которыми человек очень слаб. Художники барокко создавали свои произведения, как правило, на религиозные и мифологические сюжеты («Снятие с креста», «Отдых на пути в Египет» Караваджо и «Персей и Андромеда» Рубенса).

Барокко — это не только художественный стиль, это мироощущение человека, вдруг почувствовавшего, что он не всемогущ, не всемогущ, что он всего лишь одна из сил природы и что его существование не всегда гармонично. И иногда жизненные обстоятельства таковы, что у человека не хватает

сил с ними справиться. Об этом картина испанского живописца *Х. Рибера* (1591—1652) «Самоубийство Катона Утического». Один из ярких персонажей Древнего Рима Катон Утический (95—46 до н.э.) изучал философию и был приверженцем стоицизма. С войсками Красса сражался против Спартака, вместе с Цицероном выступал как трибун в сенате за казнь участников заговора Каталины. Будучи сторонником Римской республики, Катон видел в Цезаре опаснейшего врага, объявил себя его противником. Но Цезарь побеждает. Катон потерпел поражение при Тапсе (современный Тунис) вместе с Помпеем, которого поддерживал. Видя безысходность своего положения и поражение республики, Катон в 46 г. до н.э. решил на добровольную смерть, бросившись на собственный меч. Этот момент и запечатлен на картине Рибера.

Размер картины позволяет художникам выражать свои замыслы, не слишком расходясь с реальной действительностью. Рубенс

XVII век называют «золотым веком» испанской живописи. В это время свои произведения создавали также такие замечательные живописи, как гениальный *Веласкес* (1599—1664), великий мастер портрета («Портрет папы Иннокентия X»), исторических полотен («Сдача Бреды»), полотен на мифологические темы («Вакх»); *Сурбаран* (1598—1664) — автор цикла картин из жизни св. Бонавентуры; *Мурильо* (1618—1682) — основатель и президент Севильской академии живописи, автор сентиментальных картин («Непорочное зачатие») и портретов уличных мальчишек.

Плодоносным XVII век был и для голландского искусства. Великими художниками этого века являются *Рембрандт* (1606—1669), чьи полотна — это замечательное сочетание живописного мастерст-

ва, основанного на эффектах светотени, и глубокого психологизма, что особенно видно на портретах пожилых людей («Портрет пожилой женщины», «Портрет старушки»), где ему удалось передать

Одно из самых известных полотен Рембрандта «Ночной дозор» — групповой портрет отряда милиции, охраняющего Амстердам, перед выходом на марш. Сосредоточив внимание на движении, художник создал новый тип группового портрета, бывшего до этого статичным.

средствами живописи непередаваемое — рефлексию над прошлым, над собственной прожитой жизнью; *Рейсдаль* (1628—1682), автор замечательных пейзажей («Водопад»); *Хальс* (1580—1666) — автор многочисленных портретов («Мужчина в черной одежде», «Цыганка», один из самых известных — «Смеющийся кавалер»).

Если культура Возрождения отражала гармонию человеческой жизни, гармонию среды, окружающей человека, прекрасное, как гармоничное по самой своей природе; то произведения в стиле барокко показывают, что борьба со злом не всегда заканчивается победой добра, что в жизни, наряду с прекрасным, полно ужасного; отсюда — наличие мистики в произведениях барокко, монументальности, асимметрии и непредвиденности. И все это на фоне своеобразного гуманизма, стремления защитить такие нежные цветы нравственности, как честь; но защитить их порой через игру бурных страстей, иногда даже ценой жизни.

Примером барокко в художественной литературе являются *драмы чести* испанского драматурга XVII в. *П. Кальдерона* (1600—1681) «Стойкий принц» и «Саламейский алькальд», содержащие христианско-демократическую трактовку чести. Кальдерон — также автор *комедий интриги* («С любовью не шутят», «Дама-невидимка»). В этих произведениях есть то, что характеризует барокко: трагическая надломленность чувств, интеллектуальный аристократизм, игра в изысканно-утонченное чувство, обличенные в изощренную речь, изящный лексикон, любование галантными героями.

«Я... восхищался великим талантом Кальдерона и чтил его высокий дух и ясный разум... Он не отражает природу как таковую; он насквозь театрален, сценичен;.... Конструкция пьесы проста и целиком обозрима, сцены следуют одна за другой по заданной схеме, словно бы в балетном ритме, который доставляет художественное наслаждение и напоминает технику новейших комических опер. Главные внутренние мотивы драматических сюжетов постоянны: это конфликты долга, страстей, внешних обстоятельств.... Основное действие движется величавым шагом поэзии, а риторические, диспу-

тальные и софистические интермедии создают изящные фигуры в темпе менуэта.

... нужно признать, что на такой сцене нельзя изобразить чувства и поступки, взаимоотношения и настроения людей в их первоначальной естественности; их необходимо преобразовывать, перерабатывать, перегонять. Так это и происходит в данном случае — поэт поднялся до порога более высокой культуры, он представляет как бы квинтэссенцию человечности».

Гёте о Кальдероне. Зарубежная литература. Указ. соч. С. 54.

Эти слова великого Гёте относятся в первую очередь к драме Кальдерона «Жизнь есть сон», в которой автор показывает мучительное становление цивилизованного человека Нового времени.

Основоположником драмы чести был самый плодовитый испанский драматург *Lope de Vega* (1562—1635), автор свыше 2000 пьес, в том числе таких драм чести, как «Хуэнте Овехуна» («Овечий источник»), «Собака на сене» и «Учитель танцев». В его драмах, как и в других драмах Кальдерона, представлена борьба принципа чести с низкими силами жизни.

В XVII в. над Европой впервые раздалась та гениальная музыка, которая и поныне звучит в концертных залах всего мира. Одним из создателей нового музыкального языка был итальянский композитор *Клаудио Монтеверди* (1567—1643), один из родоначальников жанра оперы («Орфей», «Ариадна»). Монтеверди певым использовал оркестр и раскрыл драматические возможности оперы. В соборах звучит духовная музыка, развивается органная и клавесинная музыка.

Стиль барокко в музыке отличает стремление к глубокому отображению внутреннего мира человека, к драматизму и синтезу искусств (опера, оратория, кантата) и, с другой стороны, — к освобождению от союза со словом (развитие инструментальных жанров).

Музыкальные здания, которые возводили великие композиторы XVII столетия, походили на соборы в стиле барокко. Как барочная архитектура, где линии кажутся смещенными, фасады движутся, колонны восходят винтообразно вверх, купола словно пронзают пространство, музыка барокко полна движения, она грандиозна и насыщена сложнейшими и многообразнейшими комбинациями.

Голенищев-Кутузов И. Н. Указ. соч. С. 215.

Контрапункт — название происходит от лат. *Punctus contra punctum* («нота против ноты»).

Свое завершение музыка барокко находит в творчестве гениального немецкого композитора и органиста *И.-С. Баха* (1685—

1750). Бах — мастер *контрапункта*, воплотивший в своих произведениях полифонию барокко.

Основные термины и понятия

социокультурная ситуация
классицизм
трагедия
барокко
социально-бытовая комедия
скептицизм
рационализм
монадология

теодицея
иррационализм
драма чести
комедия интриги
контрапункт
полифония

Вопросы для размышления

1. Охарактеризуйте особенности социокультурной ситуации в странах Западной Европы XVII в.
2. Объясните, почему XVII век называют «веком гениев».
3. Каковы особенности философии XVII века?
4. Почему в XVII в. сосуществовали два таких разных художественных направления, как классицизм и барокко? Приведите примеры произведений классицизма и барокко в живописи, музыке и архитектуре.

Глава 9

КУЛЬТУРА XVIII СТОЛЕТИЯ

Sapere aude — Решить быть мудрым.

Гораций

Восемнадцатый век в Европе — век систематизации научных и культурных открытий предшествующих столетий. Это век создания энциклопедий и энциклопедических словарей, век новых педагогических концепций, ориентирующих на формирование просвещенного, образованного, самостоятельно мыслящего европейца. Основным принцип эпохи Просвещения Кант выразил словами: «умей пользоваться своим умом».

9.1. Французское Просвещение

Восемнадцатый век в Европе называют *веком Просвещения*, хотя его содержание этим не исчерпывается. Просвещение — это одно из культурно-идеологических движений — философское, педагогическое и политическое, постепенно охватившее наиболее развитые страны Европы, такие, как Франция, Англия, Голландия, Италия, Германия, сформировавшееся на основе различных традиций, но имевшее общую систему ценностей. Это такие ценности, как прогресс человечества, его освобождение от угнетения, невежества и суеверий, культ разума и защита научного знания, защита деизма и материализма, борьба против сословных привилегий и тирании.

Французское Просвещение представляет собой широкое и мощное движение, которое сформировалось во второй четверти XVIII в. Просвещение объединило всех прогрессивно мыслящих представителей формирующегося «третьего сословия»: естествоиспытателей, представителей культурной жизни, политических деятелей, рождающейся буржуазии, юристов и философов и т.д. Оно было широко ориентировано на критику всего, что было связано с существующим тогда во Франции феодальным устройством общества.

«Философы света»
и масоны

Философов XVIII в. называют «философами света», они распространяли свет, они были просветителями. Это были люди, обладавшие незаурядными популяризаторскими способностями. Распространя-

ли свои идеи они в кругах интеллигенции и среди передовой буржуазии, используя для этого академии, масонские ложи, салоны, прессу, энциклопедические словари и «Энциклопедию».

В XVIII в. академии существовали во всех развитых европейских странах, и просветители добились того, чтобы в них большое внимание уделяли естественным и точным наукам.

Масонские общества, начало которых датируется 1717 г. — годом возникновения первой масонской ложи в Лондоне, быстро распространились по Европе. Масонами были Моцарт, Гёте, Вольтер, Дидро и другие великие люди. И если в Англии масоны стремились к миру и терпимости, то во Франции они были агрессивны и антиклерикальны. Хотя папский престол в 1738 г. осудил масонство за отказ от истин веры, но масонские ложи продолжали существовать и были средством распространения идей просветителей.

Салоны блестящих парижских женщин, где встречались писатели, ученые, дипломаты, были еще одним каналом интеллектуального обмена и распространения просветительских идей. Но особую роль в этом процессе надлежало играть знаменитой французской «Энциклопедии», инициаторами и создателями которой были французские просветители *Д. Дидро* (1713—1784) и *Ж.Л. Даламбер* (1717—1783). В 1750 г. Дидро пишет проспект «Энциклопедии» и привлекает многочисленных подписчиков.

«Энциклопедия» и Французская революция

Первый том Энциклопедии появился в 1751 г., следующие семь томов — в 1752—1757 гг., несмотря на многочисленные препятствия (преследование издателей, запрещение двух томов в 1752 г.). Начались атаки против *К.А. Гельвеция* (1715—1771), одного из главных ее издателей. Его произведение «Об уме» в 1758 г. было приговорено к сожжению, что повлекло за собой запрещение уже опубликованных томов. Тома с VIII по XVII были подпольно напечатаны в 1765 г.

Энциклопедия была попыткой создать общую картину достижений разума во всех областях за всю историю человечества, описать прогресс наук, искусств и ремесел. При этом энциклопедисты хотели внести свой собственный вклад в критический анализ политических институтов, общества в целом, высказать неконформистские суждения по поводу клерикалов, экономической и политической жизни в стране.

Энциклопедия стала популяризатором научных знаний, она способствовала распространению знаний во всей Европе. Авторы ее статей — выдающиеся математики, химики, медики, философы,

экономисты излагали свои системы и сражались за свои идеи. И сегодня Энциклопедия — уникальный и неисчерпаемый документ о повседневной жизни в XVIII в., о труде и тружениках того времени, первый памятник начинавшейся тогда французской и европейской технической цивилизации. Помимо «Энциклопедии» и философских сочинений, таких, как «Письмо о слепых в назидание зрячим», «Мысли об объяснении природы» и др., Дидро — автор художественных произведений «Монахиня», «Племянник Рамо», «Жак-фаталист и его хозяин». Идеи этих произведений захватили тогда весь мир, сделав Дидро символом духовной мощи Франции.

XVIII в. — это век замечательных произведений в области наук и культуры. В 1749 г. Ж. Л.-Л. Бюффон (1707—1788) опубликовал первый том «Естественной истории», в 1748 г. увидел свет «Дух законов» Ш. Л. Монтескье (1689—1755). Значимыми для французской истории и культуры были работы Вольтера (1694—1778) «Век Людовика XIV» (1751) и «Очерк о нравах» (1756). Престиж Парижа никогда не был столь блестящим, а светское общество столь рафинированным, как в XVIII столетии. Утонченность живописца А. Ватто (1684—1721) продолжили в живописи Ж.М. Натье (1685—1766), Ф. Буше (1703—1770) и О. Фрагонар (1732—1806). Продолжен был классический стиль и вкус: за Мольером последовал Мариво — автор 30 комедий, ставившихся в главных парижских театрах. Другим выдающимся драматургом был П. Бомарше (1732—1796), автор «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро».

Однако в середине века, несмотря на все попытки культурной и политической элиты устранить разрастающиеся противоречия эволюционным путем, радикально реформировать магистратуру, поддержать достойную и серьезную программу преобразований в области экономики, фискальную реформу, либерализацию торговли, над страной начали сгущаться революционные тучи. Непопулярность короля Людовика XV распространилась на монархический абсолютизм как таковой. Обострившийся финансовый кризис сделал необходимым созыв Генеральных Штатов.

5 мая 1789 г. в Версале были созваны Генеральные Штаты, что послужило началом необратимого процесса. Депутаты от третьего сословия объявили себя Учредительным собранием, а попытка его разгона привела к народному восстанию и штурму крепости-тюрьмы Бастилии. День штурма Бастилии (14 июля 1789 г.) считается началом Французской революции. В августе 1789 г. впервые в истории была принята Декларация прав человека и гражданина. С этого момента права человека, несмотря на их нарушение, на от-

ступление от них, в том числе и в самой Франции, становятся конституционной нормой развитого общества. В 1792 г. в результате восстания была низвергнута монархия и власть перешла к жирондистам. Франция стала республикой, которая в 1795 г. приняла форму Директории. Государственный переворот 9 ноября 1799 г. положил конец революции и установил диктатуру Бонапарта. Трудности и ужасы этого периода моментально остановили интеллектуальную и художественную деятельность блестящего века Просвещения, но культурное наследие его было столь велико, что смогло возродиться как только страна обрела мир и покой.

«Новый человек»

Ж.-Ж. Руссо

Одним из элементов этого наследия были педагогические теории воспитания «нового человека». Первым крупным теоретиком современной педагогики был *Ж.-Ж. Руссо* (1712—1778). Свои педагогические идеи он изложил в романе «Новая Элоиза». Задачу воспитателя Руссо видел в индивидуальном, а не социальном воспитании, в подчинении инстинктов человека голосу разума. Воспитание не должно быть конформистским, книжным, оно должно быть опытным и практичным, нежели интеллектуальным и абстрактным. Руссо хотел спасти спонтанность ребенка. Он считал, что общество — одна из причин деформации природы человека. Чтобы сделать человека добрым, нужно с детства пестовать в нем непосредственность и естественный здравый смысл. Еще один его роман о воспитании «Эмиль» начинается словами «Все выходящее из рук творца хорошо, все искажается в руках человека». Общественное воспитание, считает Руссо, формирует из ребенка «общественного мула», а следует воспитать в нем способность свободного суждения. Научить следовать мудрости естественного чувства, а не максимам разума, зачастую искаженным предрассудками. Разум следует корректировать чувством.

Еще одним принципом педагогики Руссо является требование к педагогу воспринимать ребенка как ребенка, уважать эволюцию тела и ума ребенка, учитывать различные этапы его физического и интеллектуального роста.

9.2. Английское Просвещение и культура

Несмотря на то, что Французское Просвещение наиболее известно, следует помнить, что многие идеи французской «Энциклопедии» берут свое начало из науки Ньютона. А Английское Просвещение имело своим источником собственно английские идеи —

Дж. Локка (1632—1704), ставшего связующим звеном между Декартом и Просвещением и сформулировавшим в работе «Опыт о человеческом разумении основные права человека на жизнь, свободу и собственность. Шотландский мыслитель Адам Смит (1723—1790), автор трудовой теории стоимости и теоретик товарно-денежных отношений, изложенных в работе «Исследование о природе и причинах богатства народов», в другой своей работе «Теория нравственных чувств», анализирует ценности, присущие англичанину эпохи Просвещения: благоразумие, предприимчивость, неутомимое трудолюбие», ответственность, привязанность к семье, добродетельность, любовь к отечеству. В этой работе А. Смит приводит слова Платона, названные Цицероном «божественным законом Платона»: «Употреблять насилие против своей страны столь же предосудительно, как прибегать к насилию против отца и матери»¹.

Английское свободолюбие

Особую роль в Английском Просвещении играл деизм. Он был выражением религиозного вольнодумства, более или менее скрытым

отрицанием религии как таковой. На первое место английские просветители выдвигали свободу человека и человеческого разума.

Крупным представителем Английского Просвещения был Д. Толанд (1670—1722), автор работы «Христианство без тайн». Продолжая изложенную Локком в «Разумности христианства» линию, в которой Локк попытался соединить разум и христианскую веру, Толанд делает разум «судьей веры» и устраняет из христианства всякий элемент тайны, выступает за возрождение естественной религии. Об этом Толанд писал в «Письмах к Серене», королеве Пруссии Софии Шарлотте, ученице Лейбница.

Идею «свободомыслия» отстаивал философ-деист А. Коллинз (1676—1729), автор работ «Рассуждение о свободомыслии» и «Исследование о человеческой свободе». Свободомыслие философ понимал как непредубежденный анализ значения, причин, доказательств, поддерживающих или опровергающих какую-либо теорию. Из-за отсутствия свободомыслия появлялись, по его мнению, необоснованные и даже абсурдные идеи, к числу которых он относил непогрешимость человека или собрание людей, данную священникам власть осуждать или спасать, поклонение образам, святым и реликвиям и другие глупости, каких никогда не было даже у язычников. Взгляды Коллинза подверг-

Термин «деизм» в конце XVII в. приобрел самостоятельное значение и использовался для обозначения такой веры в Бога, которая может быть обоснована только разумом.

¹ Смит А. Теория нравственных чувств // Величие здравого смысла. Указ. соч. С. 246.

лись резкой критике. Среди критиков был *Р. Бентли* (1662—1742), который в «Заметках о новейшем рассуждении о свободомыслии» отметил, что исследование Библии, которым занимался Коллинз, требовало гораздо больше серьезных знаний.

«Отстранение»
Дж. Свифта

Другим критиком Коллинза был ирландский писатель-сатирик, священник англиканской церкви *Джонатан Свифт* (1667—1745), который с присущей ему иронией посмеялся над тезисами Коллинза, написав, что человеческий род в массе так же приспособлен думать, как и летать. Творчество Свифта также развивалось в русле Просвещения. Его всемирно известное «Путешествие Гулливера» (1726) является гротескным осмеянием общественного строя тогдашней Англии. Свифт — великий сатирик: он пользуется приемом «отстранения» (от слова «странный»). Это изображение привычного в непривычном виде или с неожиданной точки зрения. Например, сначала все окружающее во много раз уменьшить, а затем во столько же раз увеличить. Возникает поразительный смысловой эффект: все, что казалось естественным в силу привычки, все, что демагогически оправдывалось, тотчас обнаруживало всю смехотворность, бессмысленность и ничтожность. Цель такого приема — заставить людей отказаться от инерции традиционного мышления и взглянуть на мир открытыми глазами. Свифт хотел показать ложность многих ценностей, суетность целей, ради которых люди готовы убивать друг друга, относительность человеческих представлений о благородстве, доблести и красоте. Его творчество — опыт реализации принципов Просвещения, «утверждавшего необходимость искоренения частных и общественных пороков». Подобно всем подлинным сатирикам, Свифт — прежде всего моралист, отличающий порочность и глупость рода человеческого во имя добродетели и здравого смысла.

Английский роман
XVIII в.

Под влиянием английского философского Просвещения развивается в XVIII в. и художественная литература, в которой первое место занимают романы таких авторов, как *Д. Дефо* (1660—1731), *С. Ричардсон* (1689—1761), *Г. Филдинг* (1707—1754), утверждавшие мораль общества Нового времени. Об известном всем подросткам мира романе Дефо «Робинзон Крузо» Ж.-Ж. Руссо написал в своем романе «Эмиль, или О воспитании» следующее: «Эта книга будет первой, которую прочтет мой Эмиль, она долгое время будет составлять всю его библиотеку и навсегда займет в ней почетное место. По ней мы будем проверять степень развития наших суждений... ее чтение всегда будет нам приятно... Что же за волшебная книга? Аристотель? Плиний? Бюффон? Нет: это «Робинзон Крузо».

Произведениями Ричардсона, такими, как «Памела», «Кларисса», «Грандисон», зачитывался Дидро, назвавший их «очаровательными». А Филдинга, автора «Истории Тома Джонса, найденыша», романа, в котором уже с первых глав раскрывается мягкий и лукавый юмор автора, полный добродушия и любви к людям, снисходительный к их маленьким слабостям и нетерпимый ко всем проявлениям лицемерия злого ханжества, М. Горький назвал «творцом реалистического романа, удивительным знатоком быта страны и крайне остроумным писателем». Эти романы проникнуты просветительскими идеями — прославлением разума, оптимизмом и проповедью труда.

Г. Филдинг впервые в английской литературе продемонстрировал возможности создания впечатляющих образов, развития сюжета, проницательного наблюдения.

О Л. Стернс (1713—1768), авторе «Сентиментального путешествия по Франции и Италии», Гёте писал как о человеке, положившем начало и способствовавшем «дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души, эпохи благородной терпимости и нежной любви».

Английское Просвещение, в том числе и литература, в ряде случаев выполняло роль «учителя» для французских и немецких просветителей. Философия Д. Локка, оказавшая столь большое влияние на Дефо и его роман, повлияла также на Дидро и Вольтера. Для изучения юридической системы Англии приезжает Монтескьё, более двух лет живет в Англии изгнанный из Франции Вольтер, который затем красноречиво пропагандирует науку, философию и литературу англичан, назвав их «счастливым народом».

Кант — теоретик Просвещения Великий немец И. Кант (1724—1804), философ на все времена в статье «Ответ на вопрос: что такое Просвещение» развернуто изложил суть этого явления. «*Просвещение* — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находился по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. *Несовершеннолетие* по собственной вине — это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude¹ — имей мужество пользоваться собственным умом! — таков, следовательно, девиз Просвещения»². Просвещение Кант называет «священным правом человечества», условием которого является

¹ Решись быть мудрым. (Гораций).

² Кант И. «Ответ на вопрос: что такое Просвещение» // Величие здравого смысла. — М., 1992. — С. 276.

свобода. По мнению Канта, XVIII в. — это не «просвещенный век», но «век просвещения», заслугу которого философ видит в том, что он пробуждает «склонность и призвание к свободе мысли»¹.

9.3. Теоретические основы романтизма

В конце XVIII в. европейское общество разочаровано и во Французской революции и в идеологии Просвещения, ее подготовившей. Это разочарование нашло отражение в культурном течении *романтизма*. Романтизм противопоставил утверждавшемуся тогда в идеологии утилитаризму стремление личности к безграничной свободе, жажду совершенства и обновления.

Центром романтического движения в конце XVIII в. стала Германия, а его идеологами немецкие мыслители — Ф. Шлегель (1772—1829), Ф. Новалис (1772—1801), Ф. Шеллинг (1775—1854). Попытаться дать дефиницию романтизма — дело неблагодарное. К настоящему времени таких известно свыше 150. Даже Шлегель, основатель кружка романтиков, отказался отправить почтой свое определение слова «романтик», поскольку ему не хватило и 125 листов.

Слово это появилось в XVII в. в Англии для обозначения чего-то экстравагантного и нереального. Английский художник Эвелин в 1654 г. назвал романтическим место у подножия горы. В XVIII в. из Англии это слово перешло во Францию и Германию и первоначально означало «живописный. Таинственный, сказочный, похожий на вымысел».

Используя это слово, пишет русский поэт-символист К. Бальмонт (1867—1942), немцы создали школу, теорию, «целый устав романтизма». Ее основателем стал Ф. Шлегель, писавший в 1798 г.: «Романтично все превосходнейшее, все действительно поэтическое в современной поэзии». Несмотря на зыбкость данного определения романтического и романтизма, Бальмонт попытался извлечь из него нечто общее, что объединяло всех приверженцев романтизма. «Любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, — вот, быть может, первый из этих признаков. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты к многим линиям Нового». Для романтиков никогда не достаточно собственная родина, их родина — «бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих». Они всегда устремляются к чужим странам и непо-

¹ Кант И. Указ. соч. С. 280.

знанным краям. Не случайно братья Шлегели искали высочайшей романтики на Востоке, полагая, что источник величайшей поэзии мог бы раскрыться им в Индии. Для этого они профессионально изучали Индию, санскрит и персидский язык. Великие поэты других стран и других времен, такие, как Данте, Сервантес, Кальдерон, Шекспир, становятся их кумирами. Эту мысль подтверждают и другие примеры из истории литературы и ее великих представителей. Гёте, например, бросил пасмурную Германию и уехал жить в Италию, Байрон и Шелли, навсегда покинув Англию, уехали сначала в Швейцарию, а затем в Италию и Грецию. А в последней своей поэме «Остров» Байрон уносится в Океанию, к островам Таити, Конго и Фиджи, куда позднее действительно уедут заканчивать свою жизнь романтики XIX в. Стивенсон и Гоген. Романтик Виктор Гюго в своей драме «Эрнани» рисует образ испанца, а все его творчество насыщено влиянием рыцарской Испании. Жерар де Нерваль уезжает в Египет и Сирию, Шатобриан уносится поэтической мыслью к американским индейцам, Ксавье де Мэстр жил в России и диких местах Кавказа. Певцами Кавказа были Пушкин и Лермонтов. Мицкевич из Польши уезжает в Турцию. Ко всем этим романтикам Бальмонт применяет слова Лермонтова «тучки небесные, вечные странники» и слова Байрона «пилигримы вечности».

Другой характерной чертой романтиков было подчинение ими философии поэзии. Новалис вообще предсказывал, что поэзия объединит все человечество, и оно станет единой семьей. Поэзия утверждается как космическая сила. Мир действительный и мир воображаемый сливаются, но это не иррациональный мир, это мир грез. Благодаря царящему в нем порядку самые различные явления соединяются как в произведении искусства.

Новалис первым из мыслителей проникает в сферу подсознательного и находит средства для его выражения.

Романтики грезили о прекрасной действительности, и именно грезы становились источником их вдохновения. Как писал Новалис, «наша жизнь не мечта, но должна быть таковой и, пожалуй, станет ею». Для своих произведений эту жизнь романтики искали либо в экзотике других стран, как было показано выше, либо в прошлом.

По мнению одного из идеологов романтизма — англичанина В. Морриса, Средневековье, больше чем какой-либо период в истории Европы, являлось образцом слияния искусства с жизнью, процветания ручного труда, добрососедского дружелюбия и естественности, которые он проповедовал.

Средневековьем увлекались и другие романтики — Р. Херд, Р. Шатобриан, В. Гюго. Р. Херд в «Письмах о духе рыцарства» (1752) не только требовал поставить готическое искусство в один ряд с древнегреческим, но и утверждал, что с точки зрения поэзии готический стиль превосходит греческий.

Романтизм в теологии.
Ф.Д.Э. Шлейермахер У романтизма, помимо указанных выше особенностей, была еще одна черта: это был союз «безмерной стихии» и предела, и выразителем такого союза был немецкий теолог и философ-романтик *Ф.Д.Э. Шлейермахер* (1768—1834), в творчестве которого проявились черты современной культурологии. Шлейермахер — это новое обращение к классике: в течение 24 лет (1804—1828) он переводит платоновские диалоги, оснащая их предисловиями и замечаниями. Но он не просто их перевел — он сделал их частью философского дискурса. По его словам, Платон стал посредником между старым и новым представлением о философии.

Шлейермахер дал романтическую интерпретацию религии. Религия для него — интуиция и чувство бесконечного. «Религия не стремится ни объяснить, ни проникать в природу универсума, что характерно для метафизики, не ставит целью совершенствование свободы и божественной воли человека, задаваемое моралью. Суть ее не в мышлении и не в поступках, а в интуиции и чувстве. Оставаясь по сути пассивной, она ставит человека в центр любого отношения как условие всякого бытия и причину всего становящегося... выражение бесконечного»¹.

Шлейермахер — основоположник современной философской *герменевтики*. Он дал первую концепцию того, что сегодня называется «герменевтический круг». Его герменевтика не только исследует технику понимания и толкования разных текстов — она исследует саму интерпретативную структуру, характеризующую понимание как таковое. При интерпретации сначала необходимо понять целое, чтобы понятными стали части и элементы. Нужно, чтобы текст (интерпретируемый объект) и исследователь (интерпретирующий субъект) были в «одном круге». Шлейермахер указал два свойства этого круга: необходимость признания целостности интерпретативного процесса и необходимость принадлежности этого процесса и понимания к более широкому горизонту.

Гёте и романтизм Великий Гёте прожил долгую жизнь (1749—1832), в течение которой его взгляды оттачивались и развивались. Но некоторые из его произведений и идей

¹ Цит. по: Реале Д. и Антисери Ф. Западная философия от истоков до наших дней. — СПб., 1997. — С. 13—14.

стали символами романтизма. В молодости Гёте был участником литературного движения 70—80-х годов XVIII в. «Буря и натиск» вместе с Гердером, Шиллером и др. Восприняв гуманистический пафос Просвещения, участники движения отвергали нормативизм классицизма, отстаивали народность искусства, требовали изображения сильных страстей и героических деяний. К этому периоду относятся такие сочинения Гёте, как «Гец фон Берлихинген», «Прометей», «Страдания молодого Вертера», начало «Фауста» и «Вильгельма Мейстера». Два последних его произведения стали символами эпохи. «Вильгельм Мейстер» — роман о духовном становлении, состоящий из двух частей: «Годы учения» и «Годы странствий» Вильгельма Мейстера. Первая часть — это рассуждения об искусстве и театре, о первой любви Вильгельма к Марианне, о жизни труппы странствующих комедиантов. Первоначально центральной идеей книги была идея создания немецкого национального театра. Это была прогрессивная идея в стране, разделенной на множество государств. В то время не было предпосылок объединения Германии в единое национальное государство. Но писатели-романтики, такие, как Шиллер, требовали создания немецкого общенационального театра, способного воспитать немцев в духе высоких идеалов гуманизма и национального самосознания. Воспитанные на образцах классической древности эти писатели-романтики представляли немецкий общенациональный театр подобным афинскому театру времен Софокла, Эсхила и Еврипида, в который стекались зрители из всех городов-полисов Древней Эллады.

Как и другие романтики, Гёте уделяет большое внимание воспитанию нового человека. Его герой в письме другу своей юности пишет: «...достичь полного развития самого себя, такого, каков я есть, — вот что с юных лет было моей мечтой, моей целью... Не знаю, как в других странах, но в Германии только дворянину доступно некое всестороннее, я бы сказал, всецело личное развитие. Бюргер... может в лучшем случае образовать свой ум; но личность свою он

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идет за них на бой.

Гёте

утрачивает как бы он ни исхищрялся». Гармоничное развитие ему не доступно уже потому, что, «желая стать годным на что-то одно, он вынужден пожертвовать всем остальным». И Гёте вместе со своим героем считает, что средством, способным восстановить утраченную гармонию, является театр. И постепенно театральный роман, каким был «Вильгельм Мейстер», превращается в роман воспитательный. В вопросах воспитания на Гёте, как и других его современников, оказал влияние Руссо. Утверждая идею общественного полезного труда,

Гёте восходит к положению Руссо «Труд есть неизбежная обязанность общественного человека» («Эмиль», кн. 3).

Новая интерпретация языка.

Гердер

Участником движения «Буря и натиск» был также *И.Г. Гердер* (1744—1803) — философ, поэт, переводчик он остался в истории культуры как создатель новой интерпретации языка.

В своем «Трактате об источнике языка» Гердер изложил оригинальный взгляд на язык как на явление специфическое для природы человека. Способность человека к мышлению образует язык, а он закрепляет моменты «подвижной игры ощущений». Фиксируя ощущения язык дает человеку названия его открытий. Самого человека Гердер считал творением языка. В «Идеях философии истории» он писал:

... не мановением волшебной палочки пустыни стали цветущими садами, а с помощью языка, великого общительного начала, люди объединились в радости и любви для созидания... только через язык стала возможна история человечества... Все, что изобрел человеческий дух, алмазы мудрости далекой античности, приходит ко мне через язык и благоволение Провидения. Моя душа и мысль моя в одной связке с душой и мыслью первого и, кто знает, может, и последнего человека на земле; короче говоря, язык — отличительная черта нашего разума, с ним разум обретает форму и распространяется.

Таким образом, в Немецком Просвещении и романтизме возникали и развивались идеи, десятилетия спустя ставшие составной частью собственно культурологии. Так другой немецкий мыслитель Гумбольдт уже в первой половине XIX в. написал такие работы, как «О сравнительном изучении языков» (1820) и «О различии строя человеческих языков и о влиянии его на духовное развитие человечества» (1836).

9.4. Итальянская культура и итальянская интеллигенция в эпоху Просвещения

В XVIII в. Просвещение становится «культурной революцией», охватившей всю Европу, но в разных странах эта революция проходила по-разному в зависимости от исторических и национальных условий.

Итальянская культура и итальянская интеллигенция в эпоху Просвещения сформулировала проблемы будущего социального и политического развития европейского мира. Это были проблемы прав человека, общества и государства, государства и церкви, государства и религии, прав народов на самоопределение и многое другое.

Решение таких проблем, выдвинутых самим ходом истории, не могло быть делом узкого слоя интеллектуалов, тонкого слоя образованных людей. Оно требовало участия больших групп населения, что выдвинуло задачу образования и просвещения новых широких слоев населения, ранее этими процессами не затронутых.

Книгоиздание и театральные войны

В Италии, находившейся в состоянии феодальной раздробленности, процессы Просвещения проявились прежде всего в буме издательской и переводческой деятельности. Рос-

ло число издателей и печатников, обогащались издательские каталоги, значительно выросли тиражи изданий; более многочисленными становились периодические издания, приобретающие все более специализированный характер: литературные журналы, журналы по сельскому хозяйству и торговле, медицине, женские журналы, астрологические, энциклопедические и т. д. Иностранные произведения быстро переводились и публиковались большими тиражами. Громада 35-томной «Энциклопедии» Дидро и Даламбера не испугала итальянских издателей: очень быстро были осуществлены два издания (первое — в Ливорно и второе в Луке). «История Карла XII» Вольтера была переведена и издана в Италии в 1734 г., всего три года спустя после его выхода в свет во Франции, а «Новая Элоиза» Руссо — в 1764 г., через два года после ее первого Женевского издания. Для спасения от цензуры многие из этих переводов публиковались с указанием фиктивных или воображаемых мест издания (например, Филадельфия, Амстердам и др.).

В этом же веке в Италии появилось много людей, знающих иностранные языки и способных не только читать произведения на языке автора, но и писать на иностранных языках. Так, Гольдони и Казанова написали свои «Воспоминания» на французском языке, на французском писали свои экономические работы Гальяни и критические литературные статьи Баретти. Хорошее знание интеллигенцией французского языка и несколько в меньшей степени английского способствовало распространению в стране иностранных изданий.

Но это же давало и большую работу цензуре. Так, между 1758 и 1794 гг. венецианские таможенники 12 раз задерживали пересылку произведений Руссо и 9 раз сочинений Гельвеция. Однако их усилия не были особенно успешными.

Развитие книжного дела в Италии этого периода сопровождалось и расцветом театральной жизни. Значительная часть крупных итальянских театров возникла в XVIII в. Это «Ла Скала» в Милане (1778) и «Феникс» в Венеции (1790). Появилось множество других, не таких известных, театров: только в Венеции в XVIII в. их насчи-

тывалось несколько десятков. Драматурги не жаловались на отсутствие работы, и становится понятным, почему *Карло Гольдони* (1707—1783) за один театральный сезон писал по 16 комедий.

Появление и рост новой широкой публики вынуждали интеллектуалов выходить из изоляции, ставили перед ними новые проблемы и требовали новой ответственности. Возникла проблема коммуникации интеллигенции с населением, проблема развития и усовершенствования национального языка, проблема преодоления разрыва между литературным и разговорным языком. Однако этот процесс был долгим и занял несколько десятилетий формирования национального единого языка, а в XVIII в. за неимением такового даже крупные писатели в своих произведениях часто пользовались диалектами. Например, Гольдони в своих комедиях зачастую прибегал к венецианскому диалекту, облагороженному и «цивильному».

В век Просвещения импровизированная *комедия масок* (*комедия дель арте*) уже не отвечала требованиям времени. Гольдони удалось осуществить театральную реформу, создав вместо нее литературный театр. Содержание его 267 драматических произведений, в которых действуют реальные герои, проникнуто просветительскими идеями и остроумной критикой людских и общественных пороков («Слуга двух господ», «Трактирщица»). В числе почитателей Гольдони был Вольтер. Свою реформу Гольдони осуществлял в жестком противоборстве с противниками, ставшими на защиту комедии масок. Вторая половина XVIII в. в истории Италии получила название *театральных войн*.

22 января 1781 г. в венецианском театре «Сан-Самуэле» была показана пьеса «Любовь к трем апельсинам» *Карло Гоцци* (1720—1806), смешная пародия на сочинения Гольдони. Впоследствии в своих «Бесполезных мемуарах» К. Гоцци написал, что его пьеса «произвела... забавный и сильный поворот во вкусах публики», а Гольдони увидел «свое падение как бы отраженным в зеркале». Действительно, Гольдони после успехов Гоцци уехал во Францию приняв приглашение Парижского театра итальянской комедии. А пьесы Карло Гоцци, его *фьябы* (от итал. «сказка»), благодаря чудесной поэтике («Принцесса Турандот», «Король-олень»), на долгие годы завоевали венецианскую театральную публику. Однако не только это создавало прочный успех его фьябам. Чтобы произвести на публику «должное впечатление», считал Гоцци, они должны заключать в себе «философские мысли», «остроумную критику», «диалоги, исходящие из глубины души». Время показало, что Гоцци свои программные установки осуществил.

Научная культура Однако проблема общения интеллигенции с публикой состояла не только в том, как, какими средствами общаться, но и в содержании этого «общения». Новая публика эпохи Просвещения требовала от интеллектуалов

быть в курсе всех достижений прогресса во всех областях знания. Публика требовала культуру на уровне современных знаний, настаивала на преодолении существовавшего разрыва между гуманитарной и научной культурой. Итальянские просветители старались соответствовать этим требованиям, и уже одно перечисление проблем, которыми они в тот период занимались, названий их работ может подтвердить серьезность их деятельности и ответственность. Прежде всего, большое количество работ было посвящено «новой науке» века разума — *экономии*: «Элементы политической экономии» Чезаре Беккариа, «Размышления о политической экономии» П. Верри, «О национальной экономии» Д. Ортеса, «Лекции о торговле и гражданской экономии» Дженовези, а также проблемным вопросам монетаризма, торговли зерном или рыбной ловли.

Многочисленной была также литература по географии — о путешествиях по России, Константинополю, описания далеких экзотических земель и др. Следует отметить также работы по вопросам науки (работы физика Л. Спаланзани), популяризации науки (знаменитая книга Альгаротти «Ньютонианство для дам»); труды по статистике, технологии, прикладному искусству и др. Все перечисленные работы — это не работы для «массового потребления». Многие из них по строгости мысли и оригинальности занимают видное место в просветительской культуре в целом.

К числу таких же видных работ относится известная работа юриста *Чезаре Беккариа* (1736—1794) «О преступлениях и наказаниях», идеи которой (о соразмерности преступления и наказания, отмене смертной казни) сыграли большую роль в формировании уголовного права, а его автору принесли широкую известность. Книга, переведенная на многие языки, вызвала оживленную дискуссию в мире, а автор получил приглашения на службу от сиятельных европейских особ, в том числе от Екатерины II из России.

Увлеченность новыми науками итальянские просветители сочетали с работой в области традиционных дисциплин, таких, например, как история. Работы *Л. Муратори* (1672—1750) по медиевистике до сих пор имеют большую ценность для специалистов, а тогда они означали фундаментальный этап в развитии исторических идей. Труд иезуита Тирабски по истории итальянской литературы был первой органичной работой этого типа, а работа Ланци — первой после Вазари историей итальянской живописи. Эти работы — свидетельство колоссальной эрудиции их авторов, благодаря которым нации были возвращены авторы и тексты, проигнорированные и осужденные

предшествующей культурой. Примером являются сочинения опального Н. Макиавелли, которые впервые почти полностью были изданы во Флоренции только в 80-е годы XVIII в.

Итальянская литература

Важной составной частью итальянской культуры XVIII в. была литература, сыгравшая большую роль в воспитании читателей века Просвещения. Наиболее известными авторами были Альфьери и Гольдони, писавшие для театра. Граф *Витторио Альфьери* (1749—1803), создатель национальной трагедии классицизма («Клеопатра», «Мария Стюарт» и др.). В своих трагедиях, посвященных историческим личностям (Плутарху, Макиавелли), выступал против тирании и за национальное объединение страны. Его творчество сыграло важную роль в формировании национального сознания итальянского народа. Альфьери — создатель «антиконформистского театра» и «отрицатель» концепции спектакля, как времяпрепровождения.

Карло Гольдони, напротив, придерживался концепции театра и спектакля, как времяпрепровождения. При этом гражданский характер его позиции был не менее эффективен. Гольдони показал итальянских «нобилей» с их пустой надменностью как представителей мира и системы ценностей, уходящих в прошлое, распадающихся (вспомните «Вишневый сад» Чехова!).

Слава другого итальянского писателя XVIII в. аббата *Д. Парини* (1729—1799) связана главным образом с сатирической поэмой «День», в которой он описывает «бесполезный день» молодого ломбардского вельможи, его праздность.

Итальянская живопись XVIII в.

«Проторомантическое» направление в искусстве барокко представляет итальянский художник *А. Маньяско* (1667—1749). Он писал антично-мифологические сюжеты, и разбойников и бродяг. Свое собственное барокко острое чувство бренности земного претворяется у художника в образы всеобщего затмения и распада — картины написаны нервными крупными мазками в сумрачных тонах. Бытовые сценки художник трактует как ирреальную суету. Таковы многочисленные сцены монашеской жизни («Монахи в комнате для занятий», «Свадебный банкет»).

Дж. Б. Тьеполо (1696—1770) — один из первых представителей итальянского рококо. В этом стиле он расписал дворцы и церкви в Италии, Германии, Испании. Его работы наполнены светом и теплом, их отличает легкий динамичный стиль.

Рококо — направление в искусстве и архитектуре XVIII в., характеризуется тенденцией к легкости, грациозности, изысканности и прихотливому орнаментальному ритму.

В этот период был распространен такой жанр живописи, как *ведута* — городской пейзаж (обычно топографически точный). Признанным мастером

ведуты был *Дж. А. Каналетто* (1697—1768). Его великолепные, ни с чем не сравнимые полотна передают чертежную точность и реальные краски, передающие настроение и жизнь его родной Венеции.

Именно Каналетто ввел в практику живописи использование камеры обскуры, оптического прибора, позволяющего получать отчетливое изображение предмета, который хотят скопировать.

«Новая наука»

Дж. Вико

На слабые места итальянского Просвещения еще в 1708 г. указал основоположник итальянской философии Нового времени *Дж. Вико* (1668—1744), когда писал, что самым серьезным уроном нашего типа образования является тот факт, что все принялись за изучение естественных наук, что не видят ценности морали, особенно той ее части, которая исследует человеческий характер и его страсти, что недостаточно уделяют внимания изучению красноречия, гражданской жизни и политики. Вико считал, что единственный мир, на изучение которого человек может претендовать, — это мир истории, мир, который человек сам построил, а мир природы может познать только Бог, поскольку именно он является его создателем. Человек же должен довольствоваться приблизительными и условными знаниями в этом мире, знаниями, которыми человека снабжают точные науки.

Именно «гражданские науки» были предметом философских интересов Вико. Профессор университета, Вико придавал большое значение красноречию, считая его «говорящей мудростью». Красноречие, по его мнению, должно направлять умы и делать их универсальными, воспитывать целостное знание. Читая лекции, он с блеском и глубиной большого эрудита говорил о различных областях знания. И эти качества во всей полноте проявились в его основном сочинении «Новая наука», в которой он попытался выделить основные этапы движения истории. Такими этапами исторического развития человечества Вико считал этап первобытного варварства полуживотных людей. Этот этап философ называл «*эпохой богов*», поскольку подросток-человечество на данном этапе руководствовался максимой — так хотят боги и считал первых монархов выразителями их воли.

Вторым возрастом человечества Вико считал «*век героев*». Фантазия в это время преобладает над реальностью. Для защиты от нападения кочевников первые человеческие сообщества добровольно подчиняются племенным вождям. Первые сообщества все время разрастались из-за присоединения к ним беглых рабов, и постепенно в этих сообществах возникает религия силы. Авторитет силы поддерживают «герои», выражающие волю богов. Героический мир, воспетый Гомером, полон вражды. Все деструктивное, мешающее сплочению, в этот период выталкивается вовне.

Третий возраст — это эпоха людей, эпоха «всепонимающего разума». Это эпоха, когда узакониваются семейно-брачные институты и гражданские права. С течением времени разум разочаровывается в эгоизме и приходит к выводу, что плебеи и патриции — одной человеческой породы, и что они вместе могут войти в пространство цивилизации. И их вековая схватка преобразуется в диспут и философию.

Так видел историю Вико, так он понимал путь развития человеческого разума, который привел человека в мир логики и философского дискурса. Люди приходят к критическому сознанию. И это создает человека понимающего, а потому умеренного рассудительного и доброжелательного, человека совести, разума и долга. Право его не менее человечно: все равны перед законом, ибо рождены равно свободными.

9.5. Музыка и музыкальные дискуссии XVIII в.

Восемнадцатый век — это век музыкальных гениев. Бах, Бетховен, Вивальди, Гайдн, Глюк, Гульельми, Гассе, Дуранте, Иомелли, Клементи, Керубини, Люлли, Лео, Моцарт, Перголези, Пиччинни, Порпора, Перес, Паозиелло, Рамо, Скарлатти, Саккини, Траетта, Чимароза. Они создали европейскую музыку в том виде, какой мы знаем ее сегодня.

Фуга — контрапунктическая форма на две или более тем, исполняемых несколькими голосами, последовательно перемежающимися. Высшая форма полифонии.

Симфония — абстрактное музыкальное произведение для оркестра, состоящее традиционно из четырех отдельных, но тесно связанных между собой частей.

Фуги, сонаты, квартеты, оратории, мессы, оперы, комические оперы — все эти формы музыкального искусства возникли в основном в XVIII столетии.

Из воспоминаний, писем, дневников и других документальных свидетельств повседневной жизни европейцев в XVIII в. складывается впечатление, что все они, от самых

низов до самого верха, были «пропитаны» музыкой. Действительно, музыка тогда звучала постоянно и повсеместно — при всех европейских дворах, где существовали оркестры и жили прославленные

Оратория — жанр музыкального произведения, предназначенного для певцов-солистов, хора и оркестра эпико-драматического характера и ясной сюжетности.

музыканты во всех численно возраставших по городам Европы концертных залах, театрах и консерваториях, в кафедральных соборах во время службы, на которую собирались

все — и знать, и простолюдины. И это дает основание утверждать, что в формировании европейца как культурного феномена большая роль принадлежит великой музыке XVIII столетия.

Описывая предысторию появления в Европе современной симфонии, французский писатель *Стендаль* признает заслуги *Люлли* (1632—1687), предложившего писать торжественные вступления к спектаклям, которые фактически были прообразами современной симфонии и долгие годы исполнялись перед операми самых больших композиторов, таких, как *Перголези* (1710—1736), автора оперы «Служанка-госпожа» (1733). Но уже *А. Скарлатти* (1660—1725) был первым, кто сам начал писать увертюры к своим операм. Они имели большой успех, и его примеру последовали *А. Корелли* (1653—1713) и другие композиторы.

Это были «слабые проблески, — пишет *Стендаль*, которые возвестили миру о появлении солнца инструментальной музыки... *Корелли* создавал дуэты, *Гасман* квартеты; но достаточно лишь бегло проглядеть эти строгие, ученые и холодные, как лед, сочинения, чтобы понять, что подлинным создателем симфонии был *Гайдн*; и он не только создал этот род музыки, но и довел его до такой степени совершенства, что преемникам его остается либо воспользоваться его трудами, либо впасть в варварство».

Гениальный композитор *Гайдн* был гениальным человеком с точки зрения века «света» (Просвещения), ценившего и прославлявшего в людях трудолюбие и трудоспособность, благородство и порядочность. В своем «Жизнеописании *Гайдна*» *Стендаль* показывает, что всеми этими качествами его герой обладал сполна. Работа всегда была для *Гайдна*, по его собственным словам, «величайшим счастьем». Он работал по 16—18 часов в сутки. И только при этом условии, отмечает *Стендаль*, становится понятным, как ему удалось создать такое огромное количество произведений. В возрасте 73 лет *Гайдн* по памяти написал список своих произведений, который состоял больше чем из тысячи названий. И еще: *Гайдн* никогда не предавал людей, на которых работал, несмотря на более выгодные материальные предложения.

Главное — это мелодия, гармония, полезная лишь для услаждения слуха.
Гайдн

В 1798 г. *Гайдн* завершил ораторию «Сотворение мира», над которой работал два года. *Стендаль* описывает впечатления, произведенные этим великим произведением на слушателей при его первом исполнении. «Оркестром дирижировал сам *Гайдн*. Полнейшая тишина, величайшее внимание... чувство какого-то благоговейного трепета — таково

было общее настроение собравшихся, когда последовал первый взмах смычка. Ожидание было не напрасным. Перед нами открылся целый ряд неведомых дотоле красот; сердца наши, изумленные и упоенные радостью и восхищением, испытали за два часа нечто такое, что им довольно редко выпадало на долю: ощущение подлинного счастья бытия...».

Стендаль. Собр. соч. В 15 т. Т. 8. — С. 113.

XVIII век, несмотря на расцвет в это время множества музыкальных норм в первую очередь по праву, считается веком симфонии.

Вивальди из-за цвета волос называли «рыжим священником». Большую часть жизни он преподавал в сиротском доме для девочек. Сочинял свою музыку для них и для себя.

Начало программному симфонизму положил *А. Вивальди* (1678—1741), итальянский композитор, скрипач и дирижер. Вивальди написал 23 симфонии, 75 сонат, более 400 концертов, в том числе «Времена года», более

40 опер и множество религиозных произведений.

Но королем симфонии по праву считают *Ф.И. Гайдна* (1732—1809), основоположника Венской классической школы музыки, автора 118 симфоний, учителя Моцарта и Бетховена.

Другим гением XVIII в. был *В.А. Моцарт* (1756—1791), еще в детские годы написавший оперы для миланского театра «Ла Скала» («Митридат» и «Люций Сулла»). Музыка для Моцарта была делом всей его жизни, и не было музыкального жанра, в котором он не до-

Если бы весь мир мог чувствовать силу гармонии. *Моцарт*

бился бы абсолютного успеха: в операх, симфониях, сонатах, песнях, танцевальных мело-

диях — он велик всюду. В истории Моцарт сохранился как непревзойденный музыкальный гений. Не случайно Кант, исследуя различные формы эстетического опыта и силы, которые их создают, в качестве примера гениальности назвал Моцарта. Кант считал, что при известных усилиях в науке может преуспеть любой, и в этом видел различие между Ньютоном и Моцартом, как проявление природной гениальности.

Музыка Моцарта в большей степени, чем музыка любого другого композитора, подчеркивала идеальный характер этого вида искусства, отсутствие всякого пространственного измерения, духовность ее существования. По сей день произведения Моцарта, оказывая огромное воздействие на чувства и настроение людей, в очередной раз подтверждают, что музыка — это общечеловеческий, универсальный язык и, как говорил о музыке Л. Н. Толстой, она

«по своему свойству имеет непосредственное физиологическое воздействие на нервы»¹.

В XVIII в., наряду с небывалым расцветом музыкальной культуры в Европе, в духе века Просвещения, отмеченного острыми дискуссиями по всем вопросам общественной жизни — религии, политики, культуры и искусства — велись острые споры и по вопросам музыки.

В этот период в Европе сложилось большое количество музыкальных школ и центров, наиболее известными среди которых были Венская, Лондонская, Неапольская и Парижская. В Лондоне существовало общество «Старинные концерты», учрежденное с целью сохранения музыки предшествующих веков. Во Франции в XVIII в., где были созданы все условия для расцвета музыкального искусства, оно также процветало. Расширилась музыкальная аудитория, включавшая в себя практически все классы общества. Особое расположение к музыке короля и его окружения, культурные претензии «новых французов», «универсальная любознательность» философов «света», ценные инициативы просвещенных любителей музыки — все это способствовало расцвету музыкального искусства, перед которым открывались новые возможности также и благодаря культурным обменам с Италией и германскими государствами.

Наряду с инструментальной музыкой развивается опера, рождается новая форма музыкального спектакля — *комическая опера*, предложившая музыкальным гурманам тонкую патетику. У истоков этого жанра были философы-эстетики, литераторы, драматурги. Они были недовольны некоторыми музыкальными жанрами и хотели дискуссий о музыке, подобных тем, что они вели о политике, науке, религии.

Следуя вкусам своих теоретиков, Французская революция 1789—1794 гг. направила французскую музыку по новому пути: отныне музыка принадлежала только политической актуальности, комментировала или прославляла ее. Создаются патриотические песни, подобные «Марсельезе», для «подъема» масс. На время музыка как искусство прекратила свое существование, она вышла на улицу и превратилась в инструмент пропаганды.

Но не все было потеряно. Как писал немецкий поэт *Гёльдерлин* (1770—1843), «там, где опасность, растет и спасенье». В 1795 г. в Париже был создан Национальный музыкальный институт, став-

¹ Цит. по: *Мамонтов С.П. Основы культурологии.* — М., 1994. — С. 134.

ший в 1831 г. Национальной музыкальной консерваторией, символом будущего возрождения, начавшегося с возрождения национальной музыки, с творчества таких поруганных революцией национальных композиторов, как Рамо.

Ж.Ф. Рамо (1683—1764), органист, клавесинист, создатель кантат и ораторий, крупнейший музыкальный эстетик, создатель теории музыкальной гармонии («Трактат о гармонии»). Рамо довольно поздно стал сочинять оперы, но, тем не менее, при нем опера начинает развиваться, превращаясь в синтетическое искусство, в котором присутствуют все его виды: звук, краски, ритмическое движение, делая оперу праздником для слуха и зрения. Но композитор в своих операх придает новую роль собственно музыке. Музыка становится более автономной и независимой, как когда-то текст и действие. Она у Рамо начинает занимать место, которое ей впоследствии отведет Моцарт. Музыка больше в опере не аккомпанимент, как было до сих пор.

В этом веке дискуссий и полемик столь новая теория гармонии, какой была теория Рамо, основанная на подлинной науке, на математике, могла вызвать маленькую революцию. Все публикации Рамо, посвященные проблемам гармонии, вызывали яростное сопротивление фанатов итальянской музыки, посчитавших Рамо «геометром», «склеротичным интеллектуалом».

В письме 11 сентября 1735 г. Вольтер, более образованный в вопросах музыкальной культуры, чем другие, откликнулся на критику в адрес Рамо, отметив, что «...со временем Рамо станет «доминирующим вкусом нации», по мере того как сама нация станет более образованной. Уши, писал Вольтер, формируются постепенно. Три или четыре поколения изменяют органы нации. Люлли нам дал чувство слуха, которого мы не имели, а Рамо его усовершенствовал»¹.

Реформу французской оперы, как это ни парадоксально, осуществил немецкий композитор и дипломат, проживавший в Париже,

Полифония — вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух или более мелодий.

К. Глюк (1714—1787), автор опер «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Ифигения в Тавриде» и др., иллюстрирующих его концепцию: органичное слияние музыки и сюжета,

простота структуры и героика в соответствии с принципами классицизма.

¹ *Вольтер*. Письмо 11 сентября 1735 г. Цит. по: *Jes grandes etapes de la civilisation fraugaise*. Paris, 1969. P. 245.

В XVIII в. происходит серьезное развитие музыкальной эстетики, таких компонентов музыкального искусства как мелодия, полифония, гармония, и таких его жанров, как опера, симфония, оратория, соната. С развитием таких музыкальных форм становится очевидным идеальный характер их существования, против чего возражали французские материалисты-энциклопедисты, а в XX в. в СССР сторонники социалистического реализма.

Как возражение таким позициям можно привести слова Гёте о музыке: «Величие искусства, пожалуй, ярче всего проявляется в музыке, ибо оно не имеет содержания, с которым нужно считаться. Она — все формы наполнения. Она делает возвышенным и благородным все, что берется выразить».

Особенностью музыкальной эстетики в XVIII в. было также то, что ее вопросами занимались не только теоретики, но и музыканты-практики, такие, как скрипач Тартини и композитор Рамо. Начатые ими дискуссии и споры о ценности того или иного музыкального жанра, об особенностях и ценности той или иной национальной музыки продолжались и в XIX столетии.

Основные термины и понятия

Просвещение	оратория
Энциклопедия	симфония
деизм	соната
комедия дель арте	романтизм
фьябы	сентиментализм
ведута	фуга
рококо	полифония

Вопросы для размышления

1. Почему XVIII столетие называют веком Просвещения?
2. Какую роль сыграла Энциклопедия Дидро в распространении просветительских идей?
3. Почему Ж.-Ж. Руссо называют первым теоретиком современной педагогики?
4. Объясните термин «английское свободолобие».
5. Объясните причину появления романтизма и назовите характерные его черты.
6. Какой период в истории Италии получил название «театральные войны» и почему?
7. Какие основные этапы в истории человечества выделял Дж. Вико?
8. Какие новые музыкальные жанры и формы появились в XVIII в.?

Глава 10

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА

Реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать нам ее воспроизведение, более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность

Ги де Мопассан

Европейский XIX век — век динамичной культуры, развития и смены многих художественных стилей — классицизма, неоклассицизма, ампира, неоготики, романтизма, натурализма, символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, реализма.

Интенсивное развитие коммуникаций, связей, как в области материальной, так и духовной культуры, способствовало быстрому распространению этих художественных направлений по странам Европы, но в основном каждое новое художественное направление зарождалось во Франции, приобретая в каждой стране национальную специфику.

10.1. Социокультурная ситуация

Европейский XIX век — это век развитой зрелой культуры. Век сложной социокультурной ситуации, когда прошлое наталкивается на будущее, а традиционная культура — на новые вкусы. Это век революций и реставраций, век старых социальных классов и нового рабочего движения, век утверждения капиталистического хозяйства со всеми его формами и отношениями. Это триумф организованного капитализма. Быстрыми темпами развиваются промышленность, финансовые операции, растет число банков, утверждается всемогущество банкиров. Необходимость в квалифицированных специалистах стимулирует развитие системы образования.

В отличие от XVI и XVIII веков XIX век не стал свидетелем появления великих педагогических идей, скорее, это был век их кон-

кретной реализации и организации системы образования, в ходе которой была сделана попытка синтеза существующих институтов, новых идей и насущных потребностей общества в этой сфере.

Особенно показателен опыт эволюции французской системы образования. Закон от 2 мая 1802 г. установил четкую границу между начальной и средней школой, лучшие ученики которой получали право поступления в лицеи. Законы 1806 и 1808 гг. предусматривали создание имперского университета, главный мэтр которого назначался императором, а также организацию академий, руководимых ректорами и генеральными инспекторами в Париже и провинции. С этого времени высшее и среднее образование в Европе приобретает окончательную структуру, начальное же образование остается в ведении церкви. Во второй половине века в области образования появился ряд законов, обеспечивших открытие общественных школ для девочек, а также запустивших в общественное сознание идеи «бесплатного», «обязательного», «светского» образования. Эти законы (закон Ферри 1881 и 1882 гг. и закон Гобле 1886 г.) способствовали подлинному прогрессу в области образования, что и позволило историкам отметить, что итог века в области образования был глубоко позитивным. Отныне образование — не просто ценность, а общая норма.

Требование объективного знания и наука

Пришло время отказа философов и ученых от метафизических дебатов в пользу диалога об условиях объективного познания действительности во всех ее формах. Математик и философ *Огюст Конт* (1798—1857) написал «Курс позитивной философии»; физиолог *Клод Бернар* (1813—1878) в работе «Введение в изучение экспериментальной медицины» изложил фундаментальные принципы руководства всякой наукой; *Луи Пастер* (1822—1895), основоположник микробиологии и иммунологии, занят поисками рационального метода для изучения биологических явлений; основоположник культурно-исторической школы *Ипполит Тэн* (1828—1893) пытается дать позитивное объяснение художественным, литературным и историческим фактам.

Технический прогресс способствует развитию всех областей науки, поражающему неисчислимым количеством открытий: в изучении газа и оптики — открытия *Лебона* (1769—1804), *Дюлонга* (1785—1838), *Гей-Люссака* (1778—1850), *Сади Карно* (1796—1832); открытие законов сохранения и превращения энергии *Майером* (1814—1878), *Гельмгольцем* (1821—1894), *Джоулем* (1819—1889); изучение электромагнетизма *Ампером* (1775—1836); изобретение динамо-машины *Граммом* (1826—1901); создание клеточной теории

Шванном (1810—1882) и *Шлейденом* (1804—1881). В области естествознания господствуют три мощных интеллекта: *Ламарк* (1744—1829), введший термин «биология» (1802), *Сент-Илер* и *Кювье* (1769—1832), предшественники *Дарвина* (1809—1882), автора эволюционного учения в биологии.

Лаборатории и открытия — коррелятивные термины. Уничтожьте лаборатории и физические науки превратятся в символ стерильности и смерти, станут науками ... только обучения, а не науками прогресса и будущего. *Л. Пастер* (1868)

Использование электричества рождает новый мир. В жизнь входят железная дорога, фотография, телеграф, пишущие машинки, телефон, а в конце века — радио, автомобиль, кино.

Научный прогресс сопровождается замечательным развитием техники, и между ними нет противоречий, они дополняют друг друга.

Научные открытия и их блестящее практическое воплощение в жизнь при одновременном всеобщем энтузиазме рожают почти мистическую веру в будущее науки. *Э. Ренан* (1823—1892) в работе «Будущее науки» оставил свидетельство такого состояния умов.

Да, — писал Ренан, — придет день, когда ... человечество узнает метафизический и моральный мир так, как уже знает мир физический, день, когда правительство не будет назначаться случайно или в результате интриг, но в результате выбора лучшего самыми эффективными средствами. И если это цель науки, и если ее средствами являются научить человека понимать свои намерения и закон, понимать подлинный смысл жизни, научить его сочинять, обучить поэзии, искусству и добродетели, божественному идеалу, который один только стоит человеческого существования, будет ли тогда она иметь серьезных хулителей¹.

Для более полной характеристики социокультурной ситуации в Европе XIX в. следует отметить острые политические и социальные процессы в таких странах, как Италия, пережившая в начале века наполеоновские завоевания, Реставрацию, деятельность тайных обществ и, наконец, мощное движение Рисорджименто, закончившееся национальным объединением страны. Во Франции на протяжении века один за другим сменяли друг друга Директория, Консульство, Империя, Реставрация, Республика, Парижская Коммуна.

Все эти экономические, социальные, политические, научные, образовательные факторы, наряду с культурными достижениями предшествующего века, предопределили характер, тенденции, сти-

¹ *Renan E. L'avenir de la science.* Цит. по: *Les grandes étapes de la civilisation française.* P. 304.

ли, содержание, направления, доминанты и предпочтения гуманитарной европейской культуры XIX века.

10.2. Европейская философия и общественные науки

Идеи классической философии

Для философии XIX век — это завершающий этап в развитии классической философии и первые успехи философии неклассической.

Именно в XIX в. *Гегель* создает всеобъемлющую систему философского знания, сводя воедино все интеллектуальные накопления человечества. Его система явилась самым адекватным воплощением фундаментальных характеристик классической философии, которую на последнем этапе ее развития представляли также такие титаны философской мысли, как *Кант*, *Фихте* и *Шеллинг*. Эти мыслители поклонялись разуму, исследовали его, и все успехи человека и человечества связывали с ним. Они боготворили свою эпоху, эпоху просвещенного разума, о чем *Фихте* писал в 1794 г. в своем наукознании в заключении под названием «О достоинстве человека»: «Высший человек с силою подымлет свой век на более высокую ступень человечества; оно оглядывается назад и изумляется той пропасти, через которую оно перенеслось»¹.

Пусть покинет меня все, только бы не покинуло мужество. *И. Фихте*

Идеи классической философии: культ разума, его приоритет, вера в возможность переустройства общества на его началах, идеал достойного и разумного человека выражали принципы, идеалы и ценности, господствовавшие в европейской культуре до середины XIX в.

Учение о целостном бытии, всеобщая сущность человека, общество как таковое, универсальный панлогизм, общезначимые принципы и методы познания, всеобщие на все времена нормы нравственности — таковы главные проблемы, анализировавшиеся классической философией. Для классической философии не существовало единичное как предмет самостоятельного анализа.

Гегель, — писал *Б. Рассел*, — сохранил убеждение в нереальности единичного. По его мнению, мир не является собранием строго ограниченных единиц, атомов или душ, каждая из которых полностью самодовлеюща. Непосредственное существование таких конечных вещей кажется ему иллюзией: он полагает, что ничто не существует безусловно и вполне реально, кроме целого².

¹ *Фихте И. Г.* Соч. В 2 т. Т. 1. — СПб., 1993. — С. 439.

² *Рассел Б.* История западной философии. Т. 2 — М., 1993. — С. 246.

В этих словах Рассела отмечено то в классической философии, против чего решительно выступила философия неклассическая перво-

Так называемые парадоксы, шокирующие читателя, находятся часто не в книге автора, а в голове читателя.

Ф. Ницше

начально в лице *Ф. Ницше* (1844—1900), предложившего «переоценку ценностей» и положившего начало философии жизни. Представители философии жизни перенесли в своих исследованиях акцент с приоритетного анализа разума на исследование нерациональных элементов человеческой психики — воли, инстинктов, бессознательного.

Общественные науки

После Гегеля объективность исторических и социальных законов защищал *О. Конт*, основавший новую область науки — *социологию*.

Для изучения общества Конт выделил такие его институты, как семья, религия, государство, и сформулировал закон трех стадий общественного развития, соответствующих трем ступеням культурного развития человечества: теологической, которая заканчивается в XIII в., метафизической, охватывающей XIV—XVIII вв., и позитивной, начавшейся в XIX в.

Анализ истории под углом зрения классовой борьбы привел в XIX в. к появлению *теории марксизма*, основоположниками которой были немецкие мыслители *К. Маркс* (1818—1883) и *Ф. Энгельс* (1820—1895). С точки зрения сторонников этого учения история есть естественно-исторический процесс развития коммунистической тенденции в ходе поступательного прогрессивного развития.

Развитие общественных наук — философии истории, социологии — способствовало тому, что *история* становится неотделимой от современности, и историки начинают играть все более важную роль в политических ее процессах. Особенно это проявляется в насыщенной политическими событиями и переменами Франции. В эпоху Реставрации, в правление Луи Филиппа в парламентских дискуссиях постоянно звучало обращение к историческим прецедентам, чтобы оправдать и сориентировать актуальные действия. Великие историки этой эпохи — *А. Тьер* (1797—1877), *Ф. Гизо* (1787—1874), *А. Токвиль* (1805—1859) — играют в политической жизни роль первого плана. В исторических сочинениях этого периода отчетливо прослеживаются две тенденции: стремление представить историю как живое изложение событий, проявившееся в «Рассказах о временах Мировингов» *О. Тьеру* (1795—1856), красочно и драматично описавшего события французской истории VI в., и попытка Гизо истолковать исторические события в «Истории цивилизации во Франции» (1845) в свете своей же концепции филосо-

фии истории. Основная идея этой концепции — мысль о том, что главную силу нации составляет средний класс, и потому процветание Франции напрямую связано с властью буржуазии.

Токвиль, в свою очередь, полагал, что многовековая историческая эволюция неизбежно приведет к наступлению демократии. Вот почему с самого начала в своих исследованиях он обратился к стране, в которой, по его мнению, полностью установился режим равенства и свободы. И этому он посвятил свое главное произведение «Демократия в Америке» (1835—1840), где рассмотрел политическую систему Соединенных Штатов, а также показал влияние демократической конституции на чувства, нравы и культуру страны, сделав соответствующие выводы применительно к Франции.

Крупный французский историк Ж. Мишле (1798—1874) — автор фундаментальных исторических работ («История Франции» и «История французской революции»). Возглавляя много лет исторические кафедры самых престижных университетов Франции, а также историческую секцию Национального архива, Мишле располагал для своих исследований огромным количеством документов, составивших основу его работ. Объектом истории для Мишле является «возрождение интегральной жизни, но не в ее поверхности, а в ее внутренних и глубоких организмах». Он писал: «Живая история в действительности состоит из огромной массы различных элементов (политика, право, религия, литература, искусство, географические и физиологические воздействия и т.д.)... и каждый из них воздействует на все остальные»¹. Мишле обращается к самым разным источникам, к неизданным документам, изучает памятники, надписи, медали. Все эти элементы упорядочиваются автором в воззрение, передающее читателю атмосферу эпохи, событий и людей. Смысл своих занятий Мишле видел в том, чтобы «за пылью документов увидеть скрытую жизнь», воспроизвести ее силой воображения и с помощью ее «остатков». Концепция Мишле — это романтическая и идеалистическая концепция ученого, желающего показать анализом многовекового пути «прогрессивную победу человека над природой, ... свободы над фатальностью», прогрессивную эмансипацию человечества.

Другим выдающимся историком XIX в. был Ф. де Кулянж (1830—1883). Именно ему историческая наука обязана современным методом исследования. Ф. де Кулянж был уверен, что не существует одного единственного закона, который объяснил бы всю

У народов образованных бунтуют вообще только те, которым нечего терять.

А. Токвиль

¹ Michelet. Цит. по: Les grandes etapes... P. 364.

эволюцию человечества. «Есть философия, и есть история, — писал он. — Но нет философии Истории». Через тщательное и точное изучение событий и институтов он упорно стремился узнать человеческую душу и «о чем эта душа мечтала, думала, что чувствовала в различных возрастах человеческого рода»¹.

Англия XIX в. — это страна бурно развивавшегося капитализма с его острыми противоречиями и поляризацией бедности и богатства, а также с тяжелым детством многих маленьких англичан, что нашло свое отражение в английской философии и литературе. Общая социокультурная ситуация в стране безусловно способствовала появлению идей представителя утилитаризма *Т. Мальтуса* (1766—1834), анонимно опубликовавшего скандальную книгу «Опыт о законе народонаселения» (1798). Основное положение Мальтуса

...сила роста населения бесконечно превышает то, что может произвести земля в качестве жизненно необходимых средств. Рост народонаселения, если его не остановить, будет увеличиваться в геометрической прогрессии, а ресурсы могут возрастать только в арифметической прогрессии.

По мнению Мальтуса, увеличение населения сдерживают лишь нищета и пороки. Это стихийные средства, их можно, считает Мальтус, заменить превентивными средствами контроля. Конечно, мальтузианское решение проблемы перенаселения неприемлемо, но английские утилитаристы, к которым принадлежал Мальтус, предвидели проблемы, ставшие реальными в наши дни.

Основателем утилитаризма, главный принцип которого максимум возможного счастья для наибольшего числа лиц, был англичанин *И. Бентам* (1748—1832). Свои взгляды он изложил в работах «Таблица движений и действий» и «Деонтология, или Наука о морали». Основополагающими состояниями человека Бентам считал состояние удовольствия и страдания. Утилитаристская мораль, по его мнению, предписывает человеку следовать положению вещей, дающему максимум счастья при минимуме страданий. Это мораль расчетливого гедонизма, скрупулезно оценивающего характеристики удовольствия: продолжительность, интенсивность, ясность, способность производить другие удовольствия, отсутствие неприятных последствий.

Увлеченный юриспруденцией, идеями итальянского юриста *Ч. Беккариа*, Бентам связывал достижение счастья с хорошими законами. Задачу законодателя он видел в приведении к гармонии частных и общественных интересов. Так, в интересах общества препятст-

¹ Ibid. P. 365.

воватъ воровству, хотя частный интерес зачастую к нему толкает. Главными задачами гражданского законодательства он считал поддержание существования, изобилие, безопасность и равенство граждан. В конце жизни Бентам увидел с большим удовлетворением широкое распространение в Англии идей утилитаризма.

Английский социалист-утопист *Р. Оуэн* (1771—1858) верил в возможность переделать людей средствами воспитания и улучшения условий жизни. Став в 1801 г. директором мануфактуры в Шотландии, Оуэн обустроил ее, руководствуясь своей концепцией, и как писал в «Истории Великобритании в XIX веке» Тревельян, пятнадцать лет предприятие процветало, ибо умеренное расписание, хорошая оплата труда, здоровые условия работы и отдыха, порядок в школе, яслях дали свой результат, и рабочие трудились с энтузиазмом. Однако заинтересовать других предпринимателей своим опытом Оуэну не удалось.

В человеке, при рождении его на свет, нет ни положительного зла, ни положительного добра, а есть только возможность, способность к тому и другому.
Р. Оуэн

И сегодня в университетах Англии уделяют большое внимание изучению работ *Д. Ст. Милля* (1806—1873), защитника прав личности, (трактат «О свободе», 1859) и автора известного учебника по логике «Система рассудочной и индуктивной логики» (1843). В учебнике Милль предложил четыре индуктивных метода: метод согласия, метод различия, метод сопутствующих изменений и метод остатков. Гарантию истинности вывода из опыта Милль видел в единообразии природного процесса, а ценность индуктивного принципа — в том, что это обобщение основано на предыдущих обобщениях.

В своих многочисленных работах Милль касается многих социальных вопросов, актуальных и в современных условиях. Так, например, решение вопроса, как совместить социальную справедливость со свободой индивида, он связывает с социальными реформами, поскольку революция и социализм несут в себе опасность уничтожения свободы индивида, с которой Милль связывал не только защиту от тирании власти, но и страховку от тирании мнений и «преобладающих чувств, от общей социальной тенденции, идей и привычек». Большую роль в истории науки сыграл *Ч. Дарвин* (1809—1882), о котором писали, что его теория эволюции имела тот же эффект, что и теория Коперника в свое время. И если коперниканская революция изменила представление о пространственном порядке во Вселенной, указав человеку иное, чем прежде, место, то эволюционизм Дарвина изменил образ человека и пересмотрел временной порядок. В своих работах «Происхождение видов путем

естественного отбора» (1857) и «Происхождение человека» (1871) Дарвин изложил общую эволюционную теорию и показал общее с животными происхождение человека.

10.3. Европейская художественная литература

Французская литература: от романтизма к натурализму и символизму

Чтобы понять величие французской литературы XIX в., надо вспомнить, через какие испытания ей пришлось пройти в конце века предыдущего. Известный французский литературный критик XIX в. *Ш. Сент-Бёв* (1804—1869) в связи с этим писал: «После неслыханных катастроф, после всевозможных крушений предстояло все восстановить — под залитыми кровью обломками отыскать статую закона, алтарь, потирную чашу, даже самый трон и ведущие к нему ступени. И все это было тогда воссоздано, а когда понадобилось — заново придумано»¹.

Открыл XIX в. французской литературы основоположник романтизма *Ф. Шатобриан* (1768—1848), которого А. Моруа назвал «высочайшим горным массивом». Выдумщик и утонченный истолкователь подростковой меланхолии, забавный, загадочный, взволнованный, всегда увлекательный рассказчик, восторженный художник грандиозных пейзажей, внимательный свидетель драматических превратностей полувека французской и мировой истории, Шатобриан законно занимает место первого плана в литературе XIX в. Автор произведений «Рене» (1802), «Гений христианства» (1802), «Замогильные записки» (1848—1850), будучи роялистом и сторонником Реставрации, выразил свое неприятие современной действительности и выступил как проповедник христианского смирения.

Обладатель богатого и выразительного лексикона, Шатобриан подходит к языку не только как художник, но и лингвист, воскре-

Величественна не та душа, что прощает, но та, что в прощении не нуждается.

Ф. Шатобриан

шая и анализируя многие вышедшие из употребления слова. Писатель начала XIX в., Шатобриан предвосхищает характеристики постмодернизма — явления конца XX в. Критики указывали на неровность стиля Шатобриана, но в своих «Замогильных записках» он показывает, что стили можно сближать и переосмыслять. То он следует стилю римского историка *Тацита* (58—117), то

¹ *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. — М., 1970. — С. 277.

стилю кардинала *Реца*, живших в XVII в., а иногда даже стилю социалиста-утописта *Сен-Симона* (1675—1755). Высокоэрудированная лексика Шатобриана — это опознавательный знак для образованных людей Франции и Европы, культуру которых не смогла уничтожить революция. Восхищаясь образностью и стилем Шатобриана, французский писатель *Марсель Пруст* (1871—1922) писал, что метафоры Шатобриана — украшение французской литературы: «Юность — чудесная вещь! Она начинает свой жизненный путь, украшенная цветами, подобно афинскому флоту, направлявшемуся для завоевания Сицилии и богатейших полей Энны... Вы видели мою молодость, лишенную родных берегов; она не была столь прекрасной, как юность питомца Перикла, выросшего на коленях Аспазии; но были в ней, Бог знает, свои утренние часы — пора желаний и грез»¹.

Первая половина XIX в. для французской литературы — это расцвет лирической поэзии романтиков: А. Ламартина, А. Мюссе, В. Гюго, А. Виньи, Ж. Нерваля.

Автор медитативной лирики («Поэтические раздумья» и «Новые поэтические раздумья») и мистической поэмы («Жоселен»), А. Ламартин (1790—1869), возражая тем, кто считал, что он тридцать лет жизни посвятил рифмам и созерцанию звезд, писал, что поэзия для него — молитва, самый прекрасный и самый напряженный акт мысли, пение души, не занимающее много времени в работе дня. Для последующих поколений он остался «поэтом души», сумевшим выразить самые интимные и самые неуловимые нюансы чувств. Поклонявшиеся ему символисты считали, что он «лучше, чем поэт, он — сама чистая поэзия». «История жирондистов» Ламартина (1847) вдохновил революцию 1848 г.

Поэт и драматург *Альфред де Мюссе* (1810—1857) — интересное явление французской литературы первой половины XIX в. Удивительный красавец с изысканными манерами из благополучной и просвещенной семьи, близкий друг герцога Орлеанского, любимец женщин, большой поэтический талант (в течение нескольких дней он написал такие прекрасные поэмы, как *Бокал*, из которого я пью, невелик, но *«Мардош»* или *«Намуна»*). Мюссе жил во все же он мой. Альфред де Мюссе время острых литературных споров между классиками и романтиками, но ощущал себя одновременно и классиком, и романтиком. Подобно всем молодым писателям того времени, он с восторгом читал Шекспира и Байрона, но восхищался также Лафонтеном, Мольером и Вольтером.

¹ Цит. по: *Андре Моруа. Литературные портреты.* — Ростов-на-Дону, 1997. — С.115—116.

Да, я сражался в двух враждебных лагерях,
 Удары наносил и стал известен миру.
 Мой барабан пробит — сижу на нем без сил,
 А на моем столе Расин, припав к Шекспиру,
 Спит возле Буало, который их простил.

По словам Сент-Бёва, Мюссе принадлежал поколению, преданному только поэзии. Меланхолия, скорбь, пессимизм — так оценила история литературы его творчество. Но таким оно стало только после разрыва в 1835 г. с *Жорж Санд* (1804—1876), известной французской писательницей, романтиком, автором известных романов «Индиана», «Консуэло» и многих других. Печальной любовью к Санд окрашены его последующие произведения: цикл поэм «Ночи», поэма «Тоска», поэма «Воспоминание», роман «Исповедь сына века» (1836). В минуту глубокого уныния и горьких сожалений были написаны такие слова:

Я потерял и жизнь, и силы,
 Друзей, средь коих пировал,
 Я даже гордость потерял,
 Что мне великое сулила.

В романе «Исповедь сына века» создан обобщенный портрет молодого поколения эпохи Реставрации, утратившего нравственные ориентиры, впавшего в безверие и скептицизм. Мюссе также автор драм и комедий, таких, как «Каприз», «О чем грезят девушки», «Фантазио», «Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны». Пьеса «С любовью не шутят» была написана в 1834 г., когда Мюссе, оставленный Ж. Санд, пытался исцелиться от своих душевных ран. Но подлинным шедевром романтической драмы явилась его пьеса «Лоренцаччо» (1835), история убийства тирана из дома Медичи Александро его племянником Лоренцо. Для создания этого произведения Мюссе не только читал произведения Данте, Альфьери, Макиавелли, он изучал также хроники Варди, искал во Флоренции материалы для своих сцен, а новеллы Боккаччо и Банделло служили для него источником сюжетов. Вот почему А. Моруа назвал эту пьесу «творение превосходное», а самого Мюссе — «наш Шекспир».

О поэте-романтике *В. Гюго* (1802—1885) писали, что во Франции не было поэта, которому было бы присуще такое, как Гюго, чувство слова и который бы обладал такой, как он, вербальной магией. Это был самый популярный поэт Франции, осуждавший социальную несправедливость, героями произведений которых зачастую были самые униженные и отверженные. Первым поэтическим сборником В. Гюго были «Оды и разные стихотворения» (1822), за ним последовали «Оды», «Новые оды», «Оды и баллады», «Восточ-

ные мотивы», «Осенние листья». В конце 20-х годов Гюго пробует себя и как драматург, и как теоретик театра. Его первая драма «Кромвель» (1827) из-за сложности интриги, большого числа действующих лиц, чрезмерной продолжительности (свыше семи часов) оказалась «неиграбельной». Однако важным было предисловие к драме, в котором Гюго изложил свои взгляды по вопросам театра. Он выступил против концепции классицизма, утверждая, что искусство должно воспроизводить природу, и это воспроизведение должно быть тотальным. Единством времени и места надлежит пожертвовать во имя принципа правдоподобия. Важнейшим принципом искусства является свобода. «Нет ни правил, ни образцов; поэт должен советоваться только с природой, истиной и вдохновением». Главные пьесы Гюго — «Эрнани» и «Рюи Блас». Многие черты персонажей роднят их с героями мелодрамы, но неиссякаемое воодушевление, блестящая без напыщенности форма, изумительный рафинированный язык оставляют их в лоне лирической драмы.

Гюго — автор романов «Ган Исландец», «Бюг Жаргаль», «Последний день приговоренного к смерти», «Собор Парижской Богоматери», «Труженики моря», «Человек, который смеется», «Отверженные». Наиболее известные из них — «Собор Парижской Богоматери» (1831), ставший манифестом романтиков, и «Отверженные» (1862). «Собор Парижской Богоматери» — роман исторический. Он, как писал о нем Сент-Бёв, «устремленный ввысь, живописный во всех частях своих и в то же время — умный, ироничный и трезвый»¹.

«Отверженные» — это не просто исторический роман, это эпопея, в которой осуждается несправедливость, невежество и нищета и проповедуется доброта и милосердие.

Автор поэм «Элоа», «Моисей», «Потоп», «Смерть волка», психологической драмы «Чаттертон», исторического романа «Сен-Мар». *Альфред де Виньи* (1797—1863) был поэтом-философом. Он считал, что мир управляем силами, способными раздавить человека. От этого метафизического пессимизма, доминировавшего в его творчестве начиная с 1823 г., он не излечился никогда, но после 1840 г. он противопоставляет ему социальный оптимизм: люди своим трудом и своей идеей взаимопомощи могут сделать жизнь на земле выносимой. Однажды на земле восторжествует «чистый разум». Как

Величие народа вовсе не исчисляется его численностью, как величие человека не измеряется его ростом. Кому доступно чувство гнева, тем доступно и чувство любви.

В. Гюго

Слово — глагол и глагол есть Бог.

В. Гюго

¹ Сент-Бёв Ш. Указ. соч. С. 141.

поэт Виньи остался в истории литературы благодаря исключительному богатству своих образов и красоте своих символов.

В 30—40-е годы во Франции, как и в других странах Европы, наступает время реализма.

Реализм — это форма художественного сознания Нового времени, началом которой считаются 30-е годы XIX в. Существование реализма как художественного стиля и направления в культуре способствовало выработке в его лоне целого ряда художественных и эстетических принципов, присутствие которых в том или ином произведении культуры позволяет безошибочно отнести его к произведениям реалистического направления. основополагающим принципом реализма с самого момента его становления является объективное отражение действительности и ее главных, существенных, сторон в сочетании с высотой и истинностью авторского идеала.

Становление реализма происходило постепенно, по мере усложнения самой деятельности, ее плюрализации в связи с усложнением общественных отношений, развитием экономики, производства, техники и самой культуры, получившей в связи с развитием последних новые средства и инструменты для своего совершенствования.

Франция XIX в. дала мировой литературе выдающуюся плеяду писателей-реалистов. Это Стендаль, Г. Флобер, О. де Бальзак, П. Мериме.

Главное достоинство писателя-реалиста *Стендаля* (1783—1842) — это благородство, стремление не быть человеком заурядным, человеком низменным, что и становится принципом его творчества, ибо о главных своих героях (Жюльене Сореле, Фабрицио дель Донго, Люсьене Левене) он мог, подобно Флоберу, другому великому реалисту Франции, сказать — «это я», как Флобер сказал о своей героине Эмме Бовари. Благодаря уму и благородству Стендалю удавалось подниматься над страстями, присущими людям посредственным. И таковы же его главные мужские герои.

Француз XVIII века, Стендаль преклоняется перед разумом и логикой. И его реалистическое кредо, кредо писателя-философа

Жизнь коротка, а сделать нужно страшно много, и поэтому жизнь бесконечно хороша.
Стендаль

можно видеть в таких его словах: «Для того чтобы быть хорошим философом, надо обладать ясным умом Вольтера и не иметь иллюзий».

К этому он присоединяет патетику Наполеона и свою систему, которую он определил как «искусство жить». Значительное место в этом искусстве Стендаль отводит страстям. Ему нравятся люди, самозабвенно отдающиеся страстям, на первое место из которых он ставит любовь. В трактате о любви Стендаль различает четыре вида любви: любовь-страсть, которая заставляет людей забыть

о тщеславии; любовь-величие, физическая любовь и любовь-тщеславие, которую Стендаль презирал.

Схема романов Стендаля довольно проста, что не мешает им быть подлинными шедеврами. Так, прочитав в газете криминальную историю, Стендаль в рамки реальной жизненной драмы ввел своих героев. Получился гениальный реалистический роман с гибелью главного героя Жюльена Сореля («Красное и черное»). Против этого возражали читатели, которым казалось, что Жюльен слишком умен и слишком благороден, чтобы стать убийцей госпожи де Ренель. Даже Мериме посчитал, что Жюльен у Стендаля слишком жесток. Но Стендаль, оставшись верным реальности, сохранил в романе убийство.

Реализм Стендаля проявился также в верности описанной им исторической деятельности. Прежде чем написать «Пармскую обитель», Стендаль изучал старинные рукописи и многие произведения, посвященные истории Пармы, Италии в целом, эпохе Наполеона. Общественные проблемы занимали его не меньше, чем душевные переживания его героев. Идея национального возрождения в «Пармской обители» сочетается с темой Французской революции и ее последствий как для Франции, так и для Италии. Изображая повседневную жизнь Пармского княжества, Стендаль на страницах своего произведения показывает драму патриотических идей, героических деяний, возвышенной страстной любви. Реализм его проявился при описании битвы при Ватерлоо. Описанию этого события посвящали свои произведения многие крупные писатели, такие, например, как Виктор Гюго. Стендаль нашел свои художественные средства, чтобы выразить свое отношение к катастрофе, постигшей его кумира: глазами своего героя Фабрицио дель Донго он стремится запечатлеть отдельные стычки и мелкие факты воюющих армий этой «битвы народов». Это не помешало «участию» в этих «фактах» выдающихся исторических деятелей, описанных самым реалистическим образом.

Писатели-реалисты внимательно относились к историческим и социальным событиям и проблемам. И не случайно автор «Капитала» К. Маркс писал, что о развитии капитализма из произведений Бальзака он узнал больше, чем из всех сочинений экономистов. *О. Бальзак* (1799—1850) создал целый мир своей эпохи, оставив нам историю целого общества, запечатлев портреты двух тысяч героев этого мира — судей, врачей, ростовщиков, стряпчих, государственных деятелей, купцов, светских дам, куртизанок.

Сам Бальзак, характеризуя свой реализм, в предисловии к «Человеческой комедии» писал, что он идеи натуралиста Ж. Сент-

Илера перенес в роман. По мнению натуралиста, разнообразие видов зависит от разнообразных условий среды, в которых они разви-

Идеи могут быть обезврежены только героями. Если это не правда, то это очень хорошо придумано. О. Бальзак

ваются. По мнению Бальзака, люди также различаются в зависимости от условий, в которых протекает их существование. Его

произведение — это прежде всего огромная фреска общества в Париже и провинции в эпоху Реставрации и Июльской монархии. Бальзак обозначает главные силы момента: деньги, пресса, бюрократия. Он рисует неистово бушующие страсти: амбиции, алчность, жажду удовольствия. Он напоминает о политических, экономических, социальных проблемах, с которыми столкнулась Реставрация.

Бальзак создал эпопею «Человеческая комедия», состоящую из более чем ста томов, в которых связанные между собой действуют более двух тысяч персонажей. И все это приведено в упорядоченную систему. Широко известны вошедшие в эпопею романы «Шагреневая кожа», «Утраченные иллюзии», «Евгения Гранде», «Отец Горио» и др. В этом созданном Бальзаком мире персонажи возникают как типы, терзаемые страстью или пороком, которые над ними доминируют, как индивиды, каждый на свой манер, отмеченные происхождением, возрастом, средой, профессией. Гениальный романист-реалист раскрывает их до самой глубины через их индивидуальные качества, одежду, облик, лицо. Он берет их в жизни, но оживляет своим гениальным воображением, придавая им человеческие измерения, возвышая до уровня символов.

Важнейшая особенность творчества Бальзака состоит в том, что он оставил нам не просто большое число романов, но историю целого общества; действующие лица его произведений — врачи, стряпчие, судьи, государственные деятели, купцы, ростовщики, светские дамы, куртизанки — переходят из тома в том и это придает осязаемость и достоверность миру, сотворенному Бальзаком.

Моруа А. Указ. соч. С. 171.

Во второй половине века у французской литературы было много направлений: лиризм, эпопея, парнасское искусство.

Творчество романиста-реалиста *Г. Флобера* (1821—1880) — это скрупулезное наблюдение действительности и строгое в своем совершенстве ее выражение. По своему характеру и темпераменту

Флобер был романтиком, упивавшимся в юности Гёте и Гюго. Одним из самых волнующих эпизодов юности было чтение Флобером «Фауста» Гёте. Он читал эту книгу в Руане, в саду, на воздухе, и звон церковных колоколов сливался с поэзией Гёте:

Наверное, уже колокола
Христову пасху возвестили свету...
Ликующие звуки торжества,
Зачем вы раздаются в этом месте?

Однако серость повседневности заставила Флобера, автора исторических романов «Иродиада» и «Саламбо» и романов «Воспитание чувств» и «Мадам Бовари» преодолеть юношеский романтизм в пользу трезвого реализма. Постепенный путь такого преодоления Флобер нарисовал в романе «Мадам Бовари», героиня которого Эмма, в юности мечтавшая о романтической любви, под влиянием грязной обыденщины постепенно трезвеет и погибает. Именно так следует понимать слова Флобера «Эмма — это я».

Неутомимый труженик, неделями обдумывавший каждую фразу, Флобер, сокративший 2000 страниц черновиков романа до 500 страниц окончательного текста, заслужил сказанное о нем А. Моруа: «Флобер, избрав в один прекрасный день самый непритязательный сюжет, написал самый прославленный — и по праву прославленный — французский роман»¹.

В 70-е годы наследником реализма становится *натурализм*, делающий предметом своего творчества все более и более низменную действительность. Приемлемым методом ее исследования, по мнению основоположника натурализма в литературе Эмиля Золя (1840—1902), должен стать метод естественных наук. Золя считал, что человек зависит от своего физиологического наследия и от среды, в которой он живет, полагая позволительным, подобно ученому, проводить опыты над своими героями, вмешиваясь и методически изменяя условия и обстоятельства их жизни. Эта главная мысль определила композицию двадцатитомной эпопеи Золя «Ругон-Маккары», истории одной семьи в эпоху Второй Империи.

Ги де Мопассан (1850—1893), автора романов «Жизнь», «Милый друг» и новелл «Пышка», «В порту», «Менуэт» и др., французы также относят к натуралистам. По его мнению, главным предметом искусства является «точный образ жизни». В духе натурализма он оказывает предпочтение средним и посредственным персонажам, описывая

¹ Моруа А. Указ. соч. С.208.

их в узком кругу повседневной занятости. Источники его вдохновения различны: почва Нормандии, эпизоды войны, жизнь служащих, тесно связанные с его собственным опытом. Но искусство — это всегда выбор, устраняющий второстепенное и обращающий внимание на значительное, чтобы создать из реальности образ, более правдивый, чем сама реальность. Таким методом созданные образы Мопассана ориентируют читателя в первую очередь и в большей степени на автора, чем на описанный предмет. Становится очевидным его глубокий пессимизм: по его мнению, общественная жизнь — это причудливая комедия, философия, как и наука, остаются на поверхности проблем, религия — прибежище иллюзорное, а человек замурован в своем моральном одиночестве. «Мы все в пустыне».

Французские философы-социологи школы сен-симонистов и позитивистов явились глашатаями нового общества, выразившими его нравственные идеалы. Указывая на страждущее, мятущееся человечество, на массы людей, скапливающиеся в промышленных центрах и жаждущих разумного слова и счастья, они говорили художникам: это мир, в котором мы живем с вами, и, кроме него, не существует никакого иного. Помогите нам спасти человечество и сделать жизнь благородной и свободной. Этот достойный призыв сопровождался усиленным нажимом на художников.... Роман Виктора Гюго «Отверженные» является образцом произведения, где художник идет навстречу как нравственным, так и материальным потребностям эпохи... Так проявилась неблагоприятная сторона того требования, которое ставилось перед художником. Художник, признававший главенствующую роль толпы, шел к тому, чтобы стать ее прислужником. Могли ли уцелеть искусство и идеал красоты в условиях сильнейшего давления со стороны людской массы, оторванной от традиций эстетики в силу трудной жизни или же из-за жажды наживы?

Гилберт К. и Кун Г. История эстетики. — М., 2000. — С. 508—509.

Изменения в социокультурной ситуации Франции второй половины XIX века вызвали к жизни такое направление в культуре, как «Искусство для искусства» (парнасское искусство). Культурологи связывают это явление с переменами в социальной структуре общества: развитие капитализма привело к формированию двух мощных групп

населения — буржуа и пролетариев, противостояние которых в середине XIX в. было особенно острым. Это усилило давление на культуру с обеих сторон.

Опасаясь опошления искусства современной действительностью, группа писателей (Г. Флобер, Т. Готье, братья Гонкуры, Ш. Бодлер, У.Пейтер, О. Уайльд) поставила цель — защитить чистоту искусства. Так возникло течение «Искусство для искусства».

Теофиль Готье (1811—1872) — один из главных представителей этого течения, автор произведений «Мадемуазель де Мопен», «Новое искусство», поэтического сборника «Комедия смерти», приключенческого романа «Капитан Фракасс», сборника лирических миниатюр «Эмали и камеи», новелл, рассказов, путевых очерков. В его творчестве романтизм в классическом виде периода «Бури и натиска» постепенно уступает классическому благообразию, превращаясь в откровенный буржуазный конформизм («Листки из дневника художника-недоучки», «Без вины виноват»). Романтические ценности больше не имеют хождения в обществе, уходит в прошлое чувство исторического обновления, нет больше поэтической среды. Но есть мечта об утраченном, попытка его защитить и сохранить. Любовные сюжеты, изложенные в изящнейшей форме, невообразимо прекрасным языком (новеллы «Эта и та», «Тысяча вторая ночь»), хотя и показывают метания героя, неспособного выбрать между прекраснейшими женщинами, но лишь способствуют передаче ощущений относительности культурных ценностей, поскольку герой Готье живет не любовью, а культурой.

Творчество Готье как романтика, эстета отражает тот факт, что в европейской культуре к этому моменту сложилось представление о культуре как многообразном и богатом явлении, в формирование которого внесли свой вклад различные исторические и национальные формы и традиции. Герои Готье — мечтатели о полноте существования, ищущие и находящие идеал такого бытия то в экзотических цивилизациях древних эпох и дальних стран, то в энтузиазме первых романтиков 30-х годов XIX столетия.

В творчестве поэтов *Ш. Бодлера* (1821—1867), автора «Цветов зла», *А. Рембо* (1854—1896), *П. Верлена* (1844—1896), *С. Малларме* (1842—1898) — новая поэзия, более внутренняя, чем личная, более музыкальная, чем живописная. Запоминающиеся дерзкие сравнения Бодлера: «небо нависает как крышка над томящимся и стонущим су-

Искусство для искусства («чистое искусство») — название ряда эстетических концепций, утверждающих независимость искусства от политики и общественных требований.

Настоящие путники те, кто пускаются в путь, оставляя прошлое. Ш. Бодлер

пом», «надежда, как летучая мышь, бьется об стены робким крылом и ударяется головой о гнилые потолки», «сумрачный Париж, старик трудолюбивый»; усложненный синтаксис Верлена — «неверный по сырью камням шаг; асфальт испорченный; по краю потоки грязные; — и это — путь мой к раю», инверсии Рембо и всем присущий *символизм* — характеристики новой поэзии.

В новелле «Тысяча вторая ночь» влюбленный в принцессу Герой посвящает ей прекрасные стихи, но, читая их Принцессе, он не замечает, что с ней происходит во время чтения — как оказывается, творчество для него важнее любви, о чем говорит ему Принцесса.

— Итак, Махмуд-Бен-Ахмед, вы сочинили в мою честь новые стихи? Ласково спросила она, знаком приглашая его сесть.

Махмуд-Бен-Ахмед бросился на колени перед Айшой, достал из рукава папирус и с вдохновением стал читать газель; действительно, это было замечательное поэтическое творение. И пока он читал, ланиты принцессы вспыхнули и засветились, словно светильник из алебастра. Глаза ее искрились и лучились неопишимо ярко, тело ее стало словно прозрачным, а на ее трепещущих плечах смутно рисовались крылья, как у бабочки. На беду, Махмуд-Бен-Ахмед так увлекся чтением своих стихов, что не поднял глаза и не заметил происходившую метаморфозу...

— И в самом деле, Махмуд-Бен-Ахмед, вы наделены редкостным поэтическим даром, и ваши стихи заслуживают того, чтобы написали их золотыми буквами и вывесили у дверей мечети рядом с самыми знаменитыми строками Фирдоуси, Саади и Ибн-Бен-Ома. Досадно только, что вы зачарованы были совершенством своих звучных рифм и не взглянули на меня, — вы бы увидели то, что вам вряд ли удастся еще увидеть. Самое пламенное ваше желание исполнилось, а вы и не заметили...»

Символизм в европейском искусстве возник как практика в последней трети XIX в., но основополагающие элементы теории символизма были сформулированы *В. Гумбольдом* (1763—1835) в его «Антропологии», где автор пишет, что создание всеобщей антропологии возможно при изучении системы символов, возникающих в процессе различных человеческих отношений. Эти символы — наиболее точное

выражение сокровеннейших интересов человека, которое подчеркивает как единообразие, так и разносторонность человеческой природы. Символ выражает интуитивно постигаемые сущности и идеи, смутные, часто изощренные видения и чувства. Гумбольдт создал антропологическую основу символизма, его эстетической основой были идеи Шопенгауэра, Гартмана, Ницше. Символисты стремились проникнуть в тайны бытия и сознания, увидеть их идеальную сущность, нетленную, трансцендентную красоту.

Одной из причин распространения символизма в Европе явился протест против приземленности натурализма, сменившего в то время реализм, стремление «от реального к реальному».

Немецкая литература:
романтизм, «манифест натурализма» и «философия жизни»

Немецкая литература первой половины XIX в. — это творчество В. Гёте, Э. Т. А. Гофмана, Г. Гейне.

Göthe XIX в. — это Гёте «Фауста» и замечательных философских стихотворений, таких, как «Прочное в сменах» (1802), «Завет» (1829), «Воссоединение», «Блаженное томление» (1814) с его знаменитой финальной строфой

И доколь ты не поймешь:
Смерть — для жизни новой,
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.

Хозяином жизни является тот, кто живет жизнью всего людского племени — в его прошлом, настоящем и будущем, кто «гостит на земле», зная, что должен ее покинуть, но от этого не перестает ее считать своим «вечным жилищем», ибо, как сказано в «Завете»:

В ничто прошедшее не канет,
Грядущее досрочно манит,
И вечностью наполнен миг.

В свое итоговое философское произведение «Фауст» (1808—1832) Гёте вложил всю свою мудрость и исторический опыт своего времени. В нем — поиски смысла жизни, который Гёте находил в деянии. Тема «Фауста» — драма об истории человечества и о цели человеческой истории. Автор воспроизводит историческую обстановку XVI в. и пробуждает для новой жизни заглушенные творческие силы народа, действовавшие в ту славную пору немецкой истории. Легенда о Фаусте — плод напряженной народной мысли, легенда, которую поэт насыщает чаяниями своего времени. Гёте удалось соединить просветительскую тематику с идущим из глубины веков правдоискательством.

В трагедии «Фауст» две части. Правдоискатель Фауст хочет соединить воедино две своих души— созерцательную и действенную, хочет постичь «Вселенной внутреннюю связь», для чего не гнушается обращением к силам зла.

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучал.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком
В магистрах, в докторях хожу
И за нос десять лет вожу
Учеников, как буквоед
Толкуя так и сяк предмет.
Но знанья это дать не может,
И этот вывод мне сердце гложет,
Хотя я разумнее многих хватов,
Врачей, попов и адвокатов,
Их точно всех попутал леший,
Я ж и пред чертом не опешу, —
Но и себе я знаю цену,
Не тешусь мыслию надменной,
Что светоч я людского рода
И вверен мир моему уходу.
Не нажил чести и добра
И не вкусил, чем жизнь остра.
И пес с такой бы жизни взвыл!
И к магии я обратился,
Чтоб дух по зову мне явился
И тайну бытия открыл.
Чтоб я, невежда, без конца
Не корчил больше мудреца,
А понял бы, уединяясь,
Вселенной внутреннюю связь,
Постиг все сущее в основе
И не вдавался в суесловье.

Фауст хочет постигнуть вселенной внутреннюю связь и одновременно предаться неутомимой практической деятельности, для чего заключает договор с нечистой силой — с Мефистофелем, явившемся к нему в образе пуделя, рассчитывая овладеть душою Фауста. Мефистофель верит не только в победу над Фаустом, но и в конечную победу лжи над правдой, всемирного мрака — над всемирным светом. На пути Фауста он создает преграды в виде искушений и первое — Маргарита с

ее чистой, но незатейливой любовью. Любовь к ней означала бы для Фауста возвеличить отдельный, хотя и прекрасный, миг, пойти на примирение с окружающей действительностью.

Фауст наслаждается миром Маргариты, но не принимает его. Любовь к Маргарите он приносит в жертву своим поискам. Фауст убивает ее брата, Маргарита погибает. Видя безумную Маргариту в последнюю ночь перед казнью за убийство их совместного ребенка, Фауст в ужасе сознает всю безмерность своей вины перед ней. И этот ужас выжигает все, что было в чувстве Фауста низкого и недостойного.

Во второй части произведения Гёте показывает исцеление героя. Вина перед Маргаритой и ее гибелью остаются на Фаусте, но нет такой вины, которая пресекла бы стремление человека к правде.

Опять встречаю свежих сил приливом
 Наставший день, плывущий из тумана.
 И в эту ночь, земля, ты вечным дивом
 У ног моих дышала первоначально.
 Ты пробудила вновь во мне желанье
 Тянуться вдаль мечтою неустанной
 В стремленье к высшему существованью.
 Объятый мглою мир готов раскрыться,
 Чуть обозначившись зарею ранней.
 В лесу на все лады щебечут птицы,
 Синют прояснившиеся дали,
 Овраг блестящей влагою дымится,
 И сонная листва на перевале
 Горит, росинками переливая
 Покамест капли наземь не упали.
 Все превращается в сиянье рая.

В творчестве выдающегося романтика *Э.Т.А. Гофмана* (1776—1822), писателя (романы «Эликсир дьявола», «Житейские воззрения кота Мурра», повесть «Золотой горшок», сказки «Щелкунчик», «Крошка Цахес»), художника, композитора сочетались тонкая философия, причудливая фантазия с критическим восприятием окружающей его действительности. С самого первого произведения, новеллы «Кавалер Глюк» (1809), герои Гофмана — люди искусства, музыканты или живописцы, певцы или актеры. Кавалер Глюк — современник автора. Он композитор-виртуоз, назвавший себя име-

нем композитора, жившего в XVIII в. В стиле того времени он обустроил свое жилище, изредка облачается в костюм, напоминавший одежды Глюка. Таким образом он создавал себе атмосферу, помогавшую забыть о большом городе, где много ценителей музыки, но никто по-настоящему ее не понимает. Для берлинских обывателей концерты и музыкальные вечера — лишь приятное времяпровождение, тогда как для героя Гофмана — это напряженная духовная жизнь.

Иногда в произведениях Гофмана присутствуют элементы мистики, например, в сказке «Щелкунчик» неодушевленные предметы по ночам оживают и начинают жить самостоятельной, независимой от людей жизнью. Через мистику Гофман выразил важную для всех романтиков идею. В сказке есть персонаж — старый Дроссельмейер, смастеривший Щелкунчика. Это человек, достигший в своем искусстве такого совершенства, что сделанное его руками оживает. Люди творческого труда, влюбленные в свое дело, были жизненным подтверждением идеи писателей-романтиков: искусство — единственное настоящее призвание человека, только в искусстве может найти воплощение красота мира, гармония, идеал.

Поэтому так привлекла внимание Гофмана гравюра, изображавшая средневековых мастеров за работой. Она называлась «Мастерская бочара» и была выполнена современником писателя Карлом Вильгельмом Кольбе. Ею и был навеян сюжет повести «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», в которой воспроизведена атмосфера Нюрнберга XVI в. — века Дюрера и Кранаха, величайших художников Немецкого Возрождения.

Выдающийся немецкий поэт-романтик *Генрих Гейне* (1797—1856) провел последние 25 лет жизни в эмиграции в Париже. Герой его поэтических произведений «Книга песен» (1827) и сборника «Романсеро» (1851) страдает от несовершенства и прозы жизни. Критикуя в своих поэтических и прозаических произведениях («Германия. Зимняя сказка», 1844, «Путевые картины», 1826—1831) ханжество, узкий обывательский кругозор своих соотечественников, их филистерство, Гейне в своих философских работах («Романтическая школа», 1833, «К истории философии и религии в Германии», 1834) формулирует романтическую концепцию свободы искусства, повлиявшую на формирование во второй половине XIX в. в Европе теории «искусство для искусства».

Многие из стихов Гейне положены на музыку Шуманом и Шубертом.

Вторая половина XIX в. для Германии — распространение «последовательного натурализма», первыми теоретиками и практиками

которого на немецкой земле были *А. Хольц* (1863—1929) и *И. Шлаф* (1862—1929). В работе Хольца «Искусство. Его сущность и законы», названной «манифестом натурализма», автор изложил его теорию. Натуралистическое искусство объективно стремится стать природой, дает лишь отдельные зарисовки, воспроизводя правду деталей. Искусство должно изображать будни, обычных людей, обращаться к низам общества. В художественном произведении не должно быть сюжета, это просто этюд, в драме не следует показывать конфликт, это кусок действительности. В 1889 г. Хольц и Шлаф издают совместный сборник рассказов «Папа Гамлет», написанных в соответствии с их натурализмом — три этюда будничной действительности, оказавших влияние на Гауптмана в период его работы над драмой «Перед восходом солнца».

Будущий лауреат Нобелевской премии (1912) *Г. Гауптман* (1862—1946) вошел в литературу в первый период натурализма. Он создатель проблемной драмы о современности. Его первое драматическое произведение «Перед восходом солнца» (1889) о бездуховности тогдашнего немецкого общества, остроконфликтное произведение, в котором герои не только страдают от гнета действительности, но и ищут выход из нее, а это выводило за рамки натурализма и было заявкой на реализм. В 1892 г. Гауптман написал драму «Ткачи» о Силезском восстании ткачей в 1844 г. Созданию пьесы предшествовало тщательное изучение автором быта и труда его персонажей, непосредственное знакомство с местом событий. Гипертрофированное внимание к деталям быта, к безысходности, наложившей отпечаток на физическое состояние персонажей, на их менталитет и действия — свидетельство того, что создавалась пьеса в стиле натурализма. Более того, в первоначальном варианте «Ткачи» были написаны на силезском диалекте, что в духе натурализма должно было предельно точно передавать специфику среды. В конце столетия в творчестве писателя усилилось влияние символизма, что проявилось в драме-сказке «Потонувший колокол» (1896), рассказывающей о цели искусства и смысле творчества.

Стефан Георге (1868—1933) в своих произведениях сочетал черты неоромантизма, символизма и эстетизма. С 1892 г. он издавал журнал «Листки искусства», рассчитанный на духовную элиту, ориентированную на ницшеанского «сверхчеловека», личность эстетизированную и отрешенную от мира. Первые циклы стихов Георге «Гимны» (1890) и «Паломничество» (1891) созданы в стиле неоромантизма и символизма.

На художественную литературу второй половины XIX в. ряда европейских стран, таких, как Германия, Англия, Швеция, существен-

ное влияние оказали эстетические взгляды и философия Ф. Ницше (1844—1900). Он считал искусство обожествлением бытия, а пессимистическое искусство — противоречием. Искусство, по Ницше, — это пробуждение энергии, благодаря образам и стремлению к более полной жизни. Наиболее адекватно эстетические взгляды Ницше изложены в его работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), в которой он творчество представляет такое состояние духа, которое заставляет реальную жизнь возвышаться над самой собой. Начальная стадия художественного творчества подобна опьянению. Мощный толчок творческой энергии делает художника одержимым дионисийским безумием. Обычные границы бытия уничтожаются, а сознание погружается в вечный поток становления, которое несет и созидание, и разрушение. На втором этапе творчества «дионисийское» (жизненно-оргастическое) видение жизни сменяется «аполлоновским» (созерцательно-упорядочивающим). Стихает возбуждение, и в озаренной светом волшебной символической картине явления приводятся в стройный порядок в соответствии с вечными законами жизни. В ходе этих двух этапов («дионисийского» и «аполлоновского») художник грубую действительность превращает в нечто прекрасное. «Прекрасное само по себе» есть просто слово... В прекрасном человек делает себя мерилom совершенства... Человек считает и самый мир обремененным красотой, — он *забывает* себя как ее причину»¹.

Ницше считал, что человечество бесконечно обязано этой силе преобразования, поскольку бытие выносимо лишь как эстетическое явление, в противном случае человечество погибло бы — факт истины непереносим. Однако искусство как панацея от злой воли, от истины необходимо лишь обыденному человеку, сверхчеловек Ницше, цельный и храбрый, достаточно силен и смел, чтобы смотреть правде в глаза. Он презрительно относится к тому, чтобы видеть действительность в розовом свете. Но именно так ее представляет художник, и потому он лжец. «Много всяких лживых историй рассказывают поэты». Это древняя греческая поговорка, и Ницше фактически возвращается к греческой ссоре между философами и поэтами. По мнению Ницше, это противоречие разрешает сама жизнь изнутри себя, а не снаружи. Экстраполируя эту идею на область искусства, Ницше подчеркивает, что характер разрешения такого противоречия зависит от того, что является у данного художника творческой силой — «голод или излишек». В качестве «излишка» он берет пример Гёте, которого, наряду с Наполеоном, считает «сверхчеловеком».

¹ Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 2. — М., 1990. — С.603.

Гёте — явление не немецкое, а европейское: грандиозная попытка победить восемнадцатый век возвращением к природе, восхождением к естественности Ренессанса, нечто вроде самопреодоления со стороны этого века. — Он носил в себе его сильнейшие инстинкты: чувствительность, идолатрию природы, антиисторическое, идеалистическое, нереальное, революционное... Он брал себе в помощь историю, естествознание, древность, равным образом Спинозу, прежде всего практическую деятельность... Он не освобождался от жизни, он входил в нее; он не был робким и брал, сколько возможно, на себя, сверх себя, в себя. Чего он хотел, так это *цельности*; он боролся с рознью разума, чувственности, чувства, воли... он дисциплинировал себя в нечто цельное, он *создал* себя... Гёте создал сильного, высокообразованного, во всех отношениях физически ловкого, держащего самого себя в узде, уважающего самого себя человека, который может отважиться разрешить себе всю полноту и все богатство естественности, который достаточно силен для этой свободы; человека, обладающего терпимостью...

Ницше Ф. Указ. соч. С. 623.

Итальянская литература: политика, философия и веризм Национальное движение в Италии XIX в. способствовало развитию одной из самых оригинальных разновидностей романтизма.

Европейская культура пополнилась новыми именами: *Уго Фосколо* (1778—1827), автор романа «Последние письма Якопа Ортиса», поэмы «Гробница» и нескольких трагедий, в которых отразил рост национального самосознания своих соотечественников; *Алессандро Мандзони* (1785—1873), автор исторического романа «Обрученные»; *Сильвио Пеллико* (1789—1854), карбонарий, просидевший 15 лет в крепости, автор книги «Мои темницы» и трагедии «Франческа да Римини»; *Джакомо Леопарди* (1798—1837), поэт, автор философской, политической, интимной лирики (сборник «Песни», 1831), а также «Нравственных очерков».

Особенностью итальянской литературы XIX в. была ее тесная связь с политикой. «Поэты меняли перо на кинжал карбонария, историки становились заговорщиками, философы писали антиправительственные статьи. Деятели культуры всходили на плаху, подвергались заточению, проводили долгие годы в изгнании и, возвращаясь на родину в революционные годы, снова брались за оружие»¹.

¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М., 1975. — С. 357.

Другой характерной чертой была связь литературы с философией, чему способствовал тот факт, что первый романтик XIX в. У. Фосколо был учеником философа М. Чезаротти, от которого унаследовал философские и лингвистические интересы, подтверждением чего являются его «Очерки итальянской литературы», в которых поэт выступил с новой эстетической концепцией. Критикуя позиции классицистов, полагавших, что поэзия является подражанием природе, Фосколо отмечал, что природа не в силах сама убавить, прибавить, изменить что-либо. Дар преобразования сущего — человеческий, творческий дар. Творчество зависит от яркости воображения и силы чувств. Фосколо соединил филологию, лингвистику с поэтическим восприятием. Это было зарождение культурологии на итальянской почве.

При увлечении большинства итальянских писателей романтизмом было немало и его критиков, одним из которых был поэт Дж. Леопарди, автор политической философской и интимной лирики. Воспитанный на лучших образцах греческой литературы, ученик энциклопедистов, Леопарди упрекал романтиков в том, что они теряют связь с реальным миром, с необычайной легкостью переходя от мира вещественного к абстрактным идеям, отказываясь от чувственного, зримого, реального.

Знание основывается на трех вещах: нужно много видеть, много учиться и много перестрадать. У. Фосколо

В середине века начал свою литературную деятельность самый значительный итальянский критик Нового времени Ф. де Санктис (1817—1883), автор работ о Петрарке, Леопарди, а также фундаментального труда «История итальянской литературы». Высокую оценку творчеству философа-литературоведа де Санктиса дал самый крупный итальянский философ XIX—XX вв. Б. Кроче (1866—1952). Исследование итальянской литературы Де Санктисом Кроче назвал «переоценкой всех ценностей» «Он открыл или осветил по-новому страстность в Данте-схоластике, меланхолию в Петрарке — авторе сонетов, реализм и комическое в непристойном у Боккаччо, сердечное волнение в Ариосто, тоску в стихах Тассо, комедию в произведениях у Гольдони, современную гражданственность в католицизме Мандзони»¹.

Рисорджименто (итал. букв. возрождение) — национально-освободительное движение итальянского народа против иноземного господства, за объединение раздробленной Италии, а также период, когда это движение происходило: конец XVIII в. — 1861. Завершилось в 1870 г. присоединением к Итальянскому королевству Рима.

Во второй половине XIX в. создавал свои произведения Р. Джованьоли (1838—1915), активный участник *Рисорджименто*, сражавшийся в отрядах Д. Гарибальди (1807—1882). После объединения страны и победы итальянцев над иностранными интервентами свой патриотический пыл Джованьоли перенес в литературу. Он автор нескольких книг стихов, театральных пьес, литературных эссе и

¹ Цит. по: Голинищев-Кутузов И. Н. Указ. соч. С. 366.

серьезных исторических исследований. Однако мировой славой он обязан, в первую очередь, своим историческим романам, в которых продолжил традиции Дюма и открыл немало новых тем. Наиболее известен его роман «Спартак» (1874), повествующий о восстании рабов (74—71 до н.э.) под руководством гладиатора Спартака. Джованьоли — автор и других романов из истории Древнего Рима («Мессалина», «Сатурнино» и др.).

Завершил XIX век итальянской литературы поэт и историк литературы Дж. Кардуччи (1835—1907), лауреат Нобелевской премии 1906 г. В своей лирике, ориентированной (сборники «Новые стихи», «Ямбы и эподы», поэма «К Сатане») на поэтику классицизма, воплощены как романтические, так и реалистические, в том числе политические мотивы.

Творчество Кардуччи критиковалось сторонниками *веризма*. Теоретиком веризма был итальянский философ-позитивист Р. Ардиго (1828—1920), а основоположником веризма в литературе — писатель Д. Верга (1840—1922), автор романов «Ева», «Семья Малаволья», многих новелл. На сюжет его новеллы «Сельская честь» (о жизни сицилийских крестьян) композитор-верист П. Масканья (1858—1945) создал оперу. В 1880 г. был опубликован манифест веризма, написанный Верга совместно с Л. Капуана (1839—1915). С этого момента сторонниками веризма становится большинство итальянских писателей. Но в 1890-е годы начинается неоромантическая и декадентская реакция на веризм. Возглавил ее писатель и политический деятель Г. Даннунцио (1863—1938), представитель эстетизма с ницшеанским культом сверхчеловека, который в романах «Наслаждение» (1889) и «Девы скал» (1895) оборачивается аморализмом. Все это в дальнейшем нашло отражение в профашистской позиции писателя.

Веризм — реалистическое направление в итальянской литературе и опере конца XIX в., близкое к натурализму, характерны интерес к быту бедняков, внимание к переживаниям героев, острые драматические коллизии, подчеркнуто эмоциональный стиль.

На рубеже веков в итальянской литературе возникает направление *футуризма*, возглавляемое поэтом Ф.Т. Маринетти (1876—1944), ставившего целью «уничтожить «я» в литературе, то есть всю психологию», призывавшего воспевать «ночную вибрацию арсеналов», «прожорливые вокзалы», «скользящий полет аэропланов». Футуристы, считавшие, что «война — лучшая гигиена мира», открыли эпоху модернистского искусства в Италии.

Английская литература: романтизм критический реализм, приключенческий роман

Общеанглийская социокультурная ситуация XIX в. способствовала влиянию в стране на первый взгляд таких взаимоисключающих художественных стилей, как романтизм и критический реализм.

Представителем и выразителем романтизма был поэт Джордж Байрон (1788—1824), критического реализма — писатель Чарльз Диккенс (1812—1870).

«Властителем дум» назвал Байрона Пушкин, со школьных лет всем известна фраза Байрона, произнесенная после начала публикации «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «Однажды утром я проснулся и узнал, что знаменит». Гёте сказал о нем: «Пусть англичане думают о Байроне все, что им угодно, но у них нет другого поэта,

Мы живем потому, что Надежда обращается к Памяти, и обе нам лгут. Дж. Байрон

который мог бы сравниться с ним». Об особенностях байроновского романтизма писал Ф. Достоевский: «Явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и своих идеалах. Это была новая и неслыханная тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему». К. Бальмонт писал, что для романтика никогда не достаточно собственная родина, его родина — «бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих». Не случайно Байрон, покинув Англию, отправился в Швейцарию, а затем в Италию и Грецию. Об этом говорит сам Байрон в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»:

Меж тем тоски язвительная сила
Звала покинуть край, где вырос он, —
Чужих небес приветствовать светила;
Он звал печаль, весельем пресыщен,
Готов был в ад бежать, но бросить Альбион.

Описывая странствия своего героя, поэт рисует сцены и пейзажи Испании, Португалии, Греции. В повествование вкраплены исторические события и образы, поскольку поэма — это как бы «странствование по руинам древнего и нового мира». Создававшаяся на протяжении многих лет поэма содержит смещения во времени и сюжетную непоследовательность. Но обладая невероятной повествовательной свободой, сталкивая эпохи и страны, видя бесконечный круговорот побед и поражений, славы и позора, свободы и рабства, культурных взлетов и одичания, гениальный поэт все это описывает, чтобы извлечь «истории урок». Описывая страдания и проблемы своего времени, Байрон поднимается до уровня общечеловеческих проблем, потому что в каждом веке есть свое Средневековье, в каждую эпоху нужно защищать и бороться за свободу, во все времена, подобно героям Байрона, люди испытывают тоску и переживают одиночество.

Титаном английской литературы был Ч. Диккенс, в своих произведениях нарисовавший не только драматическую картину английской жизни, но и юмористическую, как в «Очерках Боза», в которых описаны представители различных слоев лондонского общества

(дамское общество, приходской надзиратель, учитель, младший священник и др.). Неприятие социальной несправедливости — характерная черта *авантюрно-приключенческих* романов писателя, таких, как «Приключения Оливера Твиста», «Николас Никльби» и др.

Диккенс — писатель-воспитатель, во всех своих произведениях он ненавязчиво показывает противостояние добра и зла («Дэвид Копперфилд», «Холодный дом»), как правило, заканчивающееся победой добра. Его романы пронизаны социальным оптимизмом («Лавка древностей», «Рождественские повести»), а драматические картины английской жизни («Тяжелые времена», «Крошка Доррит») смягчены сентиментально-сказочными оттенками и замечательным юмором писателя. Не удивительно, что произведения Диккенса и по сей день — составляющая программ по литературе во всех школах мира.

Любовь — интереснейшая и самая простительная из всех человеческих слабостей. Ч. Диккенс

Выдающийся шотландский писатель первой половины XIX в. — *Вальтер Скотт* (1771—1832), автор множества *исторических* и *приключенческих романов* (всего 26), таких, как «Квентин Дорвард», «Пуритане», «Роб Рой» и многих других. Самым известным из них роман «Айвенго». Изучение истории и ее философское осмысление автор соединил с блестящим мастерством романиста, создав новый тип романа, в котором удивительные романтические приключения, а иногда и фантастические события включены в сферу реальной действительности и исторически мотивированы. История и художественный вымысел соединяются в романах Скотта в единое целое. Его произведения увлекательны, в них передано богатство жизни различных стран и эпох от Средних веков до конца XVIII столетия. Он пишет об Англии, Шотландии, Франции и Византии, переносит действие романов из Европы на Ближний Восток. В произведениях — судьбы многих людей различных национальностей и образа жизни: крестьяне и феодалы, рыцари-крестоносцы и разбойники, горожане и ремесленники, монахи и ростовщики, предводители народных движений и короли. Скотт — создатель исторического романа, он показал зависимость судьбы человека от истории. В романе «Талисман», идеализируя английского короля Ричарда Львиное Сердце и арабского полководца Саладина, Вальтер Скотт высказывает важную идею о ценности как западной, так и восточной цивилизаций.

В центре Эдинбурга, на родине писателя в 1840 г. архитектором Д. Кемпом и скульптором Д. Стиллом был создан памятник писателю в виде стреловидной башни 60-метровой высоты. Под ее сводами на постаменте помещена из белого мрамора статуя сидящего Вальтера Скотта с книгой в руках. Рядом с ним его любимая собака, а в нишах башни — фигуры героев его книг.

Традицию *приключенческого* английского романа в XIX в. продолжил *Роберт Льюис Стивенсон* (1850—1894), неоромантик и автор «Острова сокровищ», «Черной стрелы», «Сент-Ива», «Похищенного» и других произведений с психологически убедительными напряженными сюжетными коллизиями.

В конце XIX в. традицию исторического романа В. Скотта продолжал мало известный в России *С.Д. Уаймен* (1855—1928), автор свыше 20 исторических романов («Мемуары французского посла», 1895), ряд из которых посвящен религиозным войнам XVI в. в Европе. Его произведения ценны не только своей исторической подлинностью, но и тем, что помогают понять формирование европейца как историко-антропологического явления. В романе «Французский дворянин» (1893), описывающем события 1588—1589 г. во Франции, автор в качестве главных ценностей того времени наряду с деньгами и образованностью называет честь, долг, достоинство и благородство. Это уже тогда было у дворянства в крови, и главный герой романа — французский дворянин де Марсак поступает и ведет себя в соответствии с этими ценностями.

Эстетизм. *О. Уайльд*

В 1870-е годы в английской литературе и искусстве зарождается течение *эстетизма*, принципы которого изложил *Уолтер Пейтер* (1839—1894), ученик крупнейшего английского эстетика *Джона Рёскина* (1819—1900). Пейтер — сторонник теории «искусства для искусства». Искусство

Идея эстетизма зародилась в XVIII в. в философии И. Канта, считавшего, что судить искусство можно только по законам самого искусства, а не каким-либо другим.

не должно учить добру, оно безразлично к морали. Прекрасное субъективно, и потому задача критика — лишь выразить свои субъективные впечатления от встречи с произведением искусства. Произведения Пейтера — «Очерки по истории Ренессанса», философский роман «Мариус-эпикурец», сборник новелл «Воображаемые портреты». В романе «Мариус-эпикурец» одинокий герой, живущий в эпоху римского императора Марка Аврелия, размышляет о красоте, язычестве и христианстве.

Преемниками Пейтера были деятели искусства, объединившиеся вокруг журналов «Желтая книга» и «Саввой»: теоретик символизма и поэт *А. Саймонз* (1865—1945), поэты *Э. Доусон* (1867—1900), *Дж. Дэйвидсон* (1857—1909), художник и писатель *О. Бёрдсли* (1872—1898).

После Пейтера вождем эстетизма стал *Оскар Уайльд* (1856—1900), унаследовавший от своих замечательных родителей — от отца редкую трудоспособность и любознательность, от матери (переводчицы французских писателей и поэтов) — мечтательный ум и подчеркнутый интеле-

рес к таинственному и фантастическому, склонность придумывать необыкновенные истории. Уайльд получил блестящее образование -- сначала в Дублине, а затем в колледже Святой Магдалены в Оксфорде — одной из цитаделей британской академической науки, где была атмосфера «храма бесконечного познания», одухотворенная присутствием такого властителя дум тогдашней интеллигентной молодежи, как прославившийся томами своих «Современных живописцев» и «Камней Венеции» Джон Рёскин и более молодой Уолтер Пейтер. Под влиянием учения Рёскина в Оксфорде утверждается культ прекрасного, красоты во всех ее проявлениях, в частности, культ эффектного, нарочито непрактичного костюма и ритуальная изысканность речевых интонаций. Это и вызвало к жизни новое умонастроение и направление в культуре — эстетизм.

Эксперименты в стиле эстетизма увлекли молодого Уайльда, ему в частности, импонировало творчество художников и поэтов, объединившихся под знаком неприятия утилитаризма вокруг *Г. Россетти* (1828—1882) в «*Прерафаэлитское братство*», члены которого стремились «трансформировать изнутри прозаическую реальность викторианского быта», сочетая любовь к более поэтичным временам, таким, как время Данте в Италии или время легендарной «артуровской» Англии с любовью к красоте как таковой. Под влиянием всей этой атмосферы и умонастроения Уайльд все время пишет, осваивая самые различные литературные жанры — пьесы («*Герцогиня Падуанская*», «*Женщина, не стоящая внимания*», «*Идеальный муж*», «*Как важно быть серьезным*»), роман «*Портрет Дориана Грея*», лирические сказки «*Счастливый принц*» и «*Гранатовый домик*», стихи, цикл эссе «*Замыслы*». Все эти произведения — отражение эстетизма писателя. Уайльд критикует романистов позитивистско-натуралистической ориентации, которым, по его мнению, было свойственно «бескрылое копирование действительности», бесплодное и неспособное обогатить духовный мир читателя, расширить горизонты действительности, потому что копирование не дает пищу воображению. Такими романами Уайльд, например, считал романы популярной в те годы в Англии писательницы *Дж. Элиот* (1819—1880) «*Мельница на Флоссе*», «*Сайлес Марнер*» и др.

Что поразительно в самом Уайльде? Неистощимость фантазии и неизмеримость культурной эрудиции. Отшлифованные до блеска страницы, которые литературоведы сравнивают с «кунсткамерой, зал за залом обнаруживавшей бесконечную череду изящных вещей и предметов,

Все виды искусства постоянно стремятся к тому, чтобы в них звучала музыка.

У. Пейтер

Эстетизм — в искусстве теория, согласно которой искусство является само по себе конечной целью и не должно нести моральной, религиозной, политической и образовательной функции.

Прерафаэлиты — группа английских художников и писателей, избравшая идеалом «наивное» искусство Средних веков и Возрождения (до Рафаэля).

вышедших из недр всех мыслимых цивилизаций, экзотических цветов всех форм и оттенков, пейзажей, сама реальность которых, казалось, безотчетно повинуетя магическому движению кисти Демиурга-живописца». Духовное во всем богатстве его конкретных проявлений — вот что, по мнению Уайльда, является единственной реальной ценностью мира. И одно из таких проявлений — язык, речь, слова.

До сих пор так волновала его только музыка. Да, музыка не раз будила в его душе волнение, но волнение смутное, бездумное. Она ведь творит в душе не новый мир, а скорее — новый хаос. А тут прозвучали слова. Простые слова, но как они страшны! От них никуда не уйдешь. Как они ясны, неотразимо сильны и жестоки! И вместе с тем — какое в них таится коварное очарование! Они, казалось, придавали зримую и осязаемую форму неопределенным мечтам, и в них была своя музыка, сладостнее звуков лютни и виолы. Только слова! Но есть ли что-либо весомее слов?¹

Скандинавская литература и национальная драматургия

Характер и проблематика норвежской литературы XIX в. во многом определялись национально-политическими проблемами, поскольку 500 лет страна находилась под властью датчан, а в 1814 г. ей был навязан неравноправный договор со Швецией, от которого она избавилась только в начале XX столетия. Расцвет норвежской литературы связан с именами *Г. Ибсена* (1828—1906) и *Б. Бьернсона* (1832—1910), литературная деятельность которых началась в середине века. Это был период норвежского романтизма. Оба писателя становятся основоположниками норвежского литературного языка. По их инициативе в крупнейших городах страны создаются национальные норвежские театры, так как именно в театре оба писателя видели средство воспитания народного самосознания. Вместе с романтизмом получает развитие реализм и за три десятилетия второй половины века в стране появляется большая группа драматургов и романистов. Бьернсон — основоположник национальной драматургии, автор национально-исторических драм «Между битвами», «Сигурд Злой», социально-критических драм «Банкротство», «Свыше наших сил». Он автор национального гимна Норвегии, лауреат Нобелевской премии (1903).

В начале 60-х годов Г. Ибсен создает романтические драмы — по материалам саг. Цель автора — показать современному человеку героические образы прошлого и тем самым поднять его нравствен-

¹ Уайльд О. Избр. произв. В 2 т. Т. 1. — 1993. — С. 35.

но. Это «Фру Ингер из Эстрота», «Воители в Хельгеланде», «Борьба за престол». Следующее десятилетие — это создание Ибсеном философских романтических произведений, таких, как «Бранд» и «Пер Гюнт». И, наконец, следующее десятилетие — это период создания самых значительных реалистических драм — «Кукольный дом» и «Враг народа». В поздних произведениях Ибсена главным героем становится творческая личность. Элементы символизма и ретроспективная композиция, суть которой в том, что событие-завязка основного конфликта происходит до того момента, с которого начинается действие драмы на сцене. Драма превращается в выяснение сущности прошлых поступков героев, внимание концентрируется не на интриге, а на оценке событий и действий. Драма Ибсена — родоначальница интеллектуальной драмы XX в.

Шведская литература последних десятилетий XIX в. опиралась на традиции Ибсена и датского литературного критика *Г. Брандеса* (1842—1927), критика романтизма и борца за литературный реализм, автора шеститомного труда «Главные течения в европейской литературе».

Что посеешь в юности, то пожнешь в зрелости. Г. Ибсен

Самым известным шведским писателем второй половины XIX в. был *А. Стриндберг* (1849—1912). В этот период в литературе европейских стран сосуществовали реализм, натурализм, импрессионизм, символизм и экспрессионизм. Всем им в своем творчестве отдал дань и Стриндберг. Творческий метод писателя постоянно менялся. Демократические и гуманистические воззрения 70-х годов сменяются ницшеанством и мистицизмом во второй половине 80-х. Энциклопедически образованный Стриндберг увлекался мистицизмом шведского философа-мистика XVIII в. Э. Сведенборга, но и в мистику он вносил рационалистический элемент. Наиболее примечательна в творчестве Стриндберга драматургия. Он создатель теории *натуралистического театра*. Драмы его носят антифеминистический характер. Так, в драме «Отец» хитрая и жестокая женщина добивается признания умалишенным своего мужа — человека умного и просвещенного. А в драме «Фрекен Юлия» главная героиня — аристократка, не очень умная и неуравновешенная, попадает в зависимость от своего лакея, понадеявшегося с ее помощью преуспеть в обществе. Видя, что он ничего не добился, Жан (так зовут лакея) толкает Юлию на самоубийство.

Драматург похож на проповедника, который излагает идеи своего времени в популярной форме. А. Стриндберг

В последний период своего творчества Стриндберг создавал самые значительные из своих исторических драм, такие, как «Эрик XIV», и обобщенно-символические пьесы о современности, предвосхитившие экспрессионизм и сюрреализм.

Представителем *натурализма* в Швеции этого периода был *Г. Гейерстам* (1858—1909), автор романов «Эрик Гране» и «Пастор Халин».

В 90-е годы появляется группа «шведского Ренессанса», названная по трактату *В. Хейденстама* (1859—1940) «Ренессанс. Несколько слов о наступлении переломного этапа в литературе» (1889). Поэты *Г. Фрединг* (1860—1940) и *О. Левертин* (1862—1906) — члены этой группы.

В конце XIX — начале XX вв. значительным явлением шведской литературы становится творчество *С. Лагерлёф* (1858—1940). Ее книга «Чудесное путешествие Нильса Хольгерссона» (1906—1907), передающая борьбу добра и зла в современном мире, вот уже столетие любимо юными поколениями многих стран. Сельма Лагерлёф стала первой женщиной, получившей Нобелевскую премию (1909).

10.4. Европейская живопись XIX в.

Французская живопись: от реализма до постимпрессионизма

Первые два десятилетия XIX в. в истории французской живописи обозначены как *революционный классицизм*. Его выдающимся представителем был *Ж.Л. Давид* (1748—1825), основные произведения которого были созданы им в XVIII в. Произведения XIX в. — это работы придворного живописца Наполеона — «Наполеон на Сен-Бернарском перевале», «Коронация», «Леонид при Фермопилах». Давид — также автор прекрасных портретов, таких, как портрет мадам Рекамье. Он создал большую школу учеников и предопределил черты художественного стиля *ампир*.

Учеником Давида был *Ж.О. Энгр* (1780—1867), превративший классицизм в академическое искусство и долгие годы противостоявший романтикам. Энгр — автор правдивых острохарактерных портретов («Л.Ф. Бертен», «Мадам Ривьер» и др.) и картин в стиле академического классицизма («Апофеоз Гомера», «Юпитер и Фемида»).

Романтизм французской живописи первой половины XIX в. — это полотна *Т. Жерико* (1791—1824) («Плот “Медузы”» и «Дерби в Эпсومه и др.») и *Э. Делакруа* (1798—1863), автора знаменитой картины «Свобода, ведущая народ».

Реалистическое направление в живописи первой половины века представлено работами *Г. Курбе* (1819—1877), автора термина «реализм» и полотен «Дробильщики камней» и «Похороны в Орнане», а также работами *Ж.Ф. Милле* (1814—1875), бытописателя крестьянской жизни («Собирательницы колосьев», «Человек с мотыгой», «Сеятель»).

Важным явлением европейской культуры второй половины XIX в. был художественный стиль *импрессионизм*, получивший рас-

пространение не только в живописи, но в музыке и художественной литературе. И все-таки возник он в живописи.

Во временных искусствах действие разворачивается во времени. Живопись как бы способна запечатлеть лишь один-единственный момент времени. В отличие от кино у нее всегда один «кадр». Как же в нем передать движение? Одной из таких попыток запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости была попытка создателей направления в живописи, получившего название импрессионизм (от франц. впечатление). Это направление объединило различных художников, каждого из которых можно охарактеризовать следующим образом. Импрессионист — это художник, который передает свое непосредственное впечатление от природы, видит в ней красоту изменчивости и непостоянства, воссоздает зрительное ощущение яркого солнечного света, игры цветных теней, пользуясь палитрой из чистых несмешанных красок, с которой изгнаны черное и серое.

В картинах таких импрессионистов, как *К. Моне* (1840—1926) и *О. Ренуар* (1841—1919), в начале 70-х годов XIX в. появляется воздушная материя, обладающая не только определенной плотностью, заполняющей пространство, но и подвижностью. Струится солнечный свет, от влажной земли поднимаются испарения. Вода, тающий снег, вспаханная земля, колышущаяся трава на лугах не имеют четких, застывших очертаний. Движение, которое раньше во-
Формирование импрессионизма началось с картины Э. Мане (1832—1893) «Завтрак на траве» (1863)

дилось в пейзаж как изображение перемещающихся фигур, как следствие действия природных сил — ветра, гонящего облака, колышущего деревья, теперь сменяется покоем. Но этот покой неживой материи — одна из форм ее движения, которая передается самой фактурой живописи — динамичными мазками разных цветов, не скованными жесткими линиями рисунка.

Новая манера живописи не сразу была принята публикой, обвинявшей художников в том, что они не умеют рисовать, бросают на холст краски, соскобленные с палитры. Так, неправдоподобными показались и зрителям, и коллегам-художникам розовые Руанские соборы Моне — лучшая из живописных серий художника («Утро», «С первыми лучами солнца», «Полдень»). Художник не стремился представить на холсте собор в разное время дня — он состязался с мастерами готики поглотить зрителя созерцанием волшебных световых эффектов. Фасад Руанского собора, как и большинство готических соборов, скрывает мистическое зрелище оживающих от солнечного света ярких цветных витражей интерьера. Освещение внутри соборов меняется в зависимости от того, с какой стороны

светит солнце, пасмурная или ясная погода. Солнечные лучи, проникая сквозь интенсивный синий, красный цвет стекла витражей, окрашиваются и ложатся цветными бликами на пол.

Одному из полотен Моне своим появлением обязано слово «импрессионизм». Это полотно действительно было крайним выражением новаторства появившегося живописного метода и называлось «Восход солнца в Гавре». Составитель каталога картин для одной из выставок предложил художнику назвать ее как-нибудь иначе, и Моне, вычеркнув «в Гавре», поставил «впечатление». И несколько лет спустя после появления его работ, писали, что Моне «вскрывает жизнь, которую до него никто не сумел уловить, о которой никто даже не догадывался». В картинах Моне стали замечать тревожный дух рождения новой эпохи. Так, в его творчестве появилась «серийность» как новый феномен живописи. И она заострила внимание на проблеме времени. Картина художника, как отмечалось, выхватывает из жизни один «кадр», со всей его неполнотой и незаконченностью. И это дало толчок к развитию серии как последовательно сменяющихся друг друга кадров. Помимо «Руанских соборов» Моне создает серию «Вокзал Сен-Лазар», в которой картины взаимосвязаны и дополняют друг друга. Однако соединить «кадры» жизни в единую ленту впечатлений в живописи было невозможно. Это стало задачей кинематографа. Историки кинематографа полагают, что причиной его возникновения и широкого распространения были не только технические открытия, но и назревшая художественная потребность в движущемся изображении. И картины импрессионистов, в частности Моне, стали симптомом этой потребности. Известно, что одним из сюжетов первого сеанса кино в истории, устроенного братьями Люмьер в 1895 г., было «Прибытие поезда». Паровозы, вокзал, рельсы и были сюжетом серии из семи картин «Вокзал Сен-Лазар» Моне, выставленных в 1877 г.

Выдающимся художником-импрессионистом был О. Ренуар. К его произведениям («Цветы», «Молодой человек на прогулке с собаками в лесу Фонтенбло», «Ваза с цветами», «Купание на Сене», «Лиза с зонтиком», «Дама в лодке», «Всадники в Булонском лесу», «Бал в Ле Мулен де ла Галетт», «Портрет Жанны Самари» и многие

В течение 40 лет я шел и открытию того, что королевой всех цветов является черная красота О. Ренуар

другие) вполне применимы слова французского художника Э. Делакруа «Первое достоинство всякой картины — быть праздни-

ком для глаз». Имя Ренуара — синоним красоты и молодости, той поры человеческой жизни, когда душевная свежесть и расцвет физических сил пребывают в полной гармонии. Живя в эпоху острых

социальных конфликтов, он оставил их за пределами своих полотен, сосредоточившись на прекрасных и светлых сторонах человеческого бытия. И в этой своей позиции он был не одинок среди художников. Еще за двести лет до него великий фламандский художник Питер Пауль Рубенс писал картины огромного жизнеутверждающего начала («Персей и Андромеда»). Такие картины дают человеку надежду. Всякий человек имеет право на счастье, а главный смысл ренуаровского искусства в том и состоит, что каждый его образ утверждает незыблемость этого права.

В конце XIX столетия в европейской живописи сформировался *постимпрессионизм*. Его представители — *П. Сезанн* (1839—1906), *В. Ван Гог* (1853—1890), *П. Гоген* (1848—1903), восприняв от импрессионистов чистоту цвета, занимались поисками постоянных начал бытия, обобщающих живописных методов, философских и символических аспектов творчества. Картины Сезанна — это портреты («Курильщик»), пейзажи («Берега Марны»), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов»). Картины Ван Гога — «Хижинны», «Овер после дождя», «Прогулка заключенных».

Гогену присущи черты мировоззренческого романтизма. В последние годы своей жизни плененный жизнью полинезийских племен, сохранивших, по его мнению, первобытную чистоту и цельность, он уезжает на острова Полинезии, где создает несколько картин, основой которых была примитивизация формы, стремление приблизиться к художественным традициям туземцев («Женщина, держащая плод», «Таитянская пастораль», «Чудесный источник»).

Великий скульптор
Огюст Роден

Замечательным скульптором XIX в. был *О. Роден* (1840—1917), сочетавший в своем творчестве импрессионистский романтизм и экспрессионизм с реалистическими поисками.

Жизненность образов, драматизм, выраженность напряженной внутренней жизни, продолжающиеся во времени и пространстве жесты (что делает возможным переложение этой скульптуры на музыку и балет), улавливание нестабильности мгновения — все это вместе создает по существу романтический образ и целиком импрессионистское видение. Стремление к глубоким философским обобщениям («Бронзовый век», «Граждане Кале», скульптура, посвященная герою Столетней войны, пожертвовавшему собой ради спасения осажденного города, работы для «Врат ада», в том числе «Мыслитель») и стремление показать моменты абсолютной красоты и счастья («Вечная весна», «Па-де-де») — основные черты творчества этого художника.

Скульптура — это искусство углублений и выпуклостей. *О. Роден*

Английская живопись и Дж. Рёскин

Изобразительное искусство Англии первой половины XIX в. — это пейзажная живопись, яркими представителями которой были Дж. Констебль (1776—1837), английский предшественник импрессионистов («Телега для сена, переезжающая брод» и «Ржаное поле») и У. Тёрнер (1775—1851), картины которого, такие, как «Дождь, пар и скорость», «Кораблекрушение», отличает пристрастие к красочной фантасмагории.

В второй половине века создавал свои произведения Ф.М. Браун (1821—1893), которого справедливо считали «Гольбейном XIX века». Браун известен своими историческими произведениями («Чосер при дворе Эдуарда III» и «Лир и Корделия»), а также картинами на актуальные бытовые темы («Последний взгляд на Англию», «Труд»).

В конце жизни Рёскин писал, что за тридцать лет своего творчества он понял простую истину, что способности к искусствам не могут развиваться изолированно, что, напротив, они представляют собой «наглядное проявление достоинств целой нации». Неиссякаемой темой для размышлений Рёскину служило творчество его любимого художника Тёрнера. Величие Тёрнера он связывал с силой его заинтересованности в предмете творчества. Посредственный художник равнодушен к описываемому им предмету. Тёрнер создал свыше 20 тысяч произведений, и Рёскин в своей работе «Современные художники» анализирует «дар зрения» как важнейший метод его художественного творчества. Его характеристики — образность и правдивость, когда художник «освобождается от тщеславия и индивидуализма» и становится орудием, изображающим для других свет истины. Эти выводы Рёскин делает, анализируя картину Тёрнера «Ноттингем». Он сравнивает неразвитый глаз и глаз Тёрнера. Неразвитый глаз повинуетя приказу ума, заставляющего его видеть то, что следует — старается разглядеть в отражении в воде «передразнивание действительности». Тёрнер же, рисуя отражение в воде, создает совершенно новую картину, изменив все тона и расположение частей, и манера его письма не только ближе к действительности, но и передает ощущение воды, в которой колеблется отражение.

Творческое объединение «Прерафаэлитское братство» («прерафаэлитики») возникло в 1848 г. Хотя объединяющим стержнем и

было увлечение произведениями художников раннего Возрождения (до Рафаэля), но у каждого члена этого братства была своя тематика и свое художественное кредо. Теоретиком братства был английский культуролог и эстетик Дж. Рёскин, изложивший концепцию романтизма применительно к условиям Англии середины века.

Рёскин, связывая в своих произведениях искусство с общим уровнем культуры страны, усматривая в искусстве проявление моральных, экономических и социальных факторов, стремился убедить англичан, что предпосылками красоты являются скромность, справедливость, честность, чистота и непритязательность.

К знанию мы должны относиться так же, как и к пище. Мы не живем для того, чтобы знать, как не живем для того, чтобы есть. Дж. Рёскин

Поддерживайте в народе дух суровый и мужественный, научите его серьезности и вежливости в отношениях между людьми, укажите ему достойные цели, заполните его помыслы справедливыми деяниями, и язык его неминуемо станет величественным и благородным¹.

Эти взгляды Рёскина и составили идеологический арсенал прерафаэлитиков, выступавших за высоконравственные устои искусства в духе «религии и красоты». Они создавали картины на религиозные и литературные сюжеты, художественно оформляли книги и развивали декоративное искусство, стремились возродить принципы средневековых ремесел. Понимая опасную для декоративного искусства тенденцию — его обесличивание машинным производством, английский художник, поэт и общественный деятель *У. Моррис* (1834—1896) организовал художественно-промышленные мастерские по изготовлению шпалер, тканей, витражей и других предметов быта, рисунки для которых исполнял он сам и художники-прерафаэлитики.

Испанская живопись: великий Гойя Творчество *Франсиско Гойя* (1746—1828) принадлежит двум векам — XVIII и XIX. Оно имело большое значение для формирования европейского романтизма. Творческое наследие художника богато и многообразно: живопись, портреты, графика, фрески, гравюры, офорты. Разнообразие его жанров, человека простого происхождения (не дворянина), придворного художника по статусу, будет понятным, если вспомнить социокультурную ситуацию в Испании конца XVIII в., описанную немецким писателем *Л. Фейхтвангером* (1884—1958) в романе «Гойя».

¹ Цит. по: *Гилберт К. и Кун Г. Эстетика. С. 443.*

К концу восемнадцатого столетия испанский уклад жизни застыл в трагикокомической неподвижности. Еще за двести лет до того величайший писатель Испании взял своей темой эту мрачную, нелепую волю к сохранению традиции. Он создал неумирающий образ рыцаря, который не хочет отказаться от потерявших всякий смысл старых рыцарских обычаев; его обаятельный герой, и трогательный, и чудоковатый, прославился на весь мир.

Испанцы смеялись над Дон-Кихотом, но продолжали крепко держаться традиций. Дольше, чем где бы то ни было в Западной Европе, сохранился на полуострове средневековый рыцарский уклад. Военская доблесть, отчаянное удайство, беззаветное служение даме, корни которого надо искать в почитании Девы Марии, — вот добродетели, оставшиеся идеалом для Испании. Не прекращались упражнения в рыцарском искусстве, давно уже отжившем.

С такими воинственными вкусами было связано тайное пренебрежение к учености и разуму, а также невероятная гордость, прославленная по всему свету: гордость национальная, присущая всем, гордость сословная, присущая каждому. Даже христианство утратило в Испании свойственные ему смирение и радость, оно приобрело исступленный, мрачный, властный характер. Церковь стала высокомерной, воинствующей, жестокой.

Итак, на исходе восемнадцатого столетия Испания все еще была самой архаичной страной в Европе. Во внешнем виде городов, в одежде, в движениях жителей, даже в их лицах иноземцам чудилась какая-то странная окаменелость, какой-то отпечаток седой старины.

А по ту сторону северных гор, только отделенная этими горами, лежала самая светлая, самая разумная страна в мире — Франция. И через горы вопреки всяким запретам проникали ее радость и оживление. Под застывшей поверхностью исподволь совершались перемены и в обитателях полуострова.

Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания. — М., 1982. — С. 15—16.

Работая над фресками для церквей, Гойя испытал влияние итальянского художника, венецианского живописца и гравера *Д.Б. Тьеполо*, его праздничных декоративных росписей. Для ковров-

вого тканья, украшавшего дворцы королевской знати, Гойя использует самые демократичные темы (разбойники, контрабандисты, нищие, участники уличных драк и игр — персонажи его картин). Получив в 1789 г. звание придворного художника, Гойя исполняет огромное количество портретов: короля, королевы, придворных («Семья короля Карла IV»). Ухудшившееся здоровье художника послужило причиной смены тематики произведений. Так, картины, отличающиеся весельем и причудливой фантазией («Карнавал», «Игра в жмурки»), сменяются полными трагизма полотнами («Трибунал инквизиции», «Дом сумасшедших»). А за ними следуют 80 офортов «Каприччос», над которыми художник трудился свыше пяти лет. Смысл многих из них и по сей день остается неясен, другие же трактовались в соответствии с идеологическими требованиями своего времени. Природу их символизма объясняет в своей книге «Символизм как миропонимание» Андрей Белый.

Художник сосредотачивается на том или ином переживании, и переживание вызывает художественный образ; рассматривая черты этого образа, мы видим в них черты, взятые из видимости, как бы ни был фантастичен данный образ; но черты эти своеобразно видоизменены... художественное прозрение и здесь в процессе творчества, но процесс идет не извне вовнутрь, а наоборот: изнутри вовне. Таков Дант, таковы некоторые из романтиков, таковы, например, из художников, Боттичелли, Гойя, Врубель...¹.

Символическим, аллегорическим языком Гойя рисует ужасающую картину страны рубежа столетий: невежество, суеверия, ограниченность людей, насилие, мракобесие, зло. Офорт «Сон разума рождает чудовищ» — страшные чудовища окружают спящего человека, летучие мыши, совы и прочая нечисть. Сам художник дает следующее объяснение своим работам:

Убежденный в том, что критика человеческих пороков и заблуждений, хотя и представляется поприщем ораторского искусства и поэзии может также быть предметом жив описания, художник избрал для своего произведения из множества сумасбродства и нелепостей, свойственных любому гражданскому обществу, а также из простонародных предрассудков и суеверий, узаконенных обычаем, невежеством или своекорыстием, те, которые он счел особенно подходящими для осмеяния и в то же время для упражнения своей фантазии².

¹ Белый Андрей. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 117.

² Гойя Ф. Серия офортов на причудливые сюжеты. Приложение к книге Л. Фейхтвангера. Указ соч. С. 561.

Модерн — завершающий стиль европейской живописи XIX в.

Самыми известными работами, созданными в европейской живописи XIX в. в стиле модерн, были работы английского художника *О. Бёрдсли* (1872—1898). Он иллюстрировал работы *О. Уайльда* («Саломея»), создавал элегантные графические фантазии, зачаровавшие целое поколение европейцев. Только черное и белое были инструментами его труда: лист белой бумаги и флакон черной туши и техника, похожая на тончайшее кружево («Таинственный розовый сад», 1895). В иллюстрациях Бёрдсли сказывается влияние японской гравюры и французского рококо, а также декоративного маньеризма *ар-нуво*.

Стиль ар-нуво, возникший около 1890—1910 гг., характеризуется наличием извилистых линий, напоминающих завитки волос, стилизованные цветы и растения, языки пламени. Стиль этот был широко распространен и в живописи и в архитектуре. Это иллюстрации англичанина Бёрдсли, плакаты и афиши чеха *А. Мухи*, картины австрийца *Г. Климта*, светильники и изделия из металла *Тиффани*, архитектура испанца *А. Гауди*.

Другое выдающееся явление модерна конца века — норвежский художник *Э. Мунк* (1863—1944). Знаменитая картина Мунка «Крик» (1893) — составная часть его фундаментального цикла «Фриз жизни», над которым художник работал долгие годы. Впоследствии работу «Крик» Мунк повторил в литографии. Картина «Крик» передает состояние крайнего эмоционального напряжения человека, она олицетворяет отчаяние одинокого человека и его крик о помощи, которой никто не может оказать.

Самый крупный художник Финляндии *А. Гален-Каллела* (1865—1931) в стиле модерн иллюстрировал эпос «Калевалы». «На языке эмпирической действительности нельзя поведать о легендарном старце — кузнеце Ильмаринене, который выковал небо, сколотил небосвод, сковал из огня орла; о матери Лемминкяйнена, воскресившей своего вубитого сына; о песнопевце Вяйнямейнене, который «напевал золотую елку», Галлен-Каллела сумел передать народную мощь древних карельских рун на языке модерна»¹.

10.5. Музыкальное искусство Европы XIX в.

Основная тенденция — расширение музыкальной географии Европы

Музыкальная жизнь Европы в XIX в. была насыщенной и разнообразной. Один перечень имен европейских композиторов первой величины занял бы несколько страниц. *А. Адан, И. Альбенис, Л. Бетховен, В. Беллини, Г. Берлиоз, Ж. Бизе, Р. Вагнер, К.М. Вебер, Дж. Верди, Э. Григ, А. Дворжак, Г. Доницетти,*

¹ Дмитриева Н.А. Указ соч. С.183.

Л. Делиб, К. Дебюсси, Э. Лало, Р. Леонкавалло, Ф. Лист, П. Масканы, Дж. Мейербер, Ж. Массне, Дж. Пуччини, Дж. Россини, М. Равель, П. Сарасате, Б. Сметана, С. Франк, Г. Форе, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Штраусы отец и сын, Р. Штраус, Ф. Шопен.

Перечень этих имен указывает на одну из тенденций — расширение европейской географии музыки. Отныне достойное место среди итальянских, австрийских и французских композиторов занимают венгерские, испанские, польские, чешские и скандинавские выдающиеся композиторы и виртуозы-исполнители.

Венгр Ференц Лист (1811—1886), гениальный пианист, создатель нового направления в пианизме и как пианист по сей день никем не превзойденный. Лист обогатил фортепианный репертуар, создав фантазии на оперные темы, обработал симфонии для фортепиано. Появление феномена Листа расширило содержание музыкальной эстетики. Стало очевидно, что в музыке, в отличие от изобразительного искусства, существуют и играют большую роль такие понятия, как *исполнительство* и *интерпретация*. В определенных условиях исполнитель превращается в соавтора композитора. Лист являлся главой Веймарской музыкальной школы, основал Академию музыки в Будапеште. По стилю своих сочинений композитор Лист был романтиком, стремившимся в своих произведениях раскрыть связь музыки с поэзией. Многие его сочинения имеют литературно-сюжетную основу. Им создано большое количество произведений в разных музыкальных жанрах: 19 венгерских рапсодий, 13 симфонических поэм, в которых Лист применил принцип монотематизма, оратории, «Фауст-симфония», концерты для фортепиано с оркестром, этюды, вальсы, хоры, 70 песен и другие виды произведений.

Достойное место в музыкальном искусстве XIX в. занимает музыка польских композиторов: Шопена, Огиньского, Венявского. Мировое признание принес польской музыке *Фредерик Шопен* (1810—1849), польский композитор и блестящий пианист. По сей день любимы вальсы Шопена, а его скерцо и прелюдии стали самостоятельными музыкальными произведениями. Этюды Шопена из технических форм подготовки музыкантов превратились в самостоятельные законченные музыкальные произведения. Особенно гениален его «Двенадцатый этюд», в котором техническое совершенство и глубина патриотических чувств сочетаются с характерным для всего творчества Шопена изяществом. Шопен — автор и истолкователь по-новому многих музыкальных жанров. Композитор-романтик Шопен опозитизировал танцы — мазурку, вальс, полонез. Классическую форму он сочетал с фантазией и богатством мелодии. Им созданы также два фортепианных концерта, три сонаты, четыре баллады, экспромты, ноктюрны, песни.

Известный польский композитор, участник Польского восстания 1794 г. *Михал Огиньский* (1765—1833) — автор оперы «Бонапарт в Каире», патриотических песен, маршей, фортепианных пьес и полонезов. До сих пор огромной любовью слушателей пользуется полонез Огиньского «Прощание с Родиной».

Исполнительский стиль скрипача и композитора *Генриха Венявского* (1835—1880) сочетал блестящую виртуозность с кантиленностью. Его мазурки, полонезы проникнуты национальными ритмами и славянской песенностью.

Богатым в музыкальном отношении был XIX век и для чехов: *Антонин Дворжак* (1841—1904), *Бедржик Сметана* (1824—1884) подняли национальную музыку на общеевропейский уровень. Дворжак, основоположник чешской музыкальной классики, создал 11 опер, девять симфоний, знаменитые «Славянские танцы» для оркестра, воплотив в них черты славянского фольклора, национально-освободительной борьбы. Им созданы также кантаты, увертюры, песни, симфонические поэмы и многие другие сочинения. Сметана — основоположник чешской оперы. Автор исторических («Бранденбургцы в Чехии»), комических («Проданная невеста»), трагических («Далибор») опер, а также цикла «Моя Родина», состоящего из шести программных симфонических поэм, «Чешских танцев» для фортепиано и двух струнных квартетов.

В сочинениях крупнейшего норвежского композитора XIX в. *Эдварда Грига* (1843—1907) также нашел яркое отражение национальный фольклор. Им создана музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», сонаты для скрипки с фортепиано и виолончели с фортепиано, большое количество романсов и песен, в которых созданы образы северной природы.

Во второй половине века заявила о себе испанская музыкальная школа. Композитор и пианист *Исаак Альбенис* (1860—1909) был автором *сарсуэл*, испанского музыкально-сценического жанра, близкого оперетте, и симфонических сюит («Испанская сюита», «Каталония», «Испания» и др.). *Пабло Сарасате* (1844—1908), испанский скрипач и композитор, прославился как виртуозный исполнитель своих ярких мелодичных, эмоциональных произведений — («Арагонская охота», «Цыганские напевы», «Фантазия на темы оперы «Кармен», «Наварра»).

При всем расширении музыкальной географии Европы основными музыкальными центрами оставались *Париж, Вена, Рим*. Доминирующие там музыкальные направления, как правило, были взаимоисключающими, в силу чего музыкальная жизнь века была не только разнообразной, но и напряженной.

Музыкальная
культура Италии
в XIX в.

Представитель романтизма *Винченцо Беллини* (1801—1835) способствовал развитию в стране искусства *бельканто*, прекрасного пения, отличающегося легкостью и красотой. Им создано несколько опер («Норма», «Сомнамбула», «Пуритане»), из которых наибольшей любовью зрителей во всем мире пользуется до сих пор «Норма». *Газтано Доницетти* (1797—1848), как и Беллини, представитель итальянской романтической оперной школы. Для театров Италии, Парижа, Вены им были написаны оперы «Любовный напиток», Лючия ди Ляммермур», «Дочь полка», «Фаворитка» и др.

Самым известным итальянским композитором первой половины XIX в. был *Джоаккино Россини* (1792—1868), обогативший реалистическим содержанием оперу-буффа, вершиной которой явился его «Севильский цирюльник». Свои оперы он создавал, как в реалистическом, так и в героико-романтическом стиле. Его музыку отличает мелодическое богатство, меткость и остроумие характеристик (оперы — «Отелло», «Золушка», «Сорока-воровка», «Вильгельм Телль» и др.).

Бельканто (итал. букв. прекрасное пение) — вокальный стиль, отличающийся певучестью, легкостью, красотой звучания, виртуозностью колоратуры.

Опера-буффа — итальянская комическая опера XVIII—XIX вв., характеризующаяся бытовыми сюжетами, живостью действия, речитативами.

Хорошая музыка — это прежде всего наше переживание. Музыка должна дарить нам радость, заставляя наше воображение какие-то минуты жить иллюзиями определенного рода. Иллюзии эти лишены спокойного величия произведений скульптуры. Нет в них и мечтательной нежности картин Корреджо. Основная черта музыки Россини — это быстрота, уже сама по себе отвлекающая душу от печальной грусти... Затем я нахожу в ней свежесть, которая с каждым тактом заставляяет меня улыбаться от удовольствия.

Стендаль. Жизнь Россини. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. — С. 586—587.

Мастером оперного жанра был *Джузеппе Верди* (1813—1901), творчество которого сыграло огромную роль в борьбе за объединение Италии в эпоху Рисорджименто. Начало всемирной славы композитора положила опера «Навуходоносор» (1842), в сценах вавилонского плена которой соотечественники композитора увидели картины угнетения своего народа, страдавшего тогда под австрийским владычеством. Затем последовали одна за другой оперы «Ломбардцы в первом крестовом походе», «Аттила», «Макбет», «Битва при Ленья-

но», «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад» и др., пронизанные тираноборческими мотивами. В театрах во время представления опер Верди возникали стихийные демонстрации, очень беспокоившие австрийскую полицию. Имя Верди стало лозунгом национально-освободительной борьбы. Но гуманизм его не исчерпывался патриотизмом, он был шире и звучал в общечеловеческих масштабах. Так, во всех его операх, а особенно в «Риголетто», «Травиате», «Аиде», проявлялось сострадание композитора к женщине, любящей женщине, которую мужчина приносит в жертву или которая сама жертвует собой ради него. Демократ, скромный, необычайно добрый человек, Верди был очень тверд в защите своих принципов, в частности, в защите принципов *музыкального реализма*, противостоявших зарождавшемуся тогда *веризму*. Его тезисом было: «Отображать правду такой, как она есть, может быть, и хорошо, но лучше, гораздо лучше создавать правду»¹.

Еще одним существенным моментом творческой биографии Верди было его концептуальное противостояние с немецким композитором *Рихардом Вагнером* (1813—1883), принципы музыкальной драмы которого отрицали многие оперные формы, в том числе, близкие к национальной, интонационной основе арии Верди. Но при этом Верди признавал Вагнера «великой личностью», советуя всем композиторам «держаться характерных особенностей, присущих каждому народу, как это прекрасно сказал Вагнер»²

Руджеро Леонкавалло (1857—1919) своими известными операми «Паяцы» и «Богема» положил в итальянском оперном искусстве начало *веризму*. Расширили рамки *веризма* в Италии *Джакомо Пуччини* (1858—1924) операми «Манон Леско», «Богема», «Тоска», и *Пьетро Масканьи* (1863—1945), создав оперы «Сельская честь» (1888) и «Ирис».

Немецкая и австрийская музыка

Это музыка *симфонизма* и прежде всего музыка великого немецкого композитора *Людвига ван Бетховена* (1770—1827), с 1792 г. жившего в Вене, представителя венской классической школы. Идеи Французской революции вдохновили Бетховена на создание героико-драматических симфоний («Третья Героическая», «Пятая», «Девятая»), а также оперы «Фиделио», увертюры «Кориолан» и «Эгмонт». Полная глухота, постигшая Бетховена в середине творческого пути, не сломила великого творца, и после полной потери слуха им были созданы замечательнейшие произведения: 32 сонаты для

Музыка должна высекать огонь из души человеческой. Л. Бетховен

¹ Верфель Ф. Верди. Роман оперы. — М., 1991. — С. 16.

² Там же. С.17.

фортепиано, среди которых особенно известны и любимы «Лунная», «Патетическая», «Аппассионата», пять концертов для фортепиано с оркестром, концерты для скрипки с фортепиано («Крейцера» и др.), «Торжественная месса» и многие другие.

Рихард Вагнер реформировал оперу, осуществив в ней синтез музыкального и философски-поэтического начал, превратив ее в оперу-драму, введя в нее вокально-симфонический стиль мышления. Музыкальные драмы Вагнера основаны на мифологических сюжетах: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо Нибелунгов». Вагнер — также выдающийся представитель философии музыки, создатель таких культурологических сочинений, как «Художественное произведение будущего» и «Опера и драма».

Представителем немецкого музыкального романтизма был *Карл Мария фон Вебер* (1786—1826). Им написаны десять опер. Одна из самых известных его опер — «Вольный стрелок». Известны также его замечательные виртуозные концертные пьесы для фортепиано, особенно «Приглашение к танцу».

В стиле музыкального романтизма создавал свои произведения *Франц Шуберт* (1797—1828). На слова великих немцев (Гёте, Гейне, Шиллера) им были написаны свыше 600 песен, девять симфоний, в том числе замечательно-мелодичная «Неоконченная симфония», квартеты, трио, 20 фортепианных сонат, баллады, экспромты и многие другие музыкальные произведения.

Роберт Шуман (1810—1856) был не только композитором, но и музыкальным критиком, основавшим в 1834 г. «Новый музыкальный журнал». Эстетику немецкого романтизма Шуман выразил в своих сочинениях: программных фортепианных циклах — «Бабочки», «Карнавал», «Фантастические пьесы», «Крейслериана», лирико-драматических вокальных циклах — «Любовь поэта», «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», симфоническом концерте для фортепиано с оркестром, опере «Геновева», музыке к поэме Байрона «Манфред» и других произведениях.

Призвание художника — озарять светом глубины человеческой души. *Р. Шуман*

Немецкий композитор *Йоганнес Брамс* (1833—1897), с 1862 г. проживавший в Вене, в своих сочинениях успешно сочетал венские классические традиции и романтическую образность. Брамс автор четырех симфоний, увертюры, концертов для инструментов с оркестром, «Немецкого реквиема», «Венгерских танцев» для фортепиано, камерно-инструментальных ансамблей.

Одним из крупнейших австрийских симфонистов второй половины XIX в. был автор 11 симфоний *Антон Брукнер* (1824—1896). Им были

написаны также мессы, песни, Реквием. Величайшее творение Брукнера — его Седьмая симфония, патетический отклик на смерть Р. Вагнера.

Австрийский композитор *Густав Малер* (1860—1911) в своих произведениях, большая часть которых была написана в XX в. («Песни об умерших детях» 1904, «Песнь о Земле» 1909), сочетал черты позднего романтизма с экспрессионизмом.

Французская музыка XIX в.

Это многоцветие художественных стилей. Революция конца XVIII в. в «искусство звуков» ничего нового не привнесла. Создатели революционных песен при Империи превратились в ремесленников полуграциозного, полупомпезного стиля. Император Наполеон не питал никаких особых склонностей к музыке и даже приходил в ужас от музыки шумной. Тем не менее требовалась музыка для различных поводов: для кафедральных служб, изящная музыка для развлечения светского общества и музыка для того, чтобы забыть на время нищету, характерную для наполеоновского времени. В музыке, хотя и позднее, чем в других видах искусства, появляется то, что получило название «ангажированности». Мало кому теперь известные композиторы *Меул*, *Госсек* (1734—1829, музыкальный деятель Французской революции, автор оперы «Триумф Республики», гимнов, маршей), *Лезуар* занимались разработкой музыки в стиле *ампир*.

Романтическое направление во французском балете и музыке утвердил *Адольф Адан* (1803—1856), автор музыки к балетам «Жизель» и «Корсар», а также музыки нескольких опер.

Джакомо Мейербер (1791—1864) 16 лет распорядился музыкальной жизнью Франции (1833—1869). От романтизма Мейербер сохранил некоторые оркестровые приемы, разумно сочетал оркестровую и вокальную массу, заботился об искусно дозированных нюансах. Хорошо зная вкусы публики того времени, он удачно подобрал либрет-

В споре либретто создает успех первого представления, музыка же с того.

Д. Мейербер

тиста для своих опер. Им был *Э. Скриб* (1791—1861), автор известного водевиля «Стакан воды». Мейербер — создатель жанра

большой героико-романтической оперы. Она отличалась монументальностью, драматизмом, героическим пафосом, романтической красочностью, декоративностью, включением балетных номеров и использованием большого оркестра и хора. Большие оперы создавались в основном на исторические сюжеты. Оперы Мейербера — «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Пророк» были встречены с исступленным восторгом, граничившим с психозом.

Традиции романтизма сохранил в своем творчестве создатель романтической программной симфонии *Гектор Берлиоз* (1803—

1869), новатор в области музыкальной формы, гармонии, инструментовки. Берлиоз стремился к театрализации симфонического жанра, гротесковому заострению образов («Фантастическая симфония», «Траурно-триумфальная симфония», опера-диалогия «Троянцы» и др.). Берлиоз — создатель новой школы дирижирования и автор ряда работ по теории дирижирования («Дирижер оркестра»).

Время — великолепный учитель, но, к сожалению, оно убивает своих учеников.
Г. Берлиоз

Лео Делиб (1836—1891) — автор первых в европейской музыке симфонизированных балетов «Коппелии» и «Сильвии», а также оперы «Лакме».

Лирико-драматическое направление развивал *Жюль Массне* (1842—1912), создатель лирических опер «Манон», «Вертер», «Таис», «Сафо».

Творчество *Жоржа Бизе* (1838—1875), автора знаменитой оперы «Кармен», — проявление реалистического направления во французской музыкальной культуре XIX в. Кроме «Кармен», Бизе написал оперы «Искатели жемчуга», «Джамиле», «Пертская красавица» и другие произведения.

Клод Дебюсси (1862—1918) — основоположник музыкального импрессионизма, изысканного, поэтического и изящного. В этом стиле им созданы многочисленные произведения (Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна», триптих «Ноктюрны» для оркестра, поэма для голоса, женского хора и оркестра «Дева-избранница»), а также опера «Пеллеас и Мелизанда».

В XIX в. во Франции создаются три самостоятельные музыкальные школы. Во главе первой из них был создатель современного оркестра Г. Берлиоз, второй — преобразователь всей системы гармонии *Сезар Франк* (1822—1890), представитель движения «музыкального обновления», сочетавший в творчестве классический стиль с романтической образностью, автор ряда симфоний и симфонических поэм, третьей — *Габриэль Форе* (1845—1924), использовавший при создании своей системы гармонии старые греческие и грегорианские лады, автор вокальных и инструментальных лирических миниатюр.

Основные термины и понятия

революционный классицизм
ампир
импрессионизм
символизм
романтизм

реализм
«искусство для искусства»
эстетизм
натурализм
веризм

постимпрессионизм
исторический роман
пленэр
модерн

симфонизм
музыкальный романтизм
футуризм
праерафаэлиты

Вопросы для размышления

1. Охарактеризуйте социокультурную ситуацию в странах Западной Европы в первой и второй половине XIX в.
2. Как повлияло развитие общественных наук на состояние искусства?
3. Назовите и охарактеризуйте основные художественные стили в культуре XIX в. Какова их специфика в разных странах?
4. Расскажите об основных музыкальных школах в Европе XIX в. Каковы причины их напряженного противостояния?
5. Почему XIX в. называют «золотым веком» художественной литературы? Охарактеризуйте творчество самых известных писателей и поэтов и художественные стили, которые они представляли?

Глава 11

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА XX в.

Материальные достижения — это еще не культура, они становятся ею лишь в той степени, в какой удастся их поставить на службу идее совершенствования человека и общества.

А Швейцер

XX век, самый динамичный за всю предыдущую историю человечества, вместил в себя множество разноплановых событий — и великих потерь и трагедий, и великих изобретений и открытий. Благодаря научно-техническому прогрессу более тесным стало взаимодействие и взаимовлияние всех народов, однако исторически сложившиеся центры мировой цивилизации — Запад, Ближний Восток, Юго-Восток, Дальний Восток, Россия — не растворились друг в друге, а их специфика не уменьшилась. Все культуры и в эпоху Новейшего времени сохранили свой национальный колорит и самобытность. Сохранились и серьезные противоречия между ними, основы которых закладывались на протяжении веков и тысячелетий.

Преодолению противоречий может способствовать знание специфики и культурных достижений других народов. От их взаимопонимания и признания за каждой цивилизацией права на самостоятельное развитие во многом зависят и все будущее человечества, и характер мировой культуры, так как ее богатство основывается на богатстве и разнообразии культур национальных.

11.1. Философы западноевропейской культуры XX в.

Радикальные перемены в европейской социокультурной ситуации, особенно заметные в конце XIX столетия, заставили многих философов и культурологов заговорить о «кризисе культуры». Начало этому было положено шопенгауэровским пессимизмом и ницшеанской «переоценкой ценностей». В XX в. эту традицию продолжили такие мыслители, как *О. Шпенглер* (1880—1936), *А. Швейцер* (1875—1965), *Карл*

Густав Юнг (1875—1961), П. Сорокин (1889—1968), Х. Ортега-и-Гассет (1883—1955). В чем же эти авторы видели проявление кризиса?

Шпенглер: для европейцев характерна тяга к бесконечности

Первая работа на тему кризиса культуры Западной Европы «*Закат Европы*» О. Шпенглера вышла в 1918 г. Ее ошеломляюще одобри- тельному восприятию во всем мире способст- вовал тот факт, что пессимистический на- строй книги совпал с мироощущением поколения, пережившего Первую мировую войну и видевшего послевоенный кризис, хаос, упадок во всем.

Выделяя западную культуру как одну из трех (наряду с антич- ной и арабской) самых «великих культур», Шпенглер писал о сле- дующих ее отличительных чертах. Прежде всего западную культуру характеризует символ «бесконечности». Именно тяга к бесконечности заставляла европейцев пускаться в авантюры крестовых походов,

Доктор Фауст, популярный персонаж немецкой легенды, ярко отразил харак- терные особенности европейского человека.

совершать кругосветные путешествия и пре- вратила путешествия для них в «модус ви- венди» вообще. Тяга к бесконечности побу- дила европейцев воздвигнуть устремленные ввысь готические соборы, построить пароход и автомобиль, изо- брести микроскоп и телескоп.

Символ бесконечности, по мнению Шпенглера, лежит и в ос- нове христианства и его характеристик. Христианский Бог бесконе- чен и вечен, ему присущи бесконечная мудрость и бесконечное мо- гущество. Идея бесконечности пронизывает европейскую науку и философию Нового времени. Это подтверждает европейская мате- матика бесконечных множеств, бесконечных рядов, бесконечно ма- лых величин. Душу европейской культуры Шпенглер назвал «фау- стовой душой»: нацеленная на бесконечное движение к неизведан- ному, она символически представлена в «Фаусте» Гёте.

Через призму указанных символов — пространственную беско- нечность, органически соединенную со временем, и «фаустову ду- шу» европейской цивилизации можно понять европейскую архитек- туру, скульптуру, живопись, литературу, театр, музыку.

«*Культурные души*» Шпенглер представлял замкнутыми образова- ниями по образу и подобию монад Лейбница. Различные души соз- дали различные культуры, каждая из них по-

По Шпенглеру, социализм — форма крушения духовных идеалов.

сле периода расцвета увядает, превращаясь в цивилизацию. Цивилизация, по Шпенглеру, — это умирающая культура. Время любой культуры не бесконечно, и для западной культуры этот конец, полагал философ, наступит в XX веке.

Среди признаков «умирания» Шпенглер выделил попытку европейской цивилизации распространиться на весь мир, возникновение гигантских городов и гигантских промышленных предприятий. В этой цивилизации философия оказалась никому не нужной, искусство перестало быть таковым и выродилось в массовые зрелища, наука стала служанкой техники и политики, интересы людей сосредоточились вокруг власти и денег.

Все это напомнило Шпенглеру состояние Римской империи в самом конце ее существования: огромные города, огромные здания, разрушительные войны. «Фаустова душа» западной культуры свое предсмертное убежище находит в социализме, который Шпенглер оценивает как форму крушения духовных идеалов. Но и социалистическая идея, будучи лишь бессильной иллюзией, не в состоянии остановить надвигающуюся гибель западной культуры.

Швейцер: материальный прогресс опережает духовный Продолжая традицию пессимистической оценки социокультурной ситуации на Западе в XX в., А. Швейцер, выдающийся культуролог, врач и музыкант, в своих работах 30—40-х годов XX в. представил развернутую картину кризиса и сформулировал рекомендации по его преодолению. Сам факт кризиса западной культуры Швейцер связывал с тем, что «ее материальная сторона развилась намного сильнее, чем духовная». Успехи науки и практики в XX в. таковы, что открылись немыслимые раньше перспективы материального обеспечения существования человека. Это повлекло за собой переоценку материальных достижений и недостаточное внимание к духовному началу. Такая культура подобна кораблю, который, лишившись рулевого управления, теряет маневренность и неудержимо мчится навстречу катастрофе¹. Материальные достижения — это еще не культура, они становятся ею лишь в той степени, в какой удастся их поставить на службу идее совершенствования человека и общества. В забвении Европой этого принципа Швейцер видел проявление кризиса ее культуры.

Швейцер раскрыл «механизм» улетучивания духовного начала из жизни человека. Западный человек в XX веке перенапряжен, и эта сверхзанятость ведет к умиранию в нем духовного начала, поскольку следствием перенапряжения является потребность во внешнем отвлечении. Физической потребностью становятся развлечения, абсолютная праздность и желание забыться. Не развития через познание ищет такой человек, а развлечений, не требующих

¹ Швейцер А. Культура и этика. — М., 1973. — С. 98.

духовного напряжения. В этом таится серьезная опасность, поскольку, сплотившись, такие люди оказывают давление на общественные структуры, призванные служить делу образования и культуры. «Театр уступает место кабаре, а серьезная литература — развлекательной. Журналы и газеты вынуждены мириться с тем фактом, что они могут преподнести что-либо читателю лишь в предельно доступной форме»¹.

Опасность для судеб культуры Швейцер видел также в изменении характера и менталитета человека. Он обращает внимание на ставшее второй натурой человека «бездумье» и «ограниченность», его пугает «безличное поведение» людей. «Всячески подчеркиваемые в отношении незнакомых людей высокомерие и безучастность, — пишет Швейцер, — уже не воспринимаются как проявления внутренней неотесанности и грубости, а квалифицируются как светское поведение»².

Неестественным, «пагубным» назвал Швейцер не только отношения между экономикой и духовной жизнью, но и между обществом и индивидом. Идеал таких отношений для Швейцера — века классической культуры и философии, когда общество «давало опору индивиду, вселяя в него глубокую уверенность в торжестве всего разумного и нравственного... Людей того времени общество поднимало, нас оно подавляет»³. Но главная опасность для культуры заключается в том, что по мере прогресса экономической жизни общества возможности «процветания культуры не расширяются, а сужаются»⁴.

Сорокин о кризисе западной цивилизации и «новой интеграции»

Современник Швейцера, крупный культуролог XX в. К.Г. Юнг, приводя слова немецкого поэта Гёльдерлина, отмечал, что «там, где опасность, растет и спасение». Признавая изъяды современной ему социокультурной ситуации на Западе, Юнг в то же время отмечал «беспрецедентное напряжение» западной культуры в попытке «одержать еще одну героическую победу пробужденного сознания над сном наций»⁵.

Аналогичной Юнгу позиции придерживался П. Сорокин, также много писавший о кризисе западной культуры. Все важнейшие аспекты жизни западного общества переживают серьезный кризис,

¹ Швейцер А. Указ. соч. С. 42.

² Там же. С. 46.

³ Там же. С. 50.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Юнг К.Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 222.

больны его плоть и дух¹, отмечал он в 1937 г. А десять лет спустя подтвердил: «Солнце западной культуры закатилось. Громадный вихрь накрыл собой все человечество»².

Кризис западной цивилизации Сорокин связывал с разрушением чувственной формы культуры: поскольку именно эта форма доминирует в западной культуре, то ее разрушение вызвало кризис всей культуры вообще. Этот кризис по силе и масштабам сопоставим только с четырьмя другими самыми разрушительными кризисами в истории человечества за последние три тысячи лет. Но и среди них он «чрезвычайно»: он отмечен необычайным взрывом войн, революций и кровопролитий; социальным, моральным, экономическим и интеллектуальным хаосом; возрождением отвратительной жестокости, временным разрушением больших и малых ценностей человечества; нищетой и страданием миллионов — потрясениями значительно большими, чем хаос обычного кризиса, писал он в работе «Человек, цивилизация, общество» (1937—1941).

По мнению П. Сорокина, начиная с Нового времени, основная форма западной культуры — эмпирическая, светская, чувственная во всех своих направлениях: в искусстве, философии, науке, этике и праве, в образе жизни и умонастроениях людей. Современный кризис Сорокин связывал с тем, что в XX в. западная культура утрачивает свой сенсорный, чувственный характер: разрушение чувственной формы культуры влечет за собой разрушение всех других компонентов западного общества. Но это не есть «предсмертная агония западной культуры и общества ... кризис не означает ... конца их исторического существования».

«Нет единого закона, — утверждал он в работе «Кризис нашего времени» (1937), — согласно которому каждая культура проходила бы стадии детства, зрелости и смерти». За современным кризисом культуры последует «новая интеграция». Это не просто умозрительный вывод. На огромном фактическом и эмпирическом материале Сорокин подтвердил его развернутым анализом различных видов культуры XX столетия, опровергающим утверждение о ее кризисе.

Прежде всего, эта культура изобилует выдающимися достижениями во всех областях. Она настолько совершенна с технической стороны, что ее представители в XX в. могут имитировать произведения всех предшествующих эпох. Можно согласиться с данным утверждением, вспомнив, как восстанавливались шедевры прошлых времен, пострадавшие в войнах, наводнениях, пожарах и других стихийных и социальных бедствиях.

¹ Сорокин П. Человек, цивилизация, общество. — М., 1992. — С. 427.

² Там же. С. 428.

Во-вторых, количественно современная культура создала произведения, беспрецедентные по своим размерам и историческому охвату: архитектурные сооружения XX в. сделали «карликовыми» самые огромные строения прошлого. Размах, с каким произведения художественной литературы XX в. описывают жизнь масс, размеры современных хоров и оркестров сделали «лилипутскими» их предшественников. Современная культура, проникая во все аспекты социальной и индивидуальной жизни людей, повлияла на их быт, домашнюю обстановку, одежду, на предметы, которыми они пользуются, от вилки до автомобиля.

В-третьих, в XX в. на Западе культура стала доступна всем.

Если раньше музыка, картины, скульптуры, поэмы и драмы были доступны только избранному меньшинству, которому посчастливилось оказаться в той комнате, где исполняли музыку, выставляли картины или скульптуру, читали поэму или разыгрывали драму, то в настоящее время почти каждый может наслаждаться симфониями, исполняемыми лучшими оркестрами; драмами, разыгрываемыми лучшими театральными труппами, литературными шедеврами, опубликованными тысячными тиражами и проданными за приемлемую миллионам цену или доступными во множестве библиотек; картинами и скульптурами в оригинале, выставленными в музеях и размноженными в бесчисленном множестве отличных копий... С минимальной затратой энергии каждый может оказаться наедине с любым предметом искусства. Это искусство вошло в повседневную жизнь современного человека, найдя отражение в колере и линиях его автомобиля, в цвете и форме его одежды, в изгибе линии его обуви и стола, в мельчайших аксессуарах его ванной комнаты.

Сорокин П. Указ. соч. С. 449.

Еще одну типичную черту современного искусства Сорокин видел в его бесконечном многообразии. Он отмечал, что в современном западном искусстве присутствуют самые разнообразные стили и направления — классическое, романтическое, экспрессионистское, импрессионистское, реалистическое, футуристское, кубистское, старомодное, религиозное, светское, консервативное и др. Все это позволило Сорокину сделать вывод о том, что современное западное искусство не разрушило культуру, как утверждали многие, а, напротив, обогатило ее и в значительной степени облагородило самого человека.

Одновременно Сорокин назвал «недуги» современного ему искусства. Первый и главный из них он видел в том, что искусство постепенно становится товаром, произведенным в первую очередь для продажи, ради «релаксации, потребительства, развлечения и удовольствия». Сорокин вскрыл глубочайшую трагедию искусства XX столетия: оно обслуживает рыночное общество и поэтому не может игнорировать запросы рынка. Запросы рынка в своем большинстве вульгарны, и вульгаризация не смогла обойти стороной искусство. Вместо того чтобы поднимать массы до собственного уровня, оно, напротив, опускается до уровня толпы.

Сорокин, таким образом, зафиксировал проблему массовой культуры и раскрыл механизм коммерциализации культуры и вызываемых этим фактом последствий. Превращаясь в массовое явление, искусство постепенно начинает пренебрегать моральными ценностями, поскольку те редко бывают «развлекательными», «подобно вину и женщинам». Такое искусство, пишет Сорокин, «аморально, десакрализовано, асоциально, а еще чаще — безнравственно, антирелигиозно и антисоциально...».

Превращаясь в товар, искусство попадает в особую, непривычную для него обстановку, его начинают контролировать рыночные структуры и мода, а они в состоянии создать только массовую проекцию преходящих «хитов» и недолговечных «бестселлеров». Высшими «ценителями красоты» оказываются коммерческие дельцы, навязывающие свои вкусы не только художнику, но и публике, и тем самым влияющие на ход развития самого искусства. Это неблагоприятная обстановка для создания подлинных ценностей.

Принципиально меняется и сам статус искусства. Сорокин следующим образом рисует его удручающее состояние в XX в.:

Из царства абсолютных ценностей оно опускается до уровня производства ценностей товарных... Искусство становится всего лишь приложением к рекламе кофе, лекарств, бензина, жвачки и им подобным..., даже величайшие творения... опускаются до уровня такого придатка. Каждый день мы слышим избранные темы Баха и Бетховена, но как приложение к красноречивой рекламе таких товаров, как масло, банковское оборудование, автомобили, крупы, слабительные средства. Они становятся всего лишь «спутниками» более «солидных» развлечений, таких, как пакетик воздушной кукурузы, стакан пива или виски с содовой и льдом...

Такое состояние искусства приводит к тому, что оно становится все более и более поверхностным, а чтобы продаваться на рынке, оно вынуждено «поражать» публику, быть «сенсационным». Оно переходит к искусственному отбору тем и персонажей. Вместо типичных и существенных проблем его темами становятся преступный мир, нищие, сумасшедшие или «шикарные женщины». Если предметом классического искусства было божественное и благородное, то сегодня искусство в большинстве своем игнорирует благородное в человеке, в социальной жизни, в культуре, «садистски заостряя внимание на всём посредственном и в особенности негативном, патологическом, антисоциальном и получеловеческом». Искусство концентрируется на патологических событиях и типах людей. В литературе, музыке, театре герои выбираются из прозаических типажей. Фермеры, домохозяйки, рабочие, бизнесмены, торговцы, политики, доктора, юристы, стенографистки, министры, детективы, преступники, гангстеры и «прохиндеи», жестокие вероломные лжецы, уличные мальчишки и искатели приключений, всякого типа извращенцы — таковы «герои» современного искусства во всех его проявлениях. Но даже тогда, когда героями становятся выдающиеся личности, авторы в соответствии со своим психоаналитическим методом стараются их «развенчать». Отщепенцы рода человеческого, «рассыпанные среди посредственностей», стали героями современной литературы.

Формой протеста против искусства, низведенного до уровня инструмента наслаждения и развлечения, выступил *модернизм*, суть которого Сорокин видел в том, что он отказывался воспроизводить в своих произведениях только видимую поверхность предмета. Кубизм, футуризм, пуантилизм, дадаизм, конструктивизм и другие направле-

Модернизм — в искусстве XX в. общее название любой попытки отойти от художественных традиций XIX в. Основной упор — на форму и средства выражения, а не на содержание и тематику.

ния модернизма, пришедшего на смену «чувственному искусству», протестуя против фотографичности прежнего искусства, стремились выразить суть явления, внутренний мир или характер человека, основополагающие черты любого предмета средствами искусства. Они стремились воспроизвести ту реальность, что находится за видимой оболочкой. Отсюда — все технические ухищрения, непривычные для ощущений человека, непривычная для слуха музыка, неудобоваримая для читателей литература, эксцентричная и непонятная скульптура. Сорокин справедливо предвидел, что модернизм надолго обосновался в европейской культуре, прочно вошел в плоть и архитектуры, и живописи, и литературы. Модернистами были и крупнейшие композиторы XX в. — *Пауль Хиндемит, Артур Онеггер,*

Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Альфред Шнитке.

**Ортега-и-Гассет:
«Дегуманизация
искусства»**

Проблемы трудностей и противоречий в развитии культуры Западной Европы в XX в. рассматривал в своих работах испанский культуролог *Ортега-и-Гассет*. В работе «Дегуманизация искусства» (1925) он отметил враждебность масс родившемуся в начале века в Европе модернизму. Причину этой враждебности он видел в том, что модернизм был массам непонятен. Новое искусство, считал Ортега-и-Гассет, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое. Новое искусство обращается лишь к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массах¹.

Позиция Ортега-и-Гассета — это позиция аристократа, считающего, что искусство предназначено только для очень узкого круга лиц. Одновременно с П. Сорокиным и независимо от него он приходит к выводу о том, что «кризис» искусства, о котором так много говорили, это всего лишь поиски нового понимания искусства, нового характера творчества и восприятия его результатов.

«Кризис» искусства — это всего лишь поиски и находки нового понимания искусства, — считает Ортега.

Ему совершенно чужда шпенглеровская идея «смерти» западной культуры. Гассет утверждал, что в искусстве бессмысленно любое повторение. Каждый новый стиль может породить различные формы в пределах общего типа, но проходит время, и некогда плодотворный родник иссякает. Так произошло с романтической и натуралистической литературой, и наивно полагать, что отсутствие произведений этого стиля есть следствие отсутствия талантов, как считали многие. «Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов»².

XX век провел жесткую черту между культурой массовой и культурой элитарной, аристократической. За период с 1800 по 1914 гг. европейское население увеличилось со 180 млн до 460 млн человек. Головокружительный рост, по словам Гассета, означал все новые и новые толпы людей, которые с таким ускорением извергались на поверхность истории, что не успевали «пропитаться традиционной

¹ *Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.* — М., 1991. — С. 221.

² Там же. С. 227.

культурой»¹. Произошло «восстание масс», которые враждебны к непонятной и недоступной для них элитарной культуре. Для этих масс была создана *массовая культура*, существующая по законам рынка. А это означало, что изначально такая культура ориентировалась на максимально широкий сбыт и простейшие потребности и вкусы толпы. Ее чертами стали развлекательность, доступность, легкость восприятия, утрата уникальности. Массовая культура обладает широким полем деятельности: это поп-музыка, рок, реклама, эротическая и криминальная кинематография, эротическая и детективная литература, газетные и журнальные сенсации, всевозможная мистика и оккультизм, астрология, социальные утопии.

Элитарная культура, напротив, — это глубокие художественные произведения современности, чрезвычайно сложное искусство, для восприятия которого нужны специальная подготовка и немалые интеллектуальные усилия. Не зная истории искусства, культурологии, невозможно не только оценить по достоинству картины Пабло Пикассо, литературные произведения Джеймса Джойса, музыку Игоря Стравинского (а именно эти три художника своими произведениями — «Жизнь», «Улисс», «Жар-птица» — открыли XX век и его культуру), но и просто понять их. Западная элитарная культура — это культура XX в., вобравшая в себя достижения предшествующих эпох развития культуры и создавшая принципиально новую ее форму.

Перспективы дальнейшего развития западной культуры

Пути возможной эволюции западной культуры некоторые культурологи связывают с «насильственным» или «стихийным» сокращением дистанции между элитарной и массовой культурой. Так, германский критик массового общества Ж. Элль предложил объявить «крестовый поход» за возрождение утраченных идеалов, за воскрешение ценностей, которые отвергаются массовой культурой. Российский культуролог М. Каган рассматривал *постмодернизм* как поиск путей к преодолению разрыва между элитарной и массовой культурами.

Другим «недугом» современной западной культуры, нуждающимся в преодолении, по мнению западных культурологов, является «техническая болезнь». Р. Арон, Л. Мамфорд, А. Печчеи в своих работах отмечали, что технический прогресс в XX в. явился не только благом для людей, обеспечив их самолетами, автомобилями, радио, телефоном и электричеством, но он же превратил западное общество в «мегамашину», в механизм, подавляющий человека и разрушаю-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 314.

ший природную среду. По мнению *Г. Маркузе*, развитие научно-технической революции в XX в. создало репрессивную культуру — одномерное общество, производящее «одномерного человека».

Действительно, во второй половине века оптимизм, порожденный невиданными достижениями науки и техники, стал ослабевать. Все более очевидными становились отрицательные последствия научно-технического прогресса, особенно в области производства оружия массового уничтожения, ядерной физики, генетики. Как следствие научно-технического прогресса возникли глобальные проблемы. Нарастала волна *антисайентизма* — движения противников дальнейшего развития науки. В результате оживленных споров между сторонниками и противниками научно-технического прогресса был сделан общий вывод: технизация ведет не только к положительным, но и отрицательным последствиям, и в ходе научно-технического прогресса действительно возникают основания для всеобщей тревоги.

Такой вывод о современной культуре породил тенденцию, которая, по словам петербургского культуролога А.С. Кармина, «постепенно набирает силу» и способна показать, что благотворное воздействие на дальнейший ход научно-технического прогресса — это тенденция к «гуманизации бытия». Под *гуманизацией* понимается «утверждение принципов и идеалов гуманизма в качестве главных и всеобщих критериев для оценки всего, что происходит в человеке и в мире, окружающем его»¹. Таким образом, гуманизация рассматривается как «противоядие» порокам технизации. Однако проблемой остается реализация этого принципа гуманизации в современном обществе.

Ее решение еще в 1957 г. в своей статье в журнале «Фольксвирт» предложил архитектор «немецкого чуда» государственный деятель и экономист *Л. Эрхард*. Он отметил, что инструментом распространения в общественном сознании какой-нибудь значимой идеи должно быть образование. Чем современнее и прогрессивнее экономика и техника, утверждал Эрхард, тем шире и глубже должны быть основы и задачи воспитания и образования людей. Чем сложнее техническое оснащение и взаимодействие факторов хозяйства, тем выше требования, предъявляемые к человеку в том, что касается работы его рук, зрелости духа и силы характера, которые могут быть сформированы лишь в процессе широкого образования и воспитания. Это относится

¹ Кармин А.С. Указ. соч. С. 325.

не только к хозяйственным руководителям и предпринимателям, но и ко всем прочим членам общества¹.

11.2. Модернизм — художественный стиль XX в.

Модернизм это художественный стиль европейского искусства конца XIX—XX вв. Особенно отчетливо модернизм проявился в архитектуре, где использовались новые технические средства, свободная планировка, своеобразное архитектурное оформление для создания подчеркнуто индивидуализированных зданий. Ярким примером этого стиля являются собор Саграда Фамилиа (Святое семейство) и жилой комплекс Каса Мила в Барселоне испанского архитектора *А. Гауди* (1852—1926). Среди его инноваций использование цвета, нестандартных строительных материалов, а также дерзких технических решений.

Модернизм распространяется на изобразительное искусство, театр, музыку, литературу. Влияние модернизма сказывается и на философии.

Как все новое, эстетика которого разительно отличается от предыдущей культуры, модернизм очень быстро приобрел как фанатичных поклонников, так и агрессивных противников, которых особенно много было в идеологической сфере. Особенно долго отрицательная оценка модернизма сохранялась в российской культуре, о чем свидетельствует работа профессора Санкт-Петербургского университета М.С. Кагана «Философия культуры» (1996). Культура модернизма, по мнению Кагана, антиприродна, антисоциальна, за что общество «мстит», разрушая и уничтожая ее носителей в ходе революции. Эту культуру он называет также «античеловечной». На смену классической европейской культуре модернизм, по мнению Кагана, приносит скепсис, декаданс, иррационализм, сознание бессмысленности жизни. Стремление философов-классиков к созданию глобальных теоретических систем объявляется бесплодным. Философия дробится на множество течений и утрачивает бывшее влияние на умы. В искусстве модернизм отказывается от изображения реального мира и провозглашает «беспредметность» в качестве главного художественного принципа. Абсурд, абстракция, сюрреализм принципы реализма, развенчивающие нравственные и эстетические идеалы предшествующей эпохи.

Однако далеко не все теоретики модернизма согласны с такой его оценкой, хотя бы по тому, что это движение было слишком многообразным для того, чтобы оценивать его столь однозначно.

¹ Эрхард Л. Полвека размышлений. — М., 1996. — С. 379.

Модернизм включал в себя множество подстилей, отошедших от традиции внешнего подобия и утверждавших новый подход к изображению бытия.

Интуитивизм
А. Бергсона и
Б. Кроче

Теоретической основой искусства модернизма явились эстетические концепции таких философов XX в., как Кроче, Бергсон, Фрейд, Дьюи и др.

Французский философ и писатель А. Бергсон (1859—1941) побудил у образованной публики интерес к философским проблемам, осуществил переоценку метафизических ценностей, поднял новые проблемы в психологии, обозначив и выделив «движущую реальность» человеческого бытия. Главными в эстетической концепции Бергсона были

Интуиция — основа эстетических концепций Бергсона и Кроче.

интуиция, с помощью которой человек получает непосредственный и прямой опыт действительности, и «духовная энергия». Абстрактному метафизическому времени Бергсон противопоставил психологическое время, конкретную «длительность», свободную и созидательную, которая, по его мнению, и является фундаментом, внутренней природой сознания. Интуиция человека, а не его разум устанавливает контакт с миром на уровне «внутреннего Я», устремляющегося ввысь в виде «жизненно-го порыва» (*élan vital*).

Стимулом всякой эволюции и прогресса является *élan vital*, или жизненный порыв, — считает Бергсон.

Большое значение для искусства XX в. имели идея Бергсона о роли эмоционально-образного художественного мышления, важного для «живой гибкости культуры», а также его идея божественно озаренного гения, способного увлечь человечество к духовности и проложить путь к «открытому обществу».

Итальянский мыслитель Б. Кроче (1866—1952) также в своей эстетической концепции главную роль отводил интуиции, которая, будучи у Кроче «интуицией-выражением», представляла собой некое простое бытие, в котором в свернутом виде уже присутствуют все «формы духа», а культура есть не что иное, как разворачивание этих форм. Идея Кроче о том, что реальна только жизнь духа, явилась основополагающим принципом искусства модернизма.

Эстетическая концепция Кроче, по которой искусство есть лирическая интуиция, господствовала в эстетике на протяжении трех первых десятилетий XX в. В своей статье «Эстетика», написанной для Британской энциклопедии в 1946 г., Кроче дает следующее определение искусства: искусство — это выражение чувств, простой, но имеющий

Реальна только жизнь духа. Б. Кроче

первостепенное значение акт воображения. Оно конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта. Не связанное с понятиями истины или нравственности, искусство является переходом человека от детского восприятия к четкой членораздельной речи.

**Неоинтуитивизм
Г. Рида**

Проблема интуитивизма и ее роль в искусстве находит свое дальнейшее развитие в творчестве *Г. Рида* (1893—1968), представителя неоинтуитивизма. Он автор многих книг по эстетике, и его неоинтуитивистская эстетика формы также явилась теоретической основой искусства модернизма.

В своей автобиографии Рид пишет о потере человечеством детской непосредственности, связывая это с недооценкой интуиции. В течение четырех столетий человек основывал свою деятельность на математической рассудочности и накоплении положительных фактов. Это сделало его активным, сильным, энергичным и хладнокровным, но лишило непосредственности и живости чувств. И, опираясь на собственный опыт, он советует поднять значение чувств и интуиции в жизни и творчестве. В этом Рид опирается также на философию Бергсона, считавшего как отмечалось выше интуитивный способ общения с действительностью более утонченным, отличающимся глубиной проникновения. Творческая интуиция дает возможность художнику вкладывать в свое творчество максимум выразительности. Непосредственность восприятия помогает ему передавать свои ощущения окружающим.

Бергсон считал, что научный подход слишком долго задерживал на себе внимание человечества и что простота, отзывчивость и здравый смысл вновь войдут в нашу жизнь только тогда, когда художественное восприятие жизни займет надлежащее место в повседневных делах человека. Такой же точки зрения придерживался и Рид. Сущность эстетического Рид видел в форме, творящейся интуитивно и потому не подлежащей анализу рациональными средствами.

Эстетическая концепция Рида сформировалась не только под влиянием Бергсона: на нее большое влияние оказала фрейдистская концепция индивидуального и коллективного бессознательного, воспринятого Ридом в качестве источника художественного творчества. Концепции Юнга и Фрейда явились для Рида аргументами для обоснования нефигуративного искусства модерна. Именно концепцией архетипов Юнга Рид объяснил механизм закрепления и передачи чувственного опыта в процессе развития искусства.

Рид, опираясь на данную концепцию Юнга, создает теоретическое «оправдание» модернизма. Архетипы находятся в глубинных

слоях подсознания и в ходе исторического развития оседают все глубже и глубже. Искусство, считает Рид, является способом объективации и организации чувственного опыта в осмысленные символические структуры, искусство помогает человеку вторгаться в область неведомого и является «чувствилищем культуры».

В процессе эстетического акта происходит овладение тем или иным фрагментом реальности, который обретает эстетическую форму.

Художник имеет обостренную интуицию и особо чувствителен, по мнению Рида, к своему внутреннему миру и к своему опыту. Этот опыт воплощается в художественном произведении. Рид считает, что современное искусство обожествляется, так как остается загадкой для человека. Художник, согласно Риду, выражает в своих произведениях состояние собственной души. И только случайно он может выразить нечто объективное.

11.3. Искусство модернизма

«Нужно жить
ослепленным»

Модернизм возникает в Европе в счастливое время: не случайно, первое двенадцатилетие XX столетия получило название «блестящей эпохи». Сооружение Эйфелевой башни (1889), первые прорывы в небо авиаторов (Адер в 1890 г.) были предзнаменованием тех успехов, которые в 1900 г. продемонстрировала всемирная выставка в Париже. И интеллектуальная и художественная деятельность, живая и блестящая, хорошо согласовывалась с этой общей эйфорией.

Привлеченные репутацией французской школой живописи XIX в. художники со всего света собираются в Париже, где и рождаются модернистские художественные движения: набизм (Боннар, Дени, Виллар), фовизм (Матисс, Фламинк, Ван Донген), кубизм (Брак, Грис, Пикассо).

Новое искусство XX столетия сформировалось в период между 1884 и 1914 гг. Переворот в искусстве и философии этого периода сравнивают с изменениями, отметившими конец Средневековья, вызвавшим великое пробуждение Возрождения.

Впервые в истории Европы эстетическая эволюция осуществилась в полной независимости от моды, вкуса и нравов, «за пределами» всякого социального влияния. Ее единственные зачинщики, поэты и художники, ниспровергатели по определению, становятся чем-то таким, что отвергает общество: париями, изгоями, «проклятыми», осужденными официальной средой.

Будучи изолированными, эти парии находят друг друга и группируются, образуя новый тип товарищества в кафе, вокруг какого-

нибудь журнала, художественной мастерской. Придется долго ждать тех лет, что последуют за Первой мировой войной, чтобы благодаря новому снобизму и проникновению в область искусства финансовых спекуляций, общество реабилитировало богему и признало ее скандальные выходки.

В новой обстановке расцветают семена, брошенные в землю импрессионизмом, освободившим человека от реальности. Великой революцией окажется выбор художником в качестве материала творчества ощущений и впечатлений, этого нового инстинктивного приближения мира видимости, как первого средства познания и как отправной точки всего поэтического и художественного опыта.

С этим связано обновление поэтом П. Варленом и художником К. Моне самого понятия реальности, которую до тех пор всегда связывали с понятием объективности. Теперь реальность была неотделима от визуального, слухового и тактильного впечатления, которое она производила на художника. «Нужно жить ослепленным» — таков был лозунг новых художников. Такая их позиция совпадала с работами Бергсона о «прямой интуиции непосредственных данных», демонстрировавшей рациональную и интеллигибельную реальность пространства и времени, в то же время как достижения научного и технического прогресса опрокидывали привычный ритм жизни, создавая ее новые измерения и давали вместе с только что родившимся кинематографом оригинальное видение вечной метаморфозы мира. Сама эпоха говорила «нет!» стабильной уверенности картезианского здания.

Все это и приводило к разработке в области искусства абсолютно новых понятий. Была провозглашена своеобразная «табуля раза» предшествующим принципам, и искусство перестало быть академической и конформистской дисциплиной, чтобы стать всегда живым, постоянно обновляемым опытом. Так и родились понятия «модернизм» и «авангард».

Набизм

Это своеобразный вариант стиля модерн, близкий к литературному символизму. Своим названием течение обязано П. Серюзье (1863—1927), написавшему в письме основателю набизма Морису Дени (1870—1943): «я мечтаю о

«Наби» (от древне-евр. пророк) — объединение французских художников, восхищавшихся творчеством П. Гогена. Набистов отличала декоративность работ.

подлинном будущем братстве, состоящим исключительно из убежденных художников, влюбленных в прекрасное и доброе, демонстрирующих своими работами и своим поведением то непостижимое, что я определяю словом «Наби». Это был эстетический, духовный и апостольский идеал, вдохновлявший Серюзье и эхом отразившийся в душах многих художников (среди которых М. Дени, Э. Вюйдр, П. Боннар и А. Руссо), сгруппировавшихся

в «братьев» вокруг Серюзье. Они считали себя посвященными в магическую тайну искусства, которому должны были служить, взывая к истине.

В чем состояла тайна набизма? Открыл ее П. Гоген, и состояла она в наивном упрощении художественного видения, в плоскостности, в двухмерных полотнах, которые конструировал цвет. Программу Гогена для своих учеников, с которой набистов познакомил Серюзье, они сделали своим правилом, основным принципом которого было упрощение цветов: брать зеленое, насколько это возможно, фиолетовое, голубое, не смешивая их с белым. Набисты, вызывая шок своими идеями «наивного» и «чистого» в искусстве, вслед за Гогеном признавали волшебную власть живописи. Провозглашая принцип «табуля раза», близкий стилю модерн, набисты в своих произведениях, преимущественно декоративных, используют японскую манеру живописи, идут в ногу с реальностью своего времени. В свои произведения они вкладывают всю иронию искусства модерн.

Фовизм

Фовизм (от франц. дикий) существовал во Франции в 1905—1907 гг. Его членами были

художники *А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерен, Р. Дюфи, М. Вламинк, Ж. Брак.*

Фовизм — стиль живописи, характеризующийся применением смелых, ярких тонов, как в работах Ван Гога, Сезанна, Гогена.

Ретроспективное обращение к Ван Гогу этих художников позволило их страстному

темпераменту найти возможность осуществить их яростные требования. Фовисты превозносили динамику самого творчества, и хотели воссоздать мир средствами обостренной чувственности, благодаря магии цвета, брызжущего прямо из тюбика на холст.

Фовизм родился вместе с работой Матисса «Интерьер в Колиуре», где сюжетом композиции являются метаморфозы в цветных пятнах: зеленое пятно платя на розовом пятне простыни. Художественная революция

Для истинного художника нет ничего более трудного, чем изобразить розу, потому что прежде, чем приступить к этому, ему надо забыть о том, как другие художники изображали розы.

А. Матисс

фовизма не опубликовала никакого манифеста. Это было движение спонтанное, которое в силу своей исключительности, экзальтации не могло длиться больше, чем пламенеющий факел, как пишет Жан Тораваль, один из авторов *Les grandes etapes de la civilisation française*.

В парижском осеннем Салоне 1905 г. разразился скандал. Критиков потрясла яростная витальность художников. Известна острота одного из них (Вокселя), который при посещении Салона, увидев среди этих буйных полотен произведения скульптора Ф. Марка, написал: «Донателло среди диких». Это и дало название группе этих художников, выразивших энтузиазм молодости необузданной витальностью.

Опубликованная в «Большом Ревю» в 1908 г., статья явилась эстетической программой фовизма.

Если на белом холсте, писал Матисс, я располагаю ощущения голубого, зеленого, красного, по мере того, как я прибавляю к этим ощущениям прикосновения кистью, каждое из этих предшествующих ощущений, теряет свою значимость. Допустим, я должен нарисовать интерьер. Передо мной шкаф, он дает мне очень живое ощущение красного, и я кладу красное, которое меня удовлетворяет. Между этим красным и белизной холста устанавливается отношение. Чтобы положить рядом зеленое, чтобы сделать паркет желтым, нужно еще, чтобы между этим зеленым или этим желтым и белизной холста были отношения, которые меня удовлетворяли. Эти различные тона взаимно уменьшаются.

Нужно, чтобы различные знаки, которые я использую, были уравновешены таким образом, чтобы не разрушать друг друга. Для этого я должен упорядочить свои идеи: отношения между тонами следует установить таким образом, чтобы одни поддерживали другие, а не ослабляли.

Les grandes etapes de la civilisation francaise. — Paris, 1969. P. 454.

Но хотя фовизм представляет собой определенный темперамент, факт состояния сознания, его вклад в развитие живописи перешел за собственные рамки, оказав влияние на несколько поколений художников. Придав цвету самостоятельное значение ценно-

Начиная с П. Сезанна художники изображают идеи. Это важнейшая характеристика нового искусства XX в.

сти, не связанной с действительностью, фовизм открыл новый мир: картина — это действительность в себе, существование ко-

торой больше никогда не станет предметом обсуждения. Говоря об искусстве М. Дени заметил: «Эго живопись за пределами случайности, живопись в себе, чистый акт рисования. Все характеристики представления и ощущения исключены из произведения искусства. Это собственно поиски абсолюта».

Вскоре для этого абсолюта живопись пожертвует сюжетом. Это будет явление абстрактного искусства, начало которому в 1910 г. положил русский художник *Василий Кандинский*.

Кубизм

Посмертная выставка произведений П. Сезанна в 1907 г. положила конец фовизму. Начинается новая художественная революция, буквальная интерпретация

знаменитой фразы Сезанна о цилиндрах, конусах и сферах как сюжетах живописи. И это происходит в условиях индустриализации и модернизации современного мира,

Смотрите на природу как на цилиндр, шар, конус, все в перспективе... Природа, для нас, скорее расположена в глубине, чем на поверхности. П. Сезанн

выставки 1900 г. в Париже, открытия негритянского искусства в целом, уводя его от чувственных излишаний к рефлексии, лишению искусства пластичности, геометрическому измерению.

Глаз был заменен разумом. Автором термина «кубизм» был тот же критик Воксель, которому искусство обязано термином «фовизм». Интеллектуальный демарш кубистов был попыткой вернуться к культу рисунка и конструкции, чтобы под видимостью увидеть существенную действительность, чтобы увидеть общее в вещах. Начало движению кубизма положила картина П. Пикассо (1881—1973) «Девушки из Авиньона», созданная в 1907 г. под непосредственным влиянием работы П. Сезанна «Купальщицы». Тенденцию своими работами продолжил Ж. Брак и ее вскоре поддержали молодые поэты Г. Апполинер, А. Сальмон и др.

Фактически возникла философия кубизма, принципы которой перевернули традиционный способ восприятия мира. Суть ее следующая: художник сводит каждый предмет к его существенным линиям, к простому объему, которые он сможет комбинировать по своему усмотрению, создавая таким образом новое пространство.

Кубизм явился одной из разновидностей абстракционизма. Он освободил содержание произведения от предметных образов и заменил их геометрическими абстракциями. Для кубиста реальным событием является мышление, происходящее в творце или зрителе, сам же изображаемый цилиндр — предмет ирреальный. Идеи для кубистов, отмечал Гассет, это «субъективные реальности, содержащие виртуальные объекты, целый мир, таинственно выплывающий из недр психики и отличный от мира зримого». Телесные формы в работах кубистов заменяются геометрическими, вымышленными образами, связанными с действительностью только метафорически.

Как мы уже говорили, начиная с Сезанна художники изображают идеи. Это важнейшая характеристика нового искусства XX в. Идеи — это тоже объекты, но интрасубъективные. У Пикассо уже в его ранних работах мы видим округлые тела («Две женщины в баре», «Крыши Барселоны», «Пара», «Гладильщица») с непомерно выступающими объемными формами. В то же время в других работах он уничтожал замкнутую форму объекта и в чистых евклидовых плоскостях располагал разрозненные его детали (нос, бровь, усы), назначение которых в том, чтобы быть символическим кодом идей.

В своей прекрасной работе о Пикассо выдающийся итальянский писатель А. Моравиа объяснил суть западноевропейского искусства XX в.: творцы нового искусства, в отличие от своих предшественников, таких, как Ван Гог, не хотели ничего сказать нам о самих себе. Если Ван Гог в своих картинах так или иначе рассказывал о себе самом, и по ним мы можем проследить его «эскалацию безумия», то Пикассо в течение нескольких лет своего творчества «сжигает карьеру традиционного художника, связанного с представлением реальности», «смещая свои произведения от жизни к культуре». Произведения отныне создаются не как ответ на требование рынка, а как ответ на требования культуры. И у Пикассо его «автобиография быстро превращается в утверждение витальности». А средством, которым пользовался Пикассо, чтобы растворить собственное видение мира и превратить его в «чистый витализм», было возвращение формы. Пикассо воспринимал форму как лишенную всякого значения, за исключением значения биологического. Он отказался от всякого исторического во имя «неисторического» «жизненного порыва».

Пикассо стилизует, символизует, созерцает. И потому в его работах, посвященных униженным и оскорбленным («Семья акробатов с обезьяной», «Семья жонглеров», «Мать и сын», «Актер»), исчезает «боль жизни, остаются фигуры этой боли, элегантно расположенные в их манерной жалости».

Современному молодому человеку очень важно понимать творчество Пикассо не только потому, что оно определило характер европейского искусства XX в., но и еще и потому, что, развиваясь на протяжении семи десятилетий, с начала века и практически до его завершения, оно было катализатором и рефлектором его философских и эстетических идей, рефлексией гениального художника по поводу изломов и противоречий этого негуманного века.

Прекрасный, но трудный для понимания художник все время держит зрителя в интеллектуальном и духовном напряжении. Идя на встречу с Пикассо в музей, где выставлены его картины, зритель должен иметь определенный запас эстетических и философских знаний, чтобы в музее продолжить не только открытие мира Пикассо, но и творение своего собственного внутреннего мира. При встрече с Пикассо, как и вообще с произведениями западной живописи, зритель создает виртуальные, идеальные предметы, тем самым расширяя поле своего сознания и качественно обогащая его. Это явление культурологи называли «новым эстетическим чувством».

В жизни художника ранний «голубой период» — это период, когда он рисует «фамилию» («семью»). Но его «фамилья» — это не человеческая «фамилья»; «вырванная из истории и возвращенная биологией, она прежде всего — «фамилья-блу» («голубая семья»). Встает вопрос, что означает единственный цвет, в котором на протяжении нескольких лет Пикассо рисовал свои картины? Голубой? Розовый, давшие названия периодам творчества Пикассо? Почему одноцветие?

А. Моравиа считает, что *одноцветие* — это самый решительный шаг Пикассо к «манере», к «экспериментальному безразличию по отношению к богатству и сложности аутентичного видения мира». Одноцветность означает упрощение, стилизацию, унификацию, указывает на чисто формальную идею мира — «окрашенную идею». И речь не идет о преобладании одного цвета, подобно зеленому цвету в творчестве Эль Греко. Речь идет о «погружении» мира в единственную тональность, о появлении между глазом художника и миром иллюзорных очков. На самом деле мир не голубой, — мир бедный, угнетенный, голодный, нищий, несчастный, как объективно признает сам Пикассо в своих картинах этого периода. Но именно голубое отрицает нищету и голод в тот самый момент, в который художник их представляет. Более того, этот цвет утверждает волю и желание Пикассо выдвинуть в первый ряд свою общую витальность с помощью тоталитарного и демиургического цвета.

«Девочка на шаре» — наиболее символическая картина «голубого периода» и одна из его наиболее привлекательных картин. Обращает на себя внимание контраст между грациозной хрупкостью акробатки, балансирующей на мяче, и огромными плечами и массивными ногами атлета, сидящего на кубе. Пикассо интересуется отношением между двумя этими фигурами, которому он придает таинственное, символическое, совсем особенное значение, далекое от любого чувственного обобщения. Это отношение между воздушным типом витальности акробатки и полностью земной витальностью атлета.

См.: *Moravia A. El libro: Picasso rosa e blu.* — Roma: Mondadori, 1969. P. 6—7.

**Итальянская
«метафизическая
живопись»**

Обостренная выразительность Пикассо, оставаясь неподражаемой, тем не менее, повлияла на творчество художников всех европейских стран. Испытали его влияние и художники *метафизической живописи* в Италии. Основными представителями этого направления в итальянском искусстве конца 1910-х годов были художники *Дж. де Кирико* (1888—1978), *К. Карра* (1881—1966) и *Дж. Моранди* (1890—1964). Группа этих художников имела и более узкое название — «Пластические ценности», так как группировалась вокруг журнала с таким названием. Художники стремились выразить чувства таинственного путем воссоздания образов, как бы увиденных во сне. У Кирико это достигалось искажением перспективы, драматическим эффектом освещения и изображением статуй и манекенов вместо живых людей. Главой этого направления выступал Дж. Моранди, непосредственным наставником которого был П. Сезанн. Моранди — заметная фигура в искусстве Италии начала века, когда фовизм и кубизм получают наибольшее распространение в итальянской живописи; он автор строгих, сдержанных по цвету и ясных по композиции натюрмортов. От его картин с изображением графинов и кувшинов веет спокойствием и безмятежностью. Направление просуществовало до начала 20-х годов XX в. и стало предшественником сюрреализма.

Дадаизм

Другим громким направлением в европейской живописи был *дадаизм*. Он возник в Швейцарии в 1916 г. Автором термина «дадаизм» (от фр. дада — конек, детский лепет) был румынский поэт *Т. Тзара* (1896—1963), а первыми представителями этого течения авангарда были писатель и поэт *А. Бретон* (1896—1966), художник *М. Дюшан* (1887—1968) и *Т. Тзара*. С перемещением дадаизма в Париж к нему примкнули поэты *Л. Арагон*, *П. Элюар*. Сами сторонники этого движения считали его лишенным логики хаотичным направлением. Дадаисты создавали умышленно антиэстетические образы, часто прибегали к фотомонтажу и надписям, выражающим их политические взгляды. Так, чтобы попасть на одну из выставок дадаистов в Берлине, посетителям надо было пройти через общественный туалет. Они откровенно презирали традиционное искусство, что проявилось, например, в том, что в «Моне Лизе» Дюшана (1919) к знаменитому портрету Леонардо были добавлены усы и борода. Дадаисты свое искусство считали средством высвобождения подсознательного в целях преобразования мира. Просуществовал дадаизм недолго, до 1922 г., а затем на его почве возник сюрреализм.

Сюрреализм —
«рисованные фото-
графии снов»

Термин *сюрреализм* (сверхреализм) в 1917 г. ввел французский поэт *Г. Аполлинер*, а принципы сформулировал поэт *А. Бретон* в «Манифесте сюрреализма», опубликованном в

журнале сюрреалистов «*Ля рэволюсьон сюрреалист*» («Сюрреалистическая революция»). Возникнув в литературе, сюрреализм перешел затем в живопись, театр и кино.

В основе сюрреализма — теория Фрейда о подсознании и его метод «свободных ассоциаций» для перехода из сознания в подсознание.

Наибольшее распространение сюрреализм получил в живописи, поскольку наглядность, бросающаяся эффектность сочленения противоположных предметов давали живописи преимущество по сравнению с другими видами культуры. Сюрреализм в живописи — это автоматические рисунки (*А. Массон*), картины, основанные на полуабстрактных формах (*М. Эрнст*, 1891—1976), изображения образов из снов в реалистическом стиле (*С. Дали*, 1904—1989). Свои картины Дали называл «рисованными фотографиями снов».

На картинах бельгийского художника *Р. Магритта* (1898—1967) обычные предметы (окно, дверь и т.п.) изображены в необычном окружении. Так, его картина «Голконда» представляет падающих с неба на улицу мужчин в шляпах. Одно из наиболее паразитических сюрреалистических произведений — «Завтрак в шубе» (1936) немецко-швейцарской художницы и дизайнера *М. Оппенгейм* — состоит из чашки, тарелки и ложки, обшитых мехом.

Источником своего творчества сюрреалисты провозгласили сферу бессознательного и сновидений. Сюрреализм — это не просто творческий метод, это целая философия, что позволило сюрреализму на довольно длительный период стать методологией всей европейской культуры. Эта методология основана на интуитивизме *А. Бергсона*, психоанализе *З. Фрейда* и герменевтических принципах *В. Дильтея*. Фантазия, интуиция, бессознательное синтезируются в творческий акт, который, в свою очередь, допускает «соединение несоединимого», «правило несоответствия», «свободные ассоциации».

Художник-сюрреалист в качестве отправного пункта своего творчества выбирает образы внешнего мира. И чем с большим реализмом и точностью будут эти предметы воспроизведены, тем более необычными покажутся произвольные комбинации, которые будут из них сделаны, и тем более решительным и разрушительным будет удар, который художник нанесет по этому внешнему миру. Отсюда становятся понятными скрупулезность и фотографическая точность полотен Сальвадора

Между сумасшедшим и мной только одна разница. Я — не сумасшедший.
С. Дали

Дали, а также тот шок, который они порождают, и вызываемая ими безысходная тоска. Эти комбинации образов позволяют художникам исчерпать все ресурсы своего воображения.

**Абстракционизм:
вопросы, на кото-
рые нет ответов**

Популярным направлением живописи был абстракционизм. Специалисты полагают, что успеху абстрактного искусства способствовала коммерциализация живописи. На распространении абстракционизма сказались и другие обстоятельства: известный снобизм, потребность в нефигуративной декоративности. Абстракционизм явился логическим завершением экспериментального демарша, начатого кубистами и сюрреалистами. Сюрреалисты до конца исчерпали изучение реального, на смену которого пришли чертежи голландца *Пита Мондриана* (1872—1944), одного из первых абстракционистов, полагавшего, что чистые геометрические формы — это и есть подлинная красота.

Несколько иное понимание освобождения от реальной формы в работах русского художника *Василия Кандинского* (1866—1944), создавшего в 1910 г. свою первую абстрактную акварель. Эта акварель была символом освобождения от суеты, от всех случайностей внешнего мира, красочным и музыкальным выражением собственного внутреннего ритма, «невыразимым посланием скрытого космоса». Специалисты называют живопись абстракционизма «метафизической», «сбивающей с толку», «непостижимой». Ее продолжение после Кандинского (поскольку трудно говорить о «развитии» применительно к абстракционизму) приводило к созданию постоянно обновлявшихся миражей.

Со временем абстрактное искусство превратилось в универсальный язык, а для некоторых оно стало продолжением спонтанных инстинктивных жестов, что привело таких абстракционистов, как *Гартунг* и *Матье* к созданию в живописи своеобразных каллиграфических символов. Для других оно явилось духовным опытом, посредством которого обнаружился тупик. Показательно в этом отношении самоубийство в 1955 г. абстракциониста *Николаса де Сталя*, произведения которого выражали состояние жуткой неуверенности от пребывания в мире, ставили вопросы, на которые нет ответов, были рефлексией над чем-то беспокойным, раздирающим душу и, в конечном счете, уничтожающим. Абстракционизм был своеобразной попыткой средствами живописи выразить идеи философии экзистенциализма.

**Экспрессионизм —
эмоциональная
острота**

Близкую к абстракционизму позицию занимали сторонники экспрессионизма. Это крупнейшее течение европейской живописи первых трех десятилетий XX в. Неопределенность мировоззренческой и художественной программы обусловила своеобразный плюрализм экспрессионизма. Свойственная ему эмо-

циональная острота проявилась в творчестве таких французских экспрессионистов, как *Фоконье, Руо, Громэр, Маршан, Бюфэ*. Яркий пример экспрессионизма — картина норвежского художника *Э. Мунка* «Крик» (1893), а также картины австрийского художника *О. Кокошки* (1886—1960). Как и некоторые другие течения модернизма в европейской живописи, экспрессионизм был следствием Первой мировой войны, открывшей миру его жестокость и сориентировавшей многих художников на изображение ужаса, который война породила в их сердцах.

В своих работах экспрессионисты искажают формы, используют контрастные сопоставления интенсивных цветовых пятен. Этим характеризуются работы немецких экспрессионистов группы «Мост», основанной в Дрездене *Л. Кирхнером, Шмидтом-Роттлуффом*, и группы «Синий всадник» (*Ф. Марк, П. Клее, Макке*). Художники группы «Мост» были большими специалистами в области графики (ксилографии), а художники «Синего всадника» занимались декоративной живописью. Они разрабатывали проблему колорита и тяготели к абстрактному искусству. Не случайно члена этой группы *В. Кандинского* относят как к экспрессионизму, так и к абстракционизму.

Группа «Синий всадник» названа так по картине *В. Кандинского*.

11.3. Западноевропейская литература XX в.

Европейская литература XX в. обогатилась новыми яркими художественными произведениями, явившимися отражением новой социокультурной ситуации, сложившейся в Европе. Мировые войны, которые тяжелым катком прошли по Западной Европе, изменили традиционные представления о гуманизме, человеке, добре и зле. Многомиллионные человеческие жертвы, разрушение бесценных материальных и духовных ценностей подорвали веру в разум, в разумные онтологические основы мира и привели к глобальной «переоценке ценностей».

В западноевропейской литературе XX в. творила целая плеяда писателей большого таланта, которые проявили себя еще в XIX столетии. Во Франции это *П. Клодель, Ш. Пегу, А. Франс, Р. Роллан*; в Англии — *Д. Конрад, А. Конан Дойл, Э.Л. Войнич, Д.Б. Шоу, Г. Уэлс, Д. Голсуорси, Д. Джойс*; в Германии — *Т. Манн, Г. Манн*; в Австрии — *Р.М. Рильке*; в Италии — *Л. Пиранделло, Г. Д. Аннунцио, Д. Кардуччи* (Нобелевская премия 1906 г.) *Де Амичис*. В первой половине XX в. в европейской литературе появились новые имена: *Р. М. дю Гар, Ф. Мориак, Ж. Дюамель, Д.Г. Лоуренс, С. Моэм, Д.Б. Пристли, О. Хаксли, Э.М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, А. Моруа, А. Моравиа, Г. Гессе* и др.

В 1907 г. увидела свет работа французского философа Анри Бергсона «Творческая эволюция» (Нобелевская премия по литературе 1927 г.), явившаяся методологической основой многих направлений западной культуры XX в. Идея Бергсона о том, что стимулом всякой эволюции является жизненный порыв, помимо профессионального влияния на художников, вызвала у образованной публики большой интерес к философским проблемам, утраченный к концу предыдущего столетия.

«Движущаяся реальность человеческого существа».

М. Пруст

Сформулированная в работе Бергсона идея «движущейся реальности человеческого существа» легла в основу знаменитого романа французского писателя Марселя Пруста (1871—1922) «В поисках утраченного времени», опубликованного в 16 томах в 1913—1927 гг. Работа, представляющая собой цикл романов, является выражением детских воспоминаний героя, выплывающих из подсознания в форме того, что Бергсон определил как «поток сознания». За вторую часть романа («Под сенью девушек в цвету») писатель в 1919 г. получил самую престижную во Франции премию по литературе — Гонкуровскую. Это произведение с большим успехом было принято во всей Европе. Ортега-и-Гассет, назвав его автора «первооткрывателем», описывал, с каким нетерпением во всей Европе читающая публика ожидала выхода в свет его очередного тома. А один из самых известных кембриджских философов Д. Уисдом, сравнивая Пруста с великими художниками, писал: «...художники, наиболее ценимые нами, не просто рассказывают выдуманные истории. Пруст, Мане, Брейгель, Боттичелли и Вермеер показывают реальность. Хотя бы на мгновение они умеют подарить радость без тревоги, покой без скуки»¹.

Это произведение, трудное для восприятия, созданное в стиле *модерн*, имело колоссальный успех еще и потому, что написано человеком, получившим прекрасное классическое образование. Пруст знал латынь, классическую литературу, историю, философию, изучение которой, по словам замечательного французского писателя Андре

Настоящий рай — это тот рай, который мы утратили. М. Пруст

Моруа (1885—1967), — «в жизни каждого образованного француза большое событие». В своем шедевре Пруст средствами романтической

формы передал основные темы прославленной философии своего времени — философии Бергсона. Наконец, у Пруста — великолеп-

¹ Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. — СПб., 1997. — С. 474.

ный французский язык. Совершенство и чистоту этого национально-го достояния оберегают Французская Академия, Сорбонна и десятки других учреждений, поддерживая таких писателей, как Пруст.

В работах Пруста сильным было влияние символизма. Оно проявилось и в работах других французских писателей — драматурга Э. Дюжардена, прозаиков А. де Ренье, А. Жид (Нобелевская премия 1947 г.). В романах «Имморалист», «Подземелья Ватикана», «Фальшивомонетчики» Жид стремился уйти от реального мира в мир экзотики, проповедуя через своих героев эстетизм, утонченность и изысканность.

«Семейные эпопеи»
и «романы-хроники»
в классическом
стиле

Значительная часть западной художественной литературы в начале первой половины столетия сохраняла верность классическим традициям. Это произведения английского романиста Дж. Голсуорси (Нобелевская премия 1932 г.), который в своих трилогиях «Сага о Форсайтах» («Собственник», «В петле», «Сдается в наем», 1906—1921) и «Современная комедия» («Белая обезьяна», «Серебряная ложка», «Лебединая песня», 1924—1928) представил эпическую картину жизни и нравов Англии конца XIX — первой трети XX вв.

Это роман Томаса Манна «Будденброки», в котором жизнь семьи любекских патрициев прослеживается на протяжении четырех поколений. (Нобелевская премия 1929 г. за роман «Волшебная гора».)

Это философские романы и драмы Ромена Роллана, для творчества которого характерно стремление к многоплановому изображению действительности. Его «Жан-Кристоф» — это 10-томный роман-эпопея о судьбе гениального немецкого композитора на фоне европейской культуры накануне Первой мировой войны (Нобелевская премия, 1915).

Продолжением традиции «*семейных эпопей*» начала века, которые Ф. Мориак назвал «роман-река», явился многотомный роман Мартена дю Гара (1881—1958) «Семья Тибо» (восемь томов, 1922—1940, Нобелевская премия 1937 г.), в котором автор описывает жизнь большой буржуазной парижской семьи на протяжении первых десятилетий XX в. Этот роман-река, которому писатель отдал около 20 лет своей жизни, поражает строгостью стиля, насыщенностью и богатством. Писатель дал историческую панораму Франции накануне Первой мировой войны. В тщательном описании жизни различных социальных слоев, куда благодаря своим героям автор вовлекает читателя, проявляется интеллектуальная честность Мартена дю Гара, а седьмая часть эпопеи («Лето 1914 года») вообще поразительна своим документальным, скрупулезным, объективным описанием Европы в течение нескольких недель, предшествовавших началу войны.

Такими же монументальными являются эпопеи другого французского писателя *Ж. Дюамеля* (1884—1966) — пятитомная «Жизнь и приключения Салавена» и десяти томная «Хроника семьи Паскье». В них через судьбы героев представлены вся история Франции первой половины XX столетия и судьбы ее культуры. Военный хирург Первой мировой войны, член Французской Академии и Академии медицины, Ж. Дюамель при всем стилевом и содержательном разнообразии своих работ стремился к единственной цели: через познание человека помочь ему обрести равновесие своих эмоциональных, интеллектуальных и моральных возможностей.

Произведения модернистские, экспрессионистские, сюрреалистические и футуристические

Традиции веризма были еще сильны в итальянской литературе в первые годы XX в.; начало им еще в XIX в. положил *Дж. Верга*, призывавший к научной точности в литературе. Влияние веризма испытал и автор книги «Сердце» *Де Амичис*.

Веризму противостояли различные формы модерна. Их представителями были религиозный неоромантик *А. Фогаццаро* (1842—1911), автор трилогии «Отживший маленький мирок», «Современный мирок и «Святой», а также *Г.Д. Аннунцио* (1863—1938), аристократический эстет, обратившийся в своих произведениях под влия-

В «Улиссе» события происходят в течение одного дня в Дублине, повествование строится в форме невысказанных и неосознанных эмоций персонажа.

нием Ницше к культу насилия. (В стиле модерна были написаны произведения ирландца *Дж. Джойса* (1882—1941) «Дублинцы», «Улисс», явившиеся ответом на события

Первой мировой войны.

Глава футуристов *Ф.Т. Маринетти* призывал к созданию «нового индустриального» стиля в литературе, который бы противостоял эстетизму Аннунцио. Пытаясь создать стиль «беспроволочного воображения», футуристы разрушали традиционную форму художественного произведения, вводя в него математические знаки.

Событиям Первой мировой войны посвящены экспрессионистские романы «Процесс» и «Замок» *Франца Кафки* (1883—1924). В сюрреалистическом рассказе Кафки «Метаморфоза» человек превращается в огромное насекомое. Источником вдохновения для сюрреалистов служили мысли и идеи подсознания.

Ведущими фигурами в сюрреализме были поэты *Поль Элюар* (1895—1952) и *Луи Арагон* (1897—1982), лидер авангарда. Новаторской была поэзия *Гийома Аполлинера* (1880—1918). Аполлинеру принадлежит термин «сюрреализм», которым он охарактеризовал свою пьесу «Сосцы Тиресия».

Воспоминания — охотничьи рожки, чей звук уносит ветер. Г. Аполлинер

**Антимилитаризм
Ремарка
и Фейхтвангера**

Напряженная обстановка в побежденной послевоенной Германии, выход на арену «потерянного поколения», предчувствия нараставшей в Европе угрозы фашизма сформировали тягостную, противоречивую, безысходную социокультурную ситуацию, определившую лицо и характер литературы этого периода.

Выражением отчаяния и безысходности «потерянного поколения» явились романы немецкого писателя *Эриха Мариа Ремарка* (1898—1970) «На Западном фронте без перемен» (1929), «Три товарища» (1938), «Триумфальная арка» (1946), «Время жить и время умирать» (1954), в которых автор пытается видеть спасение от трагизма действительности в любви, дружбе, фронтовом товариществе. За роман «На Западном фронте без перемен» писатель был лишен немецкого гражданства.

Антимилитаризм и антифашизм нового поколения европейских писателей отразился в произведениях *Леона Фейхтвангера* (1884—1958) «Успех», «Семья Оппенгейм», «Братья Лаутензак». В других своих произведениях («Безобразная герцогиня», «Лисы в винограднике», «Гойя», «Мудрость чудака») Фейхтвангер выступил как жесткий рационалист, по мнению которого единственным спасением от варварства и бездуховности является разум.

**Мальро — первый
французский экзистенциалист**

В отличие от художников, многие из которых проповедовали в XX в. уход от внешней действительности в мир чистой формы, большинство современных европейских писателей были активными участниками драматической европейской истории. Одним из них был французский писатель *А. Мальро* (1901—1976), блестяще образованный парижанин, прекрасно знавший восточные языки (не говоря уже о европейских), историк и археолог. Мальро — активный участник революции в Лаосе в 20-х годах XX в., боец антифранкистской испанской республиканской армии, командир эльзасско-лотарингской бригады армии де Голля во время Второй мировой войны. Он занимал пост министра информации во Французском правительстве 1945 г., в период с 1958 по 1969 гг. был министром культуры Франции. Свой социальный и индивидуальный опыт Мальро отразил в романах «Завоеватели», «Королевская дорога», «Условия человеческого существования», «Годы презрения», «Надежда», написанные в 20—30-е годы XX в. и в работах по философии культуры. Мальро считают первым французским экзистенциалистом, поскольку идеи этого философского направления встречаются в его работах.

Литература второй половины XX в.: проблемы свободы, одиночества и абсурдности бытия

Особенно распространенными экзистенциалистская проблематика и методология становятся после Второй мировой войны. Идеи экзистенциализма присутствуют прежде всего в художественных произведениях его теоретических творцов — *Жана-Поля Сартра* (1905—

1986), *Альбера Камю* (1913—1960), *Симоны де Бовуар* (1908—1986).

Основными проблемами художественных произведений Сартра «Тошнота», «Стена», «Мухи», «Дороги свободы» (Трилогия), «Дьявол и господин Бог», пьесы «Без свидетелей», «Бытие и небытие» являются свобода, одиночество, абсурдность бытия. Экзистенциалисты, провоз-

Женщиной не рождаются. Женщиной становятся.
С. де Бовуар

глашая предшествование существования сущности, во всех своих художественных произве-

дениях проводят мысль о неповторимости индивидуального существования, о невозможности его исследования научными средствами. Героев экзистенциалистской литературы, подобно герою произведения Сартра «Тошнота» Антуана Роконтэна, преследует осознание абсурдности и тщетности своего существования. Наблюдая за деревьями в саду, их корнями, оградой, галькой, Антуан делает открытие, что «экзистенция не есть необходимость, существуют только случайные совпадения. «Сопряженность людей, обстоятельств — не ложная кажимость, смысл всего проступает в абсурдной дарованности: этот сад, этот город, я сам. Когда, наконец, вам случится понять это, все внутри переворачивается и плывет... вот что такое тошнота». Потеря смысла вещей и отсутствие указаний, как их использовать, вызывает тошноту.

Основополагающее произведение экзистенциализма А. Камю — роман «Посторонний», герой которого приговорен к смерти якобы за убийство, но больше за его неспособность приспособиться к лицемерной морали общества. Камю — лауреат Нобелевской премии 1957 г.

Социалистка и феминистка писательница С. де Бовуар в своих работах излагала основы феминизма и исследовала сущность экзистенциализма. В ее романе «Мандарины» (1954) герои напоминают писателей А. Камю и Ж.-П. Сартра.

Литература конца XX в. — интерес к серьезным романам

Послевоенный спад экономической и психологической напряженности обеспечил плюралистичность европейской литературе: параллельно успешно сосуществовали реалистический роман, психологическая новелла, романизованная биография, детектив, фантастика. У европейцев сохраняется, как свидетельствуют социологические опросы, интерес к серьезным романам, и, несмотря на наводненность послевоенного книжного рынка дешевыми коммерче-

скими изданиями, не ослабевают вкус к настоящей литературе. Европейцы с удовольствием читают романизированные биографии *А. Моруа*, *С. Цвейга* (1881—1942), *Р. Олдингтона* (1892—1962).

В очерке «Слову дано многое» А. Моруа поставил принципиальную проблему: должна ли быть в произведении мораль. В произведении искусства, считает писатель, должна быть скрытая мораль, чтобы, прочитав произведение, не думая о нравственности, мы стали более нравственными. Но существует слишком много писателей, замечает Моруа, которые находят «мрачное удовольствие в том, чтобы унижать человека и показывать сцены насилия и позора. Они описывают физическую любовь, в чем я не вижу ничего дурного, но при этом умалчивают о чувствах, составляющих ее лучшую часть, а это уже ложь».

Особые претензии у Моруа к экзистенциалистской литературе, авторы которой стремятся внушить своим читателям абсолютный пессимизм. Их утверждение об абсурдности мира возмущает Моруа. «Мир таков, — пишет он, — каков он есть. Роль человека в том и состоит, чтобы разобраться в фактах, предлагаемых ему жизнью, организовать ее и построить более справедливый мир». Моруа критикует «черных авторов» за то, что они постоянно пишут о диких инстинктах человека, о его комплексах и лжи и никогда не говорят о его высоких нравственных качествах. Моруа вспоминает Спинозу, который писал, что лучше говорить человеку о его свободе, чем о его рабстве. «Если вы отнимете у человека всякую надежду, — писал Моруа, — вы сделаете его неспособным к действию. Дайте ему поверить в могущество воли (что соответствует действительности), и он пустит ее в ход».

Особенно Моруа опасался влияния «черных» произведений на подрастающие поколения. Хотим мы того или нет, считал Моруа, «жизнь подражает искусству. И, если, прочтя Бальзака или Стендаля, молодой человек или девушка чувствуют себя способными на великие дела, то, закончив «черный» роман, читатель ощущает полную безнадежность и отдается своим худшим инстинктам. Не потому, что Бальзак и Стендаль умалчивали об ужасах жизни, о лицемерии, предательствах и преступлениях. Но наряду с рабством человека они изобразили его величие. Не заботясь о морали, они внушали нам те вечные нравственные принципы, которые почти не меняются со временем и без которых ни одно общество не может выжить».

Во второй половине 80-х годов среди наиболее читаемых авторов, помимо классиков, называют англичанина *Грэма Грина* (1904—1991), чьи романы, полные вины, отчаяния и покаяния, описывают политическую коррупцию во многих регионах мира («Власть и слава», «Третий человек», «Монсионьор Кихот», «Почетный консул»), а также французов *А. Камю* и *Клода Симона* (Нобелевская премия 1985 г.), отказавшегося от «временной структуры» и сюжетной линии в таких новаторских романах, как «Дороги Фландрии», «Отель», «История», с тем, чтобы изобразить постоянную изменчивость опыта. Такая популярность книг новых авторов оценивалась критикой как «закат авангардизма» первых послевоенных десятилетий, как победа над «черными» авторами, в свое время раскритикованными А. Моруа в очерке «Слову дано многое».

И поныне пользуются популярностью книги немецкого писателя *Германа Гессе* (1877—1962, Нобелевская премия 1946 г.). В романе «Степной волк» (1927) герой Генри Галлер замышляет самоубийство, но находит примирение с окружающим его миром после посещения сюрреалистического Магического театра. В романе «Игра в бисер» (1943) обнаруживается уже влияние индийского мистицизма и психоанализа Карла Юнга.

11.4. Европейский театр и драматургия XX в.

Большое влияние на драматургию XX в. оказали пьесы норвежского драматурга *Генрика Ибсена* (1828—1906), создателя философско-символических драм-поэм, большая часть из которых («Пер Гюнт», «Кукольный дом», «Нора», «Гедда Габлер», «Привидения») были написаны во второй половине XIX в. и способствовали революционизированию европейского театра. С самого начала XX в. европейский театр испытывал влияние перемен, происходивших в то время в культуре. Носителями этих перемен были прежде всего драматурги и режиссеры.

Б. Шоу — ниспровергатель стереотипов

Великий английский писатель *Джордж Бернард Шоу* (1856—1950, Нобелевская премия 1925 г.) считается создателем новых форм европейской сатирической драмы, *драмы-*

дискуссии, в основе которой открытое столкновение двух мировоззрений и бескомпромиссное решение этических проблем. По этой причине Шоу называл свои пьесы «неприятными». (В 1898 г. он издал сборник «Пьесы приятные и неприятные».) Элементами новизны его метода были «вмешательство от себя» по ходу действия в

целях заострения внимания зрителя на главных идеях и прямое авторское комментирование характеров своих героев. Противник «чистого искусства», он предпринял эксперимент взаимообмена в ходе сценического действия между «чистыми» идеями и их испытанием. В основе творческого метода Шоу лежит парадокс как средство вскрытия разных сторон истин, которые автор хочет внушить своим зрителям, как средство ниспровержения стереотипов, догматизма и предвзятости. Таковы его пьесы «Цезарь и Клеопатра», «Ученик дьявола», «Андрокл и лев», «Пигмалион», «Святая Иоанна».

Традиции веризма и экспрессионизма В Германии в начале века в стиле экспрессионизма писал пьесы *К. Ктернхейм* (1878—1942). Они имели сатирический, антимещанский характер («Бюргер Шиппель», «Сноб»).

Традиции веризма продолжил в своих пьесах («Тиски», «Сицилийские лимоны», «Разум других людей») крупнейший итальянский драматург и романист XX в. *Луиджи Пиранделло* (1867—1938, Нобелевский лауреат 1934 г.). Тема его пьес — столкновение иллюзий и реальности, а также трагикомическая абсурдность жизни («Шесть персонажей в поисках автора»).

Р. Роллан и создание народных театров Характерной чертой театрального дела в Европе в начале века было создание *народных театров*. В 1903 г. Ромен Роллан написал книгу «Народный театр», в которой показал, почему он необходим: театр — это поле сражения, где души зрителей опущены в самую гущу действия вслед за героями: они стремятся походить на этих героев¹. Роллан считал театр важнейшим средством совершенствования человека, а для Франции, где самая аристократическая в мире культура, театр, по его мнению, является мощным средством преодоления разрыва между культурной элитой и народом. «Преимущество театра» Роллан видел в том, что он смело обращается к инстинктам и раскрывает их в живых образах. Конечно, похвально стремление совершенствовать человека наперекор его природе усилиями его разума, писал Роллан, полемизируя с теми, кто считает главным средством образования простого человека чтение, но еще лучше обращаться непосредственно к его природе². Роллан ратовал за организацию таких театральных масштабных форм, которые знакомили бы зрителя с лучшими классическими произведениями.

¹ Роллан Р. Народный театр. Собр. соч. Т. 14. — С. 197.

² Там же.

Спектакль, который
идет 12 часов
подряд

Эти идеи Роллана нашли практическое воплощение в Европе десятилетия спустя. Примером являются зрелищные мероприятия, практикуемые в Италии: на развалинах древнеримских сооружений, например, в Термах Каракаллы проходят поражающие своей грандиозностью постановки классических итальянских опер на античные сюжеты, таких, как «Аида».

Примером сочетания массовости и классики являются грандиозные постановки Роберта Оссейна на арене парижского Дворца спорта спектаклей «Собор Парижской Богоматери», «Дантон и Робеспьер» (по драмам Р. Роллана, написанным в начале XX в. для Народного театра), «Человек из Назарета», «Броненосец Потемкин».

Известен своими новаторскими постановками английский режиссер Питер Брук. В 1970 г. в Королевском шекспировском театре он поставил пьесу «Сон в летнюю ночь» (по Шекспиру), действие которой происходит в белом гимнастическом зале и включает элементы цирка и комедии масок. В содружестве с Клодом Каррером в парижском театре «Буф дю Кор» Брук поставил древнеиндийский эпос «Махабхарата», включающий три пьесы. О масштабах этого спектакля говорит тот факт, что он шел либо в течение трех вечеров, либо 12 часов подряд — с 12 часов дня до 12 часов ночи. Зрители, приезжавшие из многих стран Европы, запасались термосами с кофе и бутербродами и «героически выстаивали до конца», как писали парижские газеты в 1986 г., когда этот спектакль был поставлен.

Французская
драматургия.

Ануй и Жироду

Французский драматург Жан Ануй (1910—1987) написал огромное число пьес, среди которых выделяют «черные», «розовые», «блестящие» и «скрипящие». Однако, несмотря на разнообразный характер пьес, в этой «вселенной Ануя» все герои являются воплощением чистоты и целостности. Первый успех пришел к Аную в 1932 г. после написания пьесы «Эрминия». Затем последовали «Горностай», «Путешественник без багажа», «Дикий», «Леокадия», в которых он показал, как его герои, чистые и целостные, наталкиваются на лживое и коррумпированное общество, каким бы оно ни было — богатым или бедным, буржуазным или богемным. Ануй приходит к экзистенциалистской идее о трагичности мира в его абсурдности, единственным спасением от которого может быть сознательное бегство. Высшей же пружиной его драматического действия выступает отказ, особенно отчетливо проявившийся в его знаменитой «Антигоне». Антигона отказалась повиноваться

королю Креону и предала тело брата земле, она отказалась от любви, а в конце концов и от самой жизни. Написанная в годы оккупации «Антигона» имела явно антифашистский характер, а спектакль, поставленный по этой пьесе в том же 1944 г. в «Комеди Франсэз», по мнению современников, даровал зрителям «часы утешения».

Замечательным французским драматургом XX в. был *Жан Жироду* (1882—1944). Дипломат, политический деятель, министр информации в 1939 г., он создал множество разнообразных пьес — современных и античных, трагических и фантастических, ужасных и смешных. Наиболее известны из написанных на античные сюжеты пьесы «Амфитрион-38», «Электра» и «Троянской войны не будет» (1935). В последней из них звучит тема рока. Рок смерти висит над героями и звучит как предупреждение: «Троянская война будет!»

Экзистенциалистская драма Сартра и Камю

В послевоенный период во Франции утвердился *театр идей*, представленный экзистенциалистской драмой Сартра и Камю. Одной из любопытных идей, сформулированных материалом сартровских пьес, была идея о том, что медленное и неумолимое разрушение свободы индивида является результатом простого присутствия другого. Сартр привносит на сцену новый трагизм, трагизм человека, погруженного в свободу иногда ценой преступления, но всегда через страдания. Примером является драма «Грязные руки», полная живых и острых диалогов. Герою компартия поручает убить «хозяина города», поведение которого враждебно делу партии. Но потенциальный убийца подпадает под власть сильной и благородной личности своей потенциальной жертвы. Герой беспомощно цепляется за свои принципы, которые рассеиваются во время встречи между ними, в ходе которой потенциальная жертва аргументировано и безжалостно эти принципы развенчивает, и герою остается только одна свобода — свобода самоубийства.

Альбер Камю половину своих произведений написал для театра, в котором он сам играл. Представления «Калигулы» в 1944 г. и «Недоразумения» в 1945 г. сделали его знаменитым.

Брехт — создатель эпического театра

Немецкий драматург и поэт, убежденный антифашист *Бертольд Брехт* (1898—1956) сознательно ставил цели собственному творчеству: пробуждать в читателях и зрителях самостоятельное мышление,

Те, кто пишут законы, обязаны в первую очередь им повиноваться.

Ж. Ануй («Антигона»)

критическое отношение к происходящему на сцене, воспитывать средствами искусства свободных и творчески активных людей. Брехта считают создателем эпического театра.

Огромен диапазон содержания его пьес: это и Германия времен Тридцатилетней войны («Матушка Кураж и ее дети»), и Италия эпохи Возрождения («Жизнь Галилея»), и судьба человека в условиях фашизма («Страх и отчаяние в Третей империи»). Пьесы Брехта вызывают множество ассоциаций и сравнений («Карьера Артуро Уи», «Кавказский меловой круг», 1949). Мысль автора вмещивается в ход действия, а актеры вступают в непосредственный контакт со зрителями.

«Новый театр» — театр абсурда

В 50-х годах XX в. в Европе появился так называемый «Новый театр». Первоначально он возник во Франции, и утонченная французская публика его просто проигнорировала. Это был *театр абсурда*, созданный жившими в то время в Париже С. Беккетом (1906—1989), Э. Ионеско (р. 1912) и А. Адамовым (1908—1917), Ж. Жене, Г. Пинтером. Театр абсурда был отражением ужаса, вызванного страхом атомных разрушений. Драмы ирландского писателя Сэмюэла Беккета «В ожидании Годо», «Конец игры», «Счастливые дни» восстановили и развили дальше бергсониаанскую традицию «потока сознания». Самая известная пьеса Беккета «В ожидании Годо» представляет жизнь, лишенной смысла. Главные герои пьесы ожидают на проселочной дороге прибытия Годо. В ожидании они встречаются с высокомерным Поццо и подавленным Лакки, а затем с мальчишками, сообщаящим им, что Годо должен прибыть лишь завтра. В 1969 г. Беккету была присуждена Нобелевская премия.

Такое же ощущение кошмара и бессмысленности человеческой жизни исходит от драматических произведений Эжена Ионеско («Лысая певица», «Урок», «Носорог», «Небесный пешеход»), в которых проводится идея бесполезности языка как средства общения.

Работы этих драматургов строятся на утверждении, что в мире, лишенном веры в Бога, человеческое существование бессмысленно и бесцельно и приводит к некоммуникабельности.

Французский сюрреалист поэт и драматург русского происхождения Артюр Адамов был не только драматургом театра абсурда (пьесы «Пародия», «Вторжение», «Весна 71-го года»), но и его теоретиком. В 1964 г. им была написана книга размышлений о театре и драматургии «Здесь и сейчас».

11.5. Западноевропейская музыкальная культура

Выразители новых музыкальных идей — Дебюсси и Равель

Для музыкальной культуры первых десятилетий XX в. характерно утверждение новых эстетических идей. На смену Вагнеру, Верди, Сен-Сансу пришло новое поколение музыкантов, тяготеющих к таким музыкальным направлениям, как веризм, символизм, экспрессионизм и импрессионизм. Выразителями новых музыкальных идей были французские композиторы *Клод Дебюсси* (1862—1918), основоположник музыкального импрессионизма, и *Морис Равель* (1875—1937).

В творчестве Дебюсси проявилось то, что музыковеды называли «жадностью к новым средствам звукового выражения». Он разработал новые принципы мелодики и гармонии, в основе которых целотоновый лад. Его произведения — опера «Пеллеас и Мелизанда», «Ноктюрны», «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» — поэтичны и изысканны, но первоначально, по словам Ортеги-и-Гассета, были «ошиканы» публикой. Объясняя причину такого «приема», Гассет так охарактеризовал природу новой музыки: «она непопулярна не потому, что сложна, а сложна потому, что непопулярна».

Искусство, писал Гассет, — это выражение чувств, а изменение стиля связано с переходом от выражения одних чувств к выражению других. И если классическая музыка прежнего периода демонстрирует совпадение чувств автора и слушателя, и, «слушая бетховенский романс, мы слышим песнь собственной души», то музыка Дебюсси и Стравинского предполагает совсем иное внутреннее состояние. «Наслаждаясь новой музыкой, мы сосредотачиваемся вовне. И она сама, а не ее отзвук интересует нас»¹.

В XX в. произошли существенные изменения социокультурной ситуации. Выразить это можно одной фразой: у культуры расширилась аудитория. Если раньше слушателями Бетховена была духовная элита, одного с композитором уровня образования и понимания, то в XX в. большой художник по указанным параметрам резко отличается от своей аудитории, его восприятие мира оказывается слишком сложным для слушателя, и последний его «ошикивает».

Музыка — это арифметика звуков, подобно тому, как оптика — геометрия света. *К. Дебюсси*

¹ Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 167.

Вот как эту мысль выразил Гассет.

В Шестой симфонии Бетховена и мирный коммерсант, и добродетельный профессор, и простодушный чиновник, и барышня... узнают себя, свои привязанности и чувствуют трогательную благодарность. «Послеполуденный отдых фавна», напротив, обратится к ним на языке чувств, которым они никогда не пользовались и который им непонятен. Нет ничего более сложного для нехудожника по природе, чем уловить то редкое расположение человеческого духа, ту прихотливую траекторию, двигаясь по которой он лучится и играет своими художественными гранями... В «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси описал лужайку, увиденную глазами художника, а не доброго буржуа.

Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 167.

Более популярным было творчество композитора и пианиста *Мориса Равеля* (1875—1937), много писавшего для балета и музыкального театра. Его работам присущи чувственность, экзотическая гармоничность и великолепные оркестровые эффекты. Широко известны его произведения, написанные в ритмах испанской музыки, такие, как «*Болеро*».

Соединение национальных и неоклассических тенденций: Штраус, Григ, Сибелиус

Одной из тенденций развития музыки XX в. был переход от экспрессионизма к неоклассицизму, который нашел свое выражение в творчестве *Рихарда Штрауса* (1864—1949), последователя традиции немецкого романтизма, но с ярко выраженным индивидуальным стилем, который отличала яркая смелая оркестровка. Известны написанные в 1905—1911 гг. в стиле экспрессионизма симфонические поэмы Р. Штрауса «Дон Жуан», «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», оперы «Саломея», «Электра» и опера моцартовского типа «Кавалер роз».

Музыкальная культура народов Северной Европы приобрела всемирную известность благодаря двум музыкальным гениям — Э. Григу и Я. Сибелиусу. Норвежский композитор *Эдвард Григ* (1843—1907), пианист, дирижер, «поэт в музыке», воспел национальную природу, душу и характер северян, картины народной жизни. Значительную часть его творческого наследия составляют

произведения малых форм. Мелодической основой для них послужила норвежская народная музыка. Среди его оркестровых работ — Концерт для фортепиано ля-минор и музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», которую ему заказало норвежское правительство. Он автор 150 романсов и песен, «лирических пьес», сонат.

Финский композитор *Ян Сибелиус* (1865—1957), глава национальной музыкальной школы и крупнейший симфонист, оставил огромное и замечательное музыкальное наследие, в том числе программные симфонические поэмы «Сага», «Финляндия», «Дочь Севера», «Тапиола», написанные в национальном финском стиле.

Начало атональной музыки

Влиятельный в начале века в музыке экспрессионизм в послевоенный период развивался в двух направлениях — *неоклассицизм* (музыка Р. Штрауса) и *додекафонизм* (творчество А. Шёнберга). *Арнольд Шёнберг* (1874—1951) — теоретик экспрессионизма и основоположник атональной музыки (с отсутствием тональности) после Первой мировой войны разработал двенадцатитоновую систему музыкальной композиции — додекафонию. В своих вокальных произведениях он заменил пение нотированным говором (нечто среднее между обычной речью и музыкальным речитативом). Для достижения желаемого звучания додекафонисты использовали магнитные и электронные инструменты.

Музыкальный конструктивизм

Другим модернистским направлением в музыке XX в. был *конструктивизм*. По мнению конструктивистов, современный композитор — это техник, даже если он продолжает пребывать в своем мире эстетического вдохновения. Он думает как ученый использует экспериментальный метод, воспринимает фортепиано в качестве лабораторного инструмента, с помощью которого он создает предусмотренные мыслью всевозможные звуковые сочетания.

Композиторы, нацеленные на сочетание нескольких независимых мелодических линий, образовали направление «*линеаризм*», представителем которого является немецкий композитор *Пауль Хиндемит* (1895—1963), автор опер «Кардильяк», «Художник Матисс», исполненных драматизма и имеющих политическую направленность. Более поздние его произведения («Симфонические метаморфозы», опера «Гармония мира») отличают сдержанная манера и мастерство контрапункта.

«Шестерка»: музыка должна быть проста, как божий день

Характерной чертой конструктивизма было отрицание эмоциональности в музыке. На основе этого принципа известный французский деятель культуры *Жан Кокто* (1889—

1963) в 1920 г. объединил вокруг себя композиторов *Луи Дюрея*, *Дариуса Мийо*, *Артюра Онеггера*, *Жоржа Орика*, *Франсиса Пуленка* и *Жермена Тайфера*. Это объединение получило название «Шестёрка». Сам Кокто определил музыкальную основу группы как «простота». Новая музыка, писал он, проста как божий день. Эта «простота» самым адекватным образом была претворена в камерной оратории «Сократ» *Эрика Сати* (1866—1925), которого «Шестёрка» считала своим предшественником, а также в произведениях композиторов «Шестёрки», написанных под влиянием новой техники («Пацифик 231» Онеггера) или природы («Карнавал животных» Пуленка).

Пасторальные мотивы как возвра- щение к истокам

Постепенно в западной музыке начинают все больше звучать природные мотивы: таковы «Пасторальная симфония» *Миле*, «Летняя пастораль» Онеггера, «Поэма о лесе» *Русселя*. Это возвращение к истокам, к первоначальной гармонии мира, откуда первые цивилизации черпали богатство своего музыкального выражения, является залогом того, что музыкальный модернизм не есть конечный предел возможностей западной музыки. Подтверждением этого является творчество современного английского композитора *Бенджамина Бриттена* (1913—1976), успешно сочетающего в своем творчестве классические европейские и национальные музыкальные традиции с современными музыкальными средствами (оперы «Питер Граймс», «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь», «Смерть в Венеции» и др.).

Поп-музыка (популярная музыка) и мюзиклы

С появлением звукозаписи в отдельную категорию выделилась поп-музыка. Она включает блюз, музыку в стиле кантри и вестерн, рок-н-ролл и элементы мюзик-холла. Традиционный формат — это шлягер продолжительностью примерно 3 мин. со стихотворным текстом, припевом и восемью тактами в середине. Большую роль в создании новых стилей сыграли электронные усилители, синтезаторы и другие технические новшества.

Наивысшей популярности в 60-е годы достигла английская поп-группа «Битлз» (Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон, Ринго Старр).

Патриархом рок-н-ролла является английская группа «Роллинг стоунз», образованная в 1962 г. и создавшая себе имидж бунтарской группы, который резко контрастировал с мнимой благочестивостью ранних «Битлз».

Музыка в стиле кантри и вестерн — это популярный стиль музыки белого населения юга и запада США. Развился он на основе фольклора английских ирландских и шотландских поселенцев под

сильным влиянием *блюза*. Характерные инструменты: гитара, мандолина и фидель (род лютни). Ритмы разнообразные — от медленного и печального до сложного и быстрого танцевального. В 30-е годы Голливуд придумал образ поющего ковбоя.

С середины XX в. очень популярным становится *мюзикл* — драматико-музыкальное представление, включающее пение, танцы и речь. Особенно популярны мюзиклы, написанные английским композитором Л.Э. Вэббером (р. 1948): «Иисус Христос — суперзвезда», «Эвита» (о жизни политической деятельницы Аргентины Эвы Перон), «Кошки» (на основе поэмы Т.С. Элиота), «Фантом оперы» и др.

11.6. Западноевропейская архитектура

Проблема «полезной» и «чистой» красоты

Уже к началу XX в. архитектура претерпела существенные изменения. Сказались последствия научно-технической революции — появление железобетона и опыт непосредственного использования металла в качестве строительного материала (строительство Эйфелевой башни в Париже), а также изменения социального порядка — рост городов, промышленных предприятий, демографическая проблема. Необходимость строить быстро, прочно, много и дешево оказывала давление на архитектуру и обусловила ее характер и тенденции развития в XX в.

Это определило интеграцию техники с искусством строительства, утилитарный и функциональный характер которого породил новые проблемы архитектурной эстетики. Среди них на первое место выдвинулась проблема, сформулированная французскими архитекторами как «полезная красота» и «чистая красота», споры вокруг которой продолжаются и по сей день.

Начало века внесло свои изменения и в подготовку архитекторов, многие из которых «уселись за парты технических школ», а техники и инженеры, подобные Эйфелю, устремились в архитектуру. Глубокой модификации подверглась вся концепция архитектуры, ставшая значительно более сложной, чем прежняя, сформулированная по образу и подобию индустриальной цивилизации, раздираемой между потребностью «чистой красоты» и практическими требованиями мира, в котором материализм навязывался все больше и больше.

Стиль модерн — синтез искусств

Появившийся в архитектуре в самом конце XIX в. стиль *модерн* преодолел широко распространенный во второй половине века эклектизм, сковывавший дальнейшее развитие архитектуры.

Идеальный материал для воплощения своих замыслов стиль модерн нашел в железе. Отличительными внешними чертами модерна в архитектуре явились множество кривых линий и нагромождение декоративных элементов. Главными выразителями этого стиля были *Гектор Гимар* (1867—1942) во Франции и испанский архитектор *Антонио Гауди* (1852—1926).

Гимар наилучшим образом персонифицировал концепцию этого *ар нуво*, как во Франции называли стиль модерн, будучи одновременно архитектором и декоратором. Для него архитектура была всем: местом обитания, декором, элементами практического использования (например, мебелью), и всеми привычными предметами, не отделимыми от жилища. Именно в таком духе он интерпретировал и построил дом №14 на улице Лафонтен в Париже, в котором все до малейшей детали конструкции, орнамента, внутренней отделки принадлежит Гимару. Так он реализовал свою мечту о «тотальном архитектурном произведении». Его яркие композиции из гляцевых навесов украшают фасады некоторых станций парижского метро.

Шедеврами стиля модерн являются постройки в Барселоне испанского архитектора Гауди: кафедральный собор «Саграда Фамилия» («Святое семейство»), оставшийся недостроенным его создателем, и проект жилого комплекса «Каса Мила» («Пресвятая Богородица»).

Среди инноваций Гауди — использование цвета, нестандартных строительных материалов, а также другие исключительно дерзкие технические решения. Жилой комплекс «Каса Мила» поражает воображение своей фантастичностью, волнообразным фасадом, вертикально вытянутыми коваными балконами и скульптурными изображениями. Характерная особенность его «Парка Гуэль» (тоже в Барселоне) — извивающееся подобно змее сиденье, покрытое мозаикой из фрагментов черепицы и обломков ножей.

Однако этому стилю были свойственны серьезные «излишества» во внешней отделке зданий. Примером являются Большой и Малый дворцы в Париже на Елисейских Полях, на фасадах которых можно в изобилии видеть претенциозные, вычурные орнаментальные украшения.

Функционализм: Избыточность в декоре, свойственная модернистской идее рационализма, техницизма и утилитаризма, и определила постепенную замену модерна функционализмом, в основе которого лежали идеи рационализма, техницизма и утилитаризма. В функционализме главное внимание сосредоточивается на пропорциях фасадных плоскостей, окон, простенков, на выразительности основных конструктивных элементов.

«Строительными королями» функционализма стали бетон и железобетон, которым придали своеобразную эстетику архитекто-

ры братья *Огюст и Гюстав Пэрэ*. Ведущим представителем функционализма в XX в. был *Ле Корбюзье* (1887—1965).

Дом — это машина для жилья.

Ле Корбюзье

Уже в 20-е годы XX в. в Европе очень остро встала демографическая проблема, которой через несколько десятилетий предстояло превратиться в глобальную проблему. Это было замечено блестящим архитектором Корбюзье, названным «пророком» за создание *урбанистической теории строительства*. В ее основе были две идеи: создание нормальной жизни для людей, несмотря на их численный рост, и сохранение окружающей природы, в гармонии с которой эти люди должны жить. Создание же нормальной жизни, по мнению Корбюзье, должно обеспечиваться строительством многоэтажных многоквартирных зданий. Эти идеи легли в основу проекта Корбюзье по реконструкции центра Парижа. Плоские покрытия, ленточные окна, открытые опоры в нижних этажах здания, свободная планировка — таковы особенности архитектурного стиля Корбюзье.

Теорией, противоположной идеям Корбюзье, явилась *концепция дезурбанизации*, предложенная английскими архитекторами. В соответствии с ней архитекторам предстояло решение задачи разукрупнения и разуплотнения больших городов за счет создания городов-спутников. Примером такой концепции был проект «Большой Лондон», выдвинутый в 1944 г. английским архитектором *А.П. Аберкромби* (1879—1957) и предусматривавший создание в радиусе 30—50 км от Лондона восьми небольших городов. Архитектурной европейской традицией создания города, существовавшей со времен феодализма, было строительство городов с постепенным снижением плотности населения к окраине. Проект Аберкромби, напротив, предусматривал сохранение в центре лишь административных зданий. Города-спутники Лондона, целостно застроенные, благоустроенные и озелененные, были построены в начале 50-х годов. Примеру англичан последовали и другие европейские страны — Швеция, Финляндия, Франция.

**Достоинства
и недостатки
функционализма**

После Второй мировой войны с ее разрушениями и несчастьями людей перед архитекторами встала задача не только восстановить разрушенное, но и самим обликом новостроек

помочь людям залечить нанесенные войной раны. Нужны были не просто «коробки для жилья», а приятные сооружения, решающие проблемы отдыха, семейной и профессиональной жизни горожан. «Комфорт», актуальное слово в послевоенной Европе, ста-

ло символичным и для послевоенных европейских архитекторов. Архитектура должна была принять человеческое измерение — деловые кварталы следовало строить отличными от кварталов коммерческих и жилых, улицы для машин — отличными от улиц для пешеходов.

Развитие техники во второй половине XX в. позволило реализовать эти архитектурные программы. Архитектура, благодаря параболам, эллипсам, разнообразным кривым создала новые художественные образы.

Свойства бетона позволяют увеличить пролеты перекрытий, что особенно успешно применяется при строительстве мостов, художественный образ которых в наибольшей мере отражает характер архитектуры конца XX столетия. Транспортные сооружения сегодняшнего дня соответствуют современному архитектурному эстетическому идеалу. В многоярусных гаражах, эстакадах, развязках больших городов особенно проявляется сочетание логического и эстетического типов мышления.

Однако, начиная уже с 1958 г., с Всемирной выставки в Брюсселе в Европе заговорили об опасности чрезмерной рационализации, которую несет с собой архитектура функционализма.

Отмечали и другие ее недостатки, такие, как чрезмерная стандартизация построек и неучет индивидуальных запросов, отсутствие связи с национальным менталитетом и культурой. Во всех европейских странах национальные традиции в архитектуре в XX в. практически не учитывались. Архитектура была космополитична. Исключением стала Англия.

Англичане всегда сохраняли в архитектуре свои исторические стили: неоклассицизм, неоготику, элементы викторианской архитектуры, и даже с победой в их стране функционализма умело сочетали его со своими национальными традициями. Примером является Шекспировский театр в Стрэдфорде, который, будучи построенным в стиле функционализма, имеет романтический и поэтический облик и очень органичен английской архитектуре.

Пример Англии оказался поучительным, и уже со второй половины пятидесятых годов для придания лиризма зданиям, построенным в стиле функционализма, даже такие выдающиеся художники, как Брак и Пикассо, создают для них витражи, мозаичные панно, фрески.

Интерьеры и предметы внутреннего убранства В период до Первой мировой войны модные европейские интерьеры оформлялись в стиле *модерн*. Не было почти ни одного элемента отделки, который бы не нес на себе влияние этого стиля: будь то

люстры, декоративные вазы, портьеры, ковры, скатерти на столах в гостиных, рамы для картин и даже пепельницы.

В послевоенные десятилетия убранство и мебель стали приобретать все более конструктивный и функциональный характер. Эта тенденция сохранилась на протяжении всего XX столетия. Западный жилой интерьер второй половины XX в. определяли четко очерченные плоскости стен, сочетание мягкой и жесткой мебели и ее свободная ассиметричная расстановка, активное использование в оформлении комнат новых материалов — пластика, стекла, металла, участие в убранстве зеленых растений. Важное место уделялось цвету — смелым и неожиданным сочетаниям приглушенных и ярких тонов, а также освещенности помещений.

В конце XX в. в западном обществе повысился интерес к искусству, в том числе прикладному, различных исторических эпох. Отвечая на запросы потребителей, фирмы и мастерские осуществляют масштабное производство копий или новых вещей, имитирующих различные стили. Самую активную роль в оформлении современного бытового интерьера играет *дизайн*, который давно в западных университетах получил статус научной дисциплины.

11.7. Постмодернизм

«Всякий текст написан на тексте»

Постмодернизм — направление в современной архитектуре и искусстве, и это определенная эстетическая концепция, отражающая реакцию на формы предшествующей западной культуры. Теоретическая основа постмодернизма рассматривается в работах философов, эстетиков, культурологов, искусствоведов, таких, как Ф. Джемисон, Х.Д. Сильверман, Л. Фидлер, Ч. Дженкс, И. Хассан, Ж. Бодрийар, Ж.-Ф. Лиотар и многих других. } *

Большинство теоретиков возникновения постмодернизма относят ко второй половине XX в. Однако в 1947 г. английский социолог А. Тойнби в книге «Изучение истории» придает этому понятию культурологический смысл для обозначения этапа в развитии современной культуры, начавшегося, по его мнению, в 1875 г. Это понятие Тойнби связал с изменениями в общественном сознании и мышлении, вызванными переходом к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений.

Историю понятия «постмодернизм» исследовал немецкий культуролог В. Вельш, который показал, что в антропологии и литературоведении это понятие употреблялось, начиная с 1917 г.

Термин «постмодернизм» возник в период Первой мировой войны в работе Р. Паинвица «Кризис европейской культуры» (1917). Однако со временем как понятие, так и концепция постмодернизма приобретают «фиксированный смысл». Возникнув как понятие художественной культуры, постмодернизм быстро распространился на политику, религию и науку.

Решающей для понимания постмодернизма в литературе и искусстве явилась работа американского литературоведа Л. Фидлера «Пересекайте рвы, засыпайте границы» (1969). Он рассматривает постмодернизм как такое направление в искусстве, которое преодолевает разрыв, «ров», «границу» между элитарной и массовой культурами. Писатель, по мнению автора, должен создавать произведения многоплановые, то есть отвечающие и элитарному, и популярному вкусам. Подобная позиция была вызвана реакцией в мире на элитарность произведений модернизма.

Постмодернизм — это фактически реакция на изменение места и роли культуры в обществе. Вся предшествующая культура, философия и эстетика исходили из определяющей роли субъекта в процессе художественного творчества. Новые технические возможности постиндустриального общества вторглись в процесс художественного творчества и существенно изменили его. Существование искусства в традиционных формах оказалось под вопросом. Кроме того, многотысячелетнее существование искусства привело к тому, что современный художник не имеет дела с «чистым» материалом. Последний уже в той или иной степени освоен. И в этом случае произведение больше не является «первичным», как хорошо показал своими работами Умберто Эко (р. 1932). Оно всегда — аллюзия на другие произведения подобно «Улиссу» Джойса, или как совокупность цитат подобно «Маятнику Фуко» самого Умберто Эко. Постмодернизм сознательно переориентирует эстетическую активность с творчества на *компиляцию* и цитирование, с создания оригинальных произведений на коллаж. Эту тенденцию У. Эко выразил следующей формулой: «Всякий текст написан на тексте».

В архитектуре постмодернизм проявил себя либо как возвращение к домодернистской архитектуре — к барокко или классике, либо как эклектическое сочетание различных стилей. Примером постмодернистской архитектуры являются произведения итальянского архитектора Р. Вентури: деревянные и каменные особняки с развитыми сжатыми крышами и свисающими карнизами, слуховыми окнами и дымовыми трубами.

Позднее, чем в других видах искусства, постмодернизм появился в кино, сначала в американском кинематографе. Но главным по-

постмодернистом киноискусства считают английского кинорежиссера П. Гринуэйя (р. 1942), авторитет которого сегодня в мире настолько велик, что его сравнивают с Феллини. Его фильмы («Повар, вор, его жена и ее любовник», «Отсчет утопленников») хорошо известны уже и российским зрителям. Его фильмы отмечены комбинацией шарад и цифровых игр, определяющих лейтмотив картины в целом.

В основе концепции постмодернизма — идея демократизации культуры, снижение ее верхнего уровня, отказ от абсолютных идеалов. Конечной целью такой «реформы» в области искусства и культуры должна была быть, по мнению ее инициаторов, социальная унификация.

Крупнейший немецкий философ XX в. М. Хайдеггер, которого считают одним из создателей постмодернизма, полагал, что возникновение постмодернизма произошло не от слепого стремления к разрушению предыдущей культуры и не от дешевого стремления к обновлению. Причину появления постмодернизма Хайдеггер видел в необходимости придать миру смысл, который «не унижает его до роли проходного двора в некую потусторонность».

Постмодернизм — это отказ от модернизма, но форма этого отказа у разных мыслителей разная. К числу крайних отрицателей культуры модерна относится, например Д. Гриффин, считающий, что дальнейшее существование модернизма несет в себе угрозу жизни человечества, которое обязательно должно выйти за пределы модернизма.

Подобных взглядов придерживается итальянский философ, культуролог, историк, писатель У. Эко, считающий, что модернизм сегодня достиг своего конца, поскольку он «разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до чистого холста, до дырки в холсте». И Эко предлагает, не уничтожая прошлое, поскольку это привело бы человечество «к немоте», его переосмыслить, «иронично, без наивности».

А идею ироничного переосмысления предшествующей культуры, включая культуру модерна, предложил Джеймисон своей концепцией пастита, пустой пародии, утратившей чувство юмора. Ее составной частью является имитация и мимикрия других стилей. Модернистская литература, по мнению Джеймисона, предоставляет для пастита большие возможности.

Постмодернизм Умберто Эко

Выдающимся писателем-постмодернистом является Умберто Эко, автор философского триллера «Имя Розы» (1980), романов «Маятник Фуко» (1988) и «Остров накануне» (1995). Эти произведения — классический пример *постмодернистского романа*. Прежде всего это многоадресные произведения, то есть они адресованы различным социальным

слоям — и массе, и элите. И в этом прежде всего проявляется их постмодернистский характер. Здесь есть и детектив, и триллер, и совершенно новые интеллектуальные концепции и конструкции, требующие для адекватного понимания университетского образования.

То, что постмодернизм есть попытка преодоления разрыва между элитарной и массовой культурой, — вовсе не препятствие для существования интеллектуального романа, каковыми являются романы Эко. Дело в том, что постмодернизм отторгает модернистские ценности, но не классическую культуру. В отношении классической культуры имеют место переосмысление, всякого рода заимствования, использование уже выработанных форм. Не случайно исследователь постмодернизма Вельв назвал его школой плюрализма.

Произведения Эко — генератор многих современных идей и одновременно форма их кодирования, трансляции и манифестации. Они выражают общую культурную парадигму современности. На их примере можно подтвердить адекватность классификации основных характеристик постмодернистского искусства, предложенную американским литературоведом И. Хамманом: неопределенность, открытость, незавершенность; фрагментарность, тяготение к цитациям; отказ от авторитетов, ироничность как форма разрушения; утрата «Я» и глубины, поверхность, многовариантное толкование; стремление представить не представимое, интерес к пограничным ситуациям; обращение к игре, диалогу, *полилогу*; репродуцирование, карнавализация, маргинальность, проникновение искусства в жизнь; перформенс, обращение к телесности, материальности; конструктивизм, в котором используются иносказание, фигуральный язык; имманентность.

Склонность к цитациям — характерная черта всех произведений Эко и, в частности, «Маятника Фуко». Здесь и огромные выдержки из произведений философов от древности до наших дней, из произведений алхимиков и физиков, всевозможные латинские цитаты, цитаты на различных европейских языках. Это интеллектуальный роман, роман-анализ, противостоящий стереотипному элементу сознания, по которому произведение художественной литературы — всегда в первую очередь, произведение эмоций и для эмоций.

Отстаивая характерную для постмодернизма концепцию плюрализма в литературе («Я мог бы исправить текст, выкинуть предыдущий кусок: оставляю его только для демонстрации того, как на этом экране могут сосуществовать бытие и долженствование, случайность и необходимость»), сам автор избрал путь пародийного анализа интеллигентского сознания второй половины XX века.

Для этого сознания характерна культурно-историческая сумятица. Эзотерика, магия чисел, Каббала, средневековый и более древний

мистицизм, искусственные языки современной информатики — вот далекий даже от первоначального перечень проблем, составляющих содержание этого сознания.

Романы У. Эко, и прежде всего «Маятник Фуко», являются самосознанием себя новой культуры. Эко предлагает новый язык, тесно связанный с компьютерной терминологией. Человек, не знакомый с компьютером, не может адекватно воспринять «Маятник Фуко». Он должен читать его со специализированным словарем. Помимо этого, в романе сочетаются различные стили: символизм и реализм, натурализм и романтизм. Не знакомого с творчеством Эко читателя «Маятник Фуко» поражает своей «хаотичностью», многообразием и «многомерностью». Но в конечном счете очевидно, что Эко стремится к интеграции духовных ценностей, выработанных человечеством. Эко, как и другие мыслители, не считает постмодернизм искомым типом сознания, для него это всего лишь преднахождение новых форм отношения человека с миром, в котором компьютерные технологии играют свою роль. «Здесь гораздо интереснее, — пишет он в «Маятнике Фуко», — здесь можно расщеплять мысли. Здесь галактика из тысяч астероидов, все выстроились по ранжиру, беленькие зелененькие, на выбор, все созданы вами...».

Дело в том, — говорит один из героев «Маятника Фуко», — что мы с Диоталлеви планируем обновление науки. Организуется факультет сравнительных ненужностей, где изучаются науки либо ненужные, либо невозможные. Цель учебного заведения — подготовка кадров, способных открывать и исследовать как можно большее количество Новых Ненужных Научных Проблем — НННП. И в ответ на вопрос другого героя о количестве там факультетов, первый поясняет: «Пока что четыре, но они могут объять все не интеллигентное. Факультет опрагмософии проводит подготовительные курсы, воспитывая в учащих наклонность и тягу к ненужностям. Крупные научные силы сосредоточены на несусветном факультете, большая их часть на кафедре невозможностей. Примеры: вот как раз цыганская урбанистика или коневодство у ацтеков. Сущность наук, как правило, состоит в выявлении глубинных оснований их ненужности, а для программы несусветного факультета — невозможности. Чтобы дать вам несколько примеров. Морфология азбуки Морзе. История хлебопашества в Антарктиде. Живопись острова Пасхи. Современная шумерская литература. Самоуправление в специнтернатах. Ассиро-вавилонская филателия. Колесо в технологиях доколумбовых цивилизаций. Иконология изданий Брайля. Фонетика немого кино.

Постмодернизм стремится к инвентаризации выработанных человечеством ценностей и знаний и отсечением всего ненужного. Эко пишет с присущим ему, как и другим представителям постмодернизма, юмором, иронией, скептицизмом.

Приведенная выдержка много говорит и о концепции У. Эко, и о постмодернизме в целом. Культура — это очень сложная система, и постмодернизм ищет пути ее реорганизации для перевода в новое устойчивое состояние, что предполагает сохранение действительно достойного и избавление от тенденций утилитаризма и бездуховности.

Европейская культура во всех своих формах явилась реакцией на происходившие в течение века в Европе и мире процессы. Попыткой осмыслить теоретически новую социокультурную ситуацию были различные культурологические теории, наибольший резонанс из которых вызвали концепции, поставившие проблему кризиса европейской культуры.

XX в. явился свидетелем рождения в искусстве новых направлений, таких, как набизм, фовизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм и экспрессионизм, каждое из которых своими специфическими средствами ставило свои собственные проблемы, привлекая внимание зрителя к внутреннему миру художника, а уже через него к миру вообще. В этом специфика нового западного искусства, независимо от его стилового разнообразия.

Литература XX в. по сравнению с искусством оставалась более традиционной. Однако новые модные веяния не обошли стороной и ее. Многие выдающиеся произведения литературы были написаны в стиле модерн и постмодерн, основном художественном стиле XX в. Одновременно значительная часть западной художественной литературы сохранила верность классическим традициям.

Европейский театр XX в., сохраняя приверженность классическому театру и его репертуару, не оставался безучастным к новациям стиля модерн, примером чего является «театр абсурда».

Для музыкальной культуры характерным было утверждение новых эстетических идей и создание новых музыкальных направлений, таких, как додекафонизм и конструктивизм.

Изменения в культуре в XX в. наиболее отчетливо оказались заметными в архитектуре, поскольку она более тесно связана с материальной культурой и непосредственно отражает происходящие в общественной жизни изменения. Основными архитектурными стилями в XX в. в Европе были стиль модерн и функционализм.

Западноевропейская культура XX в. существовала и развивалась в условиях существенных противоречий, однако она находила все более адекватные средства для их преодоления. В настоящее время в западном мире происходит значительный социокультурный сдвиг, получивший название *постмодернизма*. Природа его еще мало изучена, но очевидно, что главными его тенденциями являются сохранение достижений культуры XX в. и рост гуманизма.

XX век оставил миру огромное культурное наследие, но главное — он оставил великие идеи, спасенные и развитые культурой несмотря на все испытания и страдания, выпавшие на долю этого сложного века. Об этих идеях думал А. Моруа, когда писал:


... мужество, верность, честность ... являются необходимым условием существования всякой цивилизации. Каков бы ни был государственный строй, он не может быть прочным, если нельзя рассчитывать на честность и порядочность соседа. Страна, где допускается, а тем более проповедуется насилие, обречена.

Основные термины и понятия

кризис культуры	экзистенциалистская драма
культурные души	эпический театр
дегуманизация искусства	атональная музыка
массовая культура	поп-музыка
элитарная культура	кантри
саентизм	мюзикл
глобальные проблемы	функционализм
роман-река	дезурбанизация
модернизм	неоинтуитивизм
экспрессионизм	набизм
футуризм	фовизм
сюрреализм	кубизм
потерянное поколение	дадаизм
драма-дискуссия	постмодернизм

Вопросы для размышления

1. Охарактеризуйте социокультурную ситуацию в Европе первой половины XX в.
2. Охарактеризуйте основные художественные стили европейского искусства XX в. и основные художественные течения модернизма.
3. Как отразились мировые войны XX в. на состоянии европейской культуры?
4. Как вы понимаете термин «роман-река»?
5. Объясните суть конструктивизма и функционализма в архитектуре XX в.
6. В чем состоит специфика постмодернизма?



ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Глава 12

СОЦИОДИНАМИКА РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Да проглянет древняя мудрость и
сила, которая вела наших предков
и строила нашу святую Русь!

И. Ильин

Социодинамику русской культуры определили следующие обстоятельства: национальный менталитет и его становление, природные условия, религия, религиозный раскол XVII в. и реформы Петра I.

12.1. Становление русского самосознания

Процесс становления русского самосознания был длительным и противоречивым, что отразилось в полемике между западниками и славянофилами, во взглядах П.Я. Чаадаева, Н.Я. Данилевского, Н.А. Бердяева.

Связь с природными условиями

Связь русского самосознания с природными российскими условиями объясняли историк *В.О. Ключевский* (1841—1911) и философ *Н.А. Бердяев* (1874—1948).

Ключевский в «Курсе русской истории» особенности мировоззрения и менталитета русского человека и его культуры объясняет географическими характеристиками: равнина, река, лес, степь, междуречье, поле, овраг — именно они, по мнению историка, определили и тип хозяйственной деятельности, и национальную философию, и тип художественных образов российского фольклора. Лес и степь были, считает Ключевский, важнейшими факторами российской жизни. Они были ее источниками и средствами защиты. Вместе с тем древнерусский человек не очень любил лес и в своем фольклоре населял его всевозможными чудовищами.

И в других природных факторах русской земли Ключевский находит как положительные, так и отрицательные моменты. Так, например, степь способствовала развитию хлебопашества, скотоводства, воспитывала в русском человеке чувство шири, дали, представление о просторном горизонте. Но вместе с дарами, отмечает Ключевский, степь несла «важные исторические неудобства» — она была вечной угрозой. А борь-

бу со степными кочевниками, половцами, «злым татаринном», длившуюся с VIII до конца XVII вв., историк считает самым тяжелым историческим «воспоминанием» русского народа, глубоко сохранившимся в его сознании и отразившимся в его былинной поэзии.

Лес сыграл крупную роль в нашей истории. Он был многовековой обстановкой русской жизни: до второй половины XVIII в. жизнь наибольшей части русского народа шла в лесной полосе нашей равнины... Даже теперь более или менее просторный горизонт, окаймленный синеватой полосой леса, — наиболее привычный пейзаж Средней России. Лес оказывал русскому человеку разнообразные услуги — хозяйственные, политические и даже нравственные: обстраивал его сосной и дубом, отапливал березой и осиной, освещал его избу березовой лучиной, обувал его лыковыми лаптями, обзаводил домашней посудой и мочалом... Лес служил самым надежным убежищем от внешних врагов, заменяя русскому человеку горы и замки.

Безотчетная робость овладевала им, когда он вступал под его сумрачную сень. Сонная, «дремучая» тишина леса пугала его; в глухом, беззвучном шуме его вековых вершин чувалось что-то зловещее; ежеминутное ожидание неожиданной, непредвиденной опасности напрягало нервы, будоражило воображение. И древнерусский человек населил лес всевозможными страхами. Лес — это темное царство лешего одноглазого, злого духа-озорника, который любит дурачиться над путником, забредшим в его владения.

Ключевский В. О. Курс русской истории. Соч. в 9 т. — М., 1987. — С. 83.

Пишет Ключевский и о влиянии рек на русский характер и на характер русской культуры. Река была местом поселения русского человека, в постное время она кормила его, для торговца была готовой дорогой, была также, считает Ключевский, воспитательницей чувства порядка и общественного духа в народе. «В Древней Руси расселение шло по рекам и жилые места особенно сгущались по берегам бойких судоходных рек».

Понятие нации Анализируя такое явление, как культура, П. Н. Милюков и Н. А. Бердяев связывали его с понятием нации, хотя природу ее понимали по-разному. Понятие нации Бердяев дает в работе «Философия неравенства». Признавая важными для понимания нации такие явления, как религия, язык,

территория, он указывает, что не эти характеристики в первую очередь определяют «*бытие нации*». Его определяют единство исторической судьбы и национальное сознание, являющееся сознанием этого единства. Это единство, считал Бердяев, — иррациональная тайна, где национальное сознание погружено в глубину жизни, в недра исторической реальности, единой и неповторимой.

Истинное национальное сознание есть глубинное сознание. Оно утверждает не истребляющую и смертоносную силу исторического процесса, а охраняющую все жившее и воскрешающую его силу. Национальное сознание консервативно не потому, что оно враждебно творчеству, а потому, что оно охраняет подлинную жизнь, ценную жизнь от смертоносных истреблений грядущего; оно признает наших дедов и отцов, наших предков столь же живыми, как и нас самих, как и грядущих потомков наших. Жизнь нации, национальная жизнь есть непрерывная связь с предками и почитание их заветов. В национальном всегда есть традиционное¹.

Другой русский мыслитель Н.А. Бердяев, анализируя причины особенностей русской культуры, связывает их с необъятными просторами русской земли.

Бесконечно трудная задача стояла перед русским человеком — задача оформления и организации своей необъятной земли. Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразилось в строении русской души. Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта... Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвой необъятности своей земли, своей природной стихийности. Ему нелегко давалось оформление, дар формы у русских людей не велик.

Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. — Париж, 1955. — С. 8.

Милюков понимает национальность как явление чисто социальное: В противоположность прежним толкованиям необходимо настойчиво подчеркивать, что «*национальность*» есть понятие не естественно-историческое и не антропогеографическое. А чисто социологическое².

¹ *Бердяев Н.* Философия неравенства. — М., 1990. — С. 96.

² *Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. Т. 3. — М., 1995. — С. 9.

К числу составляющих понятие «национальное» Милюков относит коллективное сознание. Язык как единственное и необходимое средство для непрерывного психического взаимодействия и «постоянный запас однообразных психических навыков, регулирующих правильность и повторяемость явлений этого взаимодействия». Самыми главными признаками национальности Милюков считает язык и религию. «Даже продолжительное разделение одноязычной группы между различными государствами не может уничтожить в ее членах «сознание рода», пока уцелел язык». Процесс формирования национального сознания начинается тогда, когда происходит территориальное объединение и столкновение национальной группы с «несходными» с нею соседями.

Но для приведения в связь сознания национальной особенности с вызывающими его причинами необходим определенный уровень способности к абстрактному мышлению. Когда этот уровень достигнут, первым признаком такого зарождающегося общественного сознания оказывается племенная религия, постепенно расширяющаяся в религию национальную. Вокруг религии по мере развития национального общественного сознания формируются различные формы и аспекты культуры: «общественный и политический строй данной группы, ее нравственный облик, наконец, даже ее территория — все это объявляется святым»¹.

Интеграция в национальном сознании всех аспектов национальной культуры при покровительстве церкви и религии придает большую силу национальному типу и создает возможность реализации своей национальной идеи через национальное самосознание и культуру. Национальная культура развивается в зависимости от исторических условий проживания нации. Задерживают это развитие войны, препятствующие взаимодействию разных взглядов, типов мысли и культуры. Для «полного» развития национального сознания и культуры, по мнению Милюкова, необходимы три условия: ослабление военной деятельности нации, наличие разнообразных интересов внутри нации и мирные взаимоотношения между данной нацией и соседними национальностями. Взаимоотношения с другими национальностями приводят к изменениям в сложившейся форме национального сознания: период самовозвеличения нации сменяется периодом ее критики. Интерес части общества, заинтересованной в переменах, смещается от внешней национальной борьбы к проблемам внутреннего общественного строя, дискуссии вокруг которого способствуют развитию общественного сознания и национальной культуры.

¹ Милюков П. Н. Указ. соч. С. 9.

12.2. Древнерусская культура

Древнерусская литература

Однозначной периодизации русской культуры не существует. Обычно ее подразделяют на древнюю культуру и культуру Нового времени, границей между которыми считают реформы Петра. Русская письменность начинается с христианства, которое Русь приняла в 988 г. Священные книги, необходимые для новой веры, были привезены из Византии, тогдашнего центра мировой культуры, и из молодого царства Болгарского. Первые церковные книги послужили основанием русской грамоты и литературы. С течением времени

Кириллица введена на Руси в связи с христианизацией в X—XI вв. Буквы кириллицы употреблялись в цифровом значении, в этом случае над буквой ставили знак титла, а по сторонам ее — две точки или одна.

количество этих поступавших в Россию произведений все возрастало. Собралась обширная литература церковного содержания, сыгравшая большую историческую роль: при слабом развитии школы церковная литература была единственной нравственной и умственной пищей русского населения. Церковное мировоззрение, став всеобщим, наряду с влиянием церкви, стало главным фактором формирования народного характера. Христианство ввело Русскую землю в семью европейских народов, возникновение государства способствовало развитию письменности. Во второй половине IX в. славянскими просветителями *Кириллом* (827—869) и *Мефодием* (815—885) была создана славянская азбука, и ими же с греческого на старославянский язык были переведены основные богослужебные книги. Крепнувшее чувство национальности пробудило на Руси интерес к истории, следствием чего явилось развитие такого литературного жанра, как *летописи*, охватывающие период с XII по XVIII вв., первой из которых является летопись под названием «Повесть временных лет» (1113), приписываемая монаху Киево-Печерского монастыря *Нестору*.

Другой формой литературы Древней Руси был *фольклор*. Записывать его стали только начиная с XVII в. Достоверную картину русского фольклора дохристианской поры и эпохи Киевской Руси удалось получить благодаря тому, что, как писал Ю. Лотман, «народная поэзия в средневековую эпоху проходила через века почти не меняясь». В фольклоре существовали различные жанры: обрядовая, лирическая песня, волшебная сказка, а в XII в. сложилась система русских былин, повествующих о богатырях и их подвигах.

Средневековое искусство строго придерживалось норм жанра. Жанрами церковной литературы были: *житие* — рассказ о жизни святого, *церковное красноречие*, *проповедь*. Главные жанры светской

литературы: *воинская повесть* — рассказ о военных подвигах князя, поучение («Поучение Владимира Мономаха» 1096), *описания путешествий, летописи, изречения и афоризмы*. Ни одно из таких произведений не переписывалось отдельно, они составляли сборники. В одном из таких рукописных сборников в 1790 г. было обнаружено произведение XII в. — «Слово о полку Игореве», соединяющее в себе основные принципы и жанры древнерусской литературы: воинскую повесть, ораторское похвальное слово, связанное также и с лирикой («плач» жены Игоря Ярославны). Как отмечает Ю. Лотман, «Слово о полку Игореве» напоминает многие произведения мировой литературы эпохи раннего Средневековья — «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, французскую «Песнь о Роланде» и другие произведения, что свидетельствует о контактах русской культуры того периода с культурой других народов.

Культурным центром Древней Руси был *Киев*, культура которого развивалась через такие широкие контакты. Например, через Византию Киевское государство получило доступ к античной культуре Средиземноморья, сокровища которой очень рано были известны на Руси.

Удары кочевников, княжеские распри разрушили в XIII в. Киевское государство, и единая литература Киевского периода распалась на «областные литературы», но духовная жизнь не прекратилась и в XIII—XIV вв. были созданы такие значительные летописные произведения, как «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Повесть о житии Александра Невского», «Слово о погибели Русской земли».

В XIV в. в литературе выделяется роль московской литературы, усилившейся в XV в. после взятия в 1453 г. турками Константинополя и падения Византии. Москва была названа «третьим Римом» и эта идея стала основой московской официальной идеологии до Петра I. В середине XVI в. создается общерусская летопись и ряд других литературных памятников. Открытие в Москве в 1563 г. первой в России типографии дьяконом Иваном Федоровым, напечатавшим первую книгу «Апостол», и регулярное книгопечатание благотворно сказались на развитии русской литературы.

В крестово-купольном храме купол на парусах опирается на 4 столба в центре здания, откуда расходится 4 сводчатых рукава креста.

Зодчество

Крещение Руси и создание государственности способствовали развитию искусства, в первую очередь, архитектуры. Под руководством приглашенных византийских мастеров возводились первые каменные храмы, затем русские мастера начали сами без помощи византийцев возводить величественные церкви.

Интенсивное строительство велось в Киеве при *Ярославе Мудром* (1019—1054), стремившимся сделать Киев таким же красивым, как Константинополь. Были возведены Софийский собор и Золотые ворота. Тип храма был *крестово-купольный*, сложившийся в зодчестве Византии. Идея креста, распятия, в соединении с символом небесного — куполом — воплотила единство небесного и земного, вечного и преходящего. По инициативе Ярослава, собравшего в 1037 г. большое количество писцов для перевода и переписки уже переведенных книг при храме святой Софии, была создана на Руси первая библиотека, а затем по его же инициативе был создан сборник первых законов на Руси — «Русская правда».

Архитектура Софийского собора — пятинефного, пятиапсидного, тринадцатикупольного — оказала большое влияние на последующее строительство. Строившие Софию Киевскую мастера принимали участие в строительстве Софийского собора в Новгороде, но Новгородская София проще и скромнее Киевской как в экстерьере, так и в интерьере: пять куполов вместо тринадцати, одна лестничная башня, в интерьере нет ни мозаик, ни мрамора. Архитектура Новгородской Софии, в свою очередь, повлияла на архитектуру Софийского собора в Полоцке.

Отличительная черта зодчества Древней Руси — монументальность форм, проявляющаяся в масштабах и структуре линий, отдаленно напоминающих античную классику. Очень рано в русской церковной архитектуре проявилось стремление к поиску самостоятельных путей и к отходу от византийских канонов — это форма и расположение куполов, многокупольность, пирамидальность, подчеркивание алтарной части храма, а затем введение ложных, чисто декоративных, закомар — кокошников.

Феодальная раздробленность Древней Руси XII—XIII вв. привела к созданию в каждом удельном княжестве своей художественной школы: новгородской, владими́ро-суздальской, галицко-волынской, смоленской, полоцкой. Владимирское зодчество, вершиной которого является Успенский собор (1158—1160), особенно процветало при князе Андрее Боголюбском, в 1165 г. заложившем один из самых поэтических древнерусских храмов — храм Покрова на Нерли. В Юрьеве-Подольском в 1230—1234 гг. был построен Георгиевский собор с каменной резьбой. Для новгородской архитектуры характерно отсутствие декора, поскольку местный камень, который использовали для строительства, плохо поддавался резьбе. Такова церковь Спаса на Нередице (1198). Образец псковской культовой архитекту-

ры — Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1156) с массивным куполом и широким барабаном.

На долгое время после монгольского нашествия и разорения памятников архитектуры каменное строительство на Руси прекратилось. В XIV в. все пришлось начинать заново. В это время столицей Русского государства становится Москва.

Иконопись В XIV—XV вв. в Москве жили и создавали свои творения такие выдающиеся мастера, как византиец Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий.

Феофан Грек (ок. 1340 — после 1405) руководил работами по росписи соборов Московского Кремля. В 1405 г. он и Андрей Рублев выполнили роспись иконостаса Благовещенского собора. С этого времени становится известным на Руси имя величайшего русского художника — монаха-иконописца *Андрея Рублева* (1360—1430). Его творчеству присущи человечность, высокая одухотворенность, мягкость и лиризм. Таковы все творения Андрея Рублева, но особенно они проявились в сцене Страшного суда Успенского собора во Владимире (1408), созданной им вместе с близким ему по духу художником — *Даниилом Черным*. Самое знаменитое творение Рублева — икона «Троица», произведение глубоко символичное, как в богословском, так и в конкретно-историческом смысле.

Икона (от греч. изображение, образ) — произведение иконописи. Культ иконы зародился во II в.

Крупнейшим художником рубежа XV и XVI вв. был *Дионисий* (ок. 1440 — ок. 1508), создавший иконы и фреску Рождественского собора Ферапонтова монастыря (близ г. Кириллова на Вологодчине). Роспись, посвященная теме Богородицы, содержит 25 композиций.

Фреска (от итал. свежий) — живопись по сырой штукатурке красками, разведенными на воде.

Зодчество централизованного государства С образованием централизованного государства со столицей в Москве формируется общерусская культура. В Москве начинается белокаменное строительство. Во второй половине XIV в. по приказу Дмитрия Донского сооружаются каменные стены Московского Кремля вместо старых деревянных. Возводится новое кольцо окраинных монастырей: Рождественский, Высокопетровский, Спасо-Андроников, Алексеевский, Чудов, два Симоновых монастыря, Сретенский и Новинский, Кремль Дмитрия Донского. В 1485—1495 гг. были возведены современные башни Кремля. Для реконструкции Кремля — резиденции Московских великих князей — из Италии были приглашены итальянские архитекторы *Марко Руффо*, *Пьетро Антонио Солари*, *Аристотель Фиораван-*

ти и другие. На Соборной площади Кремля взамен старых были возведены новые храмы — Успенский собор (1475—1479, зодчий *Аристотель Фиораванти*), Архангельский собор (1505—1509, усыпальница московских князей, итальянский зодчий *Алевиз Новый*), Благовещенский собор (1484—1489) и церковь Ризположения (1484—1486), созданные русскими мастерами, использовавшими традиции и приемы владимирского, псковского и раннемосковского зодчества, а также Грановитая палата (1478—1491, зодчие *Марко Руффо* и *Пьетро Антонио Солари*).

Нет чувства устрашения, кары, возмездия, как нет аскетизма в творящих суд апостолах и их ангельском воинстве. Наоборот, от всех сцен веет бодростью и надеждой. Это победа добра, справедливости, призыв к мужеству, к жизни светлой и праведной. Такова высоконравственная позиция творцов этой росписи. Отсюда и ее изобразительный язык. Фигуры слагаются из рисунка плавных, текучих линий. Светлы лики Христа, апостолов, ангелов, грациозны их склоненные головы. В лице Петра — ободрение тем, кто трепещет кары господней. Душевная крепость, нравственная чистота образа Петра выдвигаются как идеал современника. Эллинистической красотой веет от фигур трубящих ангелов. Строгий, точный рисунок, пленительная грация изящных вытянутых фигур, мягкость колорита отличают во многих сценах, составляющих композицию Страшного суда, живопись Андрея Рублева. Высокая человечность образов, их просветленность, приветливость, готовность помочь, их высокая нравственная сила — черты особенно важные в искусстве в эпоху постоянных внешних и внутренних неурядиц.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994. — С. 63—64.

Московский Кремль и его храмы стали образцом как при сооружении крепостей, так и культовых построек по всей Руси. В XVI в. в русском зодчестве появляется *шатровое зодчество*. Одним из первых ее памятников является церковь Вознесения в селе Коломенском (1530—1532), выстроенная Василием III в честь рождения сына, будущего царя Ивана Грозного. Эту церковь считают предшественницей знаменитого храма Василия Блаженного, или храма Покрова на Рву, возведенного на Красной площади в Мо-

Шатер — завершение центральных в плане построек (колоколен, башен, храмов) в виде высокой 4-гранной или многогранной пирамиды.

ске русскими зодчими — *Постником* и *Бармой* в 1555—1561 гг. Храм состоит из девяти объемов, из которых центральный увенчан шатром.

Наряду с шатровыми храмами в XVI в. продолжали возводить крестово-купольные: Софийский собор в Вологде, Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре.

Церковный раскол На динамику русской культуры большое влияние оказал раскол — отделение от Русской православной церкви части верующих, не признавших церковные реформы XVII в., проведенные патриархом Никоном (1605—1681). Раскол имел свою предысторию, связанную с двумя выдающимися именами: *Максимом Греком* и иноком *Филофеем*. После падения в 1453 г. Византийской империи, «второго Рима», как писал Н.А. Бердяев, в русском народе проснулось сознание того, что русское православное царство остается единственным православным царством в мире и что русский народ — единственный в мире православный народ и единственный в мире носитель православной веры. Псковский монах Филофей в своем письме Ивану III высказал мысль о Москве как третьем Риме. Идея Москвы как третьего Рима стала идейной основой московского царства.

В 1518 г. в Москву приехал Максим Грек (академик Д.С. Лихачев назвал его первым русским интеллигентом), получивший образование в Италии. Как грек, он считал незаконной независимость, уже существовавшую в то время, русской церкви от константинопольского патриарха. Как человек ученый и образованный, пишет русский историк П.Н. Милюков, Максим Грек не мог не заметить недостатков «русского благочестия» и сблизился с церковной оппозицией. По поручению великого князя Максим Грек принялся за исправление русских богослужебных книг, задев тем самым национальные чувства. Как пишет Милюков, правщиков пробирала «великая дрожь», когда Максим Грек приказывал им зачеркнуть слово или даже целую строчку старинной молитвенной формулы. Ни враги его, ни сторонники не готовы были понять, что дело касалось только формы. Силу и действенность обряда, как те, так и другие, связывали с формой. Враги Максима Грека считали его деятельность богохульством, а известный ученик Нила Сорского Вассиан, напротив, был убежден, что старые, неисправленные книги «от дьявола писаны, а не от святого духа». Так начинался раскол, ставший «архетипической моделью» развития России.

Став в 1652 г. патриархом, Никон сличая церковные книги московской печати с древними греческими, лично убедился в существовании разногласий и встал на сторону греческого авторитета. Он

не остановился на исправлении церковных книг и приведении в полное соответствие церковных обрядов с греческими, а пошел дальше. Он переносит в русскую православную церковь греческие амвоны, греческий архиерейский посох, греческие мантии, греческие церковные напевы, принимает греческих живописцев, мастеров серебряного дела, начинает строить монастыри по образцу греческих, приближает к себе греков, действует по их советам, отдает предпочтение греческому авторитету перед вековой русской стариной и перед признававшимися ранее авторитетами. На соборе 1656 г. Никон решительно заявил: «Я хоть и русский, и сын русского, но вера моя и убеждения — греческие». Собор 1666 г. осудил противников Никона. Сбылось пророчество изданной в 1648 г. знаменитой «Книги о вере»: Никон «истребил древнее отеческое благочестие» и «утвердил инославное римское нечестие».

Осмыслением религиозного раскола старообрядчества занимались русские философы и историки, такие, как Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, С.Л. Франк, П.Н. Милюков. В их работах отмечалось, что религиозный раскол был связан не только с обрядоверием русского народа. Так, например, Бердяев писал, что в народе будто проснулось подозрение, что государственной властью и высшей церковной иерархией овладел антихрист. С этим Бердяев связывает возникновение острого апокалиптического сознания, катастрофизма и жертвенности в левом крыле раскола. Отсюда — искажение в русском народе и в части его интеллигенции царства, основанного на правде. Московское царство осознавало себя третьим Римом, но в нем имело место смещение царства правды — царства Христова — с идеей могущественного государства, управляющего неправдой. Раскол был обнаружением этого противоречия, следствием этого смещения, нанесшим удар идее Москвы как третьего Рима.

12.3. «Бунташный» век русской культуры

Социокультурная ситуация XVII в.

В конце XVI — начале XVII вв. Россия пережила страшные потрясения: опричнину Ивана Грозного, войну с поляками, «смуту», самозванцев, захват Москвы поляками, а Новгорода — шведами, церковный раскол, вызванный реформами патриарха Никона, «медные» и «соляные» бунты, крестьянские войны Степана Разина и Ивана Болотникова. Но это было и время развития экономики страны: формировались районы, производившие товарный хлеб, характерным становилось перерастание ремесел в товарное производство, складывался общероссийский рынок, начиналось развитие

мануфактур. Экономическая специализация различных районов усиливала политическое и экономическое единство страны. Но страна нуждалась в модернизации, и эту потребность отразила и культура XVII века.

Д.С. Лихачев писал, что русская культура — это громадное «разнообразие возможностей», идущее от множества истоков-учителей. Сложный, противоречивый XVII в. это также подтверждает. Начинается обмирщение культуры, происходят существенные перемены в общественном сознании, растет интерес к литературе, а в ней усиливаются публицистические и критические мотивы. Резко расширяется круг читателей. Появляются новые литературные жанры — поэзия и роман. Литература начинает интересоваться внутренней жизнью людей, решать задачи художественного обобщения. В литературу приходят: церковный и общественный деятель *Симеон Полоцкий* (1629—1680), автор поэтических, драматургических и публицистических работ; *Юрий Крижанич* (1618—1683), ученый-энциклопедист, автор концепции «славянского единства» с главной ролью Русского государства, автор трактата «Политика», содержащего много исторических сведений о России XVII в.; *протопоп Аввакум* (1621—1682), глава старообрядчества и идеолог раскола в православной церкви, автор «Жития протопопа Аввакума».

Средневековая русская литература знала сочинения, в которых авторы описывали собственную жизнь, например, «Почтение» Владимира Мономаха, однако, в этих случаях создавался рассказ о себе, как идеальном деятеле, предпринятый с поучительной целью. «Житие» Аввакума — подлинная автобиография: он повествует о своих человеческих слабостях и ошибках, грехах и подвигах с лиризмом и иронией, сочетающимися с гневным пафосом. Исключительно ярок и своеобразен язык Аввакума. Не случайно Л. Толстой и М. Горький считали его одним из величайших русских писателей.

Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе. — М., 2001. — С. 30.

В историю русской культуры вошли, став одним из истоков великой русской литературы Нового времени, *бытовые и сатирические произведения*, созданные неизвестными авторами: «Повесть о Горе-Злосчасти», «Шемякин суд», «Повесть о Ерше Ершовиче», обличавшие общественные пороки и несправедливость.

Искусство XVII в. Для архитектуры XVII в. характерна ее «географическая масштабность»: активное строительство велось в Москве и ее окрестностях, Ярославле, Твери, Пскове, Вологде, Костроме и других местах. Широко развивалось и гражданское строительство. В первые десятилетия века архитектура сохраняла связь с архитектурными традициями предшествующего столетия, но к середине века они начинают изживаться, теряет, например, смысл шатровое зодчество, и даже в патриарших грамотах на постройку церкви часто можно было встретить фразу: «А чтобы верх на той церкви был не шатровый». Однако «шатровость» настолько прижилась в зодчестве, что церкви в сельской местности на протяжении XVII и даже в XVIII вв. оставались шатровыми. Так, в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, построенном патриархом Никоном, западная часть здания завершается шатром.

В середине века по всем городам России строится много церквей праздничного вида, который им придают прихотливость форм (ассиметрия, разномасштабность приделов и т.п.) и многоцветная красочная декоративность (поливные многоцветные изразцы, красный кирпич, белокаменная резьба).

В конце столетия в архитектуре появляется новый стиль, получивший название *нарышкинское барокко* (*московское барокко*), поскольку много зданий этого стиля было построено в Москве по заказу знатных бояр Нарышкиных. Ярким образцом этого стиля является церковь Покрова в Филях (1693—1695) — ярусная постройка на подклете с галереями.

В живописи XVII столетия прослеживается наличие двух школ: «*годуновской*», художники которой стремились следовать за образами Андрея Рублева и Дионисия, и «*строгановской*», к которой относились царские и патриаршие мастера. Строгановские иконы были небольшими по размеру и рассчитанными на ценителя искусств. Мелкое письмо, изощренность, орнаментальное богатство, обилие золота и серебра — таковы характерные признаки строгановского стиля. «Созданная скорее для коллекционеров, знатоков, любителей, икона «строгановской школы» осталась в русском иконописании как образец высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка, но она свидетельствовала вместе с тем о постепенном умирании монументального моленного образа»¹.

¹ Ильина Т.В. Указ. соч. С.92.

Церковный раскол сказался и на культуре. Возникли два противоборствовавших эстетических направления. Во главе одного из них, означавшего разрыв с древнерусской иконописной традицией, стоял теоретик искусства и царский изограф *Симон Ушаков* (1626—1686). Выражая свое понимание назначения иконы Ушаков в трактате «Слово к люботщательному иконного писания», выделил прежде всего художественную сторону иконы. Сторонники же старой традиции, во главе которых стоял протопоп Аввакум, считали икону только предметом культа. Один из главных живописцев Оружейной палаты, *Симон Ушаков* — автор икон «Спас Нерукотворный» и «Троица». Телесный тон лица, классическая правильность черт, объемность построения, подчеркнутая перспектива — таковы особенности живописи Ушакова.

Центром художественной жизни страны в середине XVII в. становится Оружейная палата, мастера которой расписывали церкви и палаты, писали иконы, создавали рисунки для церковного шитья, хоругвей, ювелирных изделий. В этом же веке возникает портретный жанр, получивший свое развитие в последующих столетиях.

Влияние западной культуры В XVII в. усиливается знакомство русских людей с западной культурой, в частности с театром. Друг царя Алексея Михайловича (1645—1676) дипломат А.С. Матвеев создал первый в России театр (1672—1676) и обучал своих дворовых людей «комедийному искусству». «В доме его была западноевропейская обстановка и появлялись западноевропейские обычаи: знакомые съезжались к нему не для пира и попойки, а для беседы, и встречал гостей не один хозяин, но и хозяйка, чего в Москве еще не водилось. Матвеев и царя убедил выписать из-за границы актеров, и Алексей Михайлович привык забавляться театральными представлениями. В доме Матвеева росла мать Петра Великого Наталья Кирилловна Нарышкина, внесшая в царскую семью привычки «преобразованного», как выражается С.М. Соловьев, дома Матвеева»¹.

¹ Платонов С.Ф. Лекции по русской истории. Ч. I. — М., 1994. — С.433.

Основные термины и понятия

социодинамика русской
культуры
русское самосознание
нация
бытие нации
жизнь
летопись

закомарье
крестово-купольный храм
шатровое зодчество
раскол
«бунташный» век
нарышкинское (москов-
ское) барокко

Вопросы для размышления

1. Охарактеризуйте процесс становления русского самосознания.
2. Какие жанры были свойственны древнерусской литературе?
3. Каковы особенности древнерусского зодчества?
4. Охарактеризуйте творчество русских иконописцев.
5. Какое влияние оказал церковный раскол на русскую культуру?
6. Как проявился «бунташный» век в русской культуре?

Глава 13

XVIII ВЕК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник

А.С. Пушкин

13.1. Петровские реформы и их культурологическая оценка

Основным содержанием петровских реформ была *секуляризация культуры*, разделившая единую до того культуру на культуру светскую и культуру религиозную. Новыми явлениями в русской жизни стали библиотеки и общедоступный театр, Кунсткамера (первый музей, собрание вещественных раритетов) и Академия наук, парки и парковая скульптура, дворцовая архитектура и морской флот.

Петровские реформы были направлены на модернизацию России, ее включение в мировое сообщество и приобщение к западноевропейской цивилизации. Однако проводившиеся слишком «твердой» рукой, они приобрели не только сторонников (Ф. Прокопович, И.Т. Посошков, В.Н. Татищев), но и оппозиционно к ней настроенных, таких, как историк, писатель князь *Михаил Щербатов* (1733—1790), автор утопического романа «Путешествие в землю Офирскую». Рюрикович по происхождению, Щербатов выразил оппозиционные взгляды к правителям своего времени в сочинении «О повреждении нравов в России». Основная идея Щербатова — просвещение портит нравы. Исходный пункт главного сочинения Щербатова — семитомная «Истории Российской от древнейших времен», доведенной до эпохи Смутного времени начала XVII в., — идеализация допетровской старины в смысле цельности и чистоты нравов. Результат исторического процесса — упадок веры и нравов, безверие и разврат. Причину этого Щербатов видел во вторжении иноземной внешней культуры.

Выдающаяся просветительница XVIII в. в России — княгиня *Е.Р. Дашкова* (1744—1810). Получившая еще в детстве редкое по тем временам европейское образование, сторонница идей Француз-

Отношение
к реформам Петра

ского Просвещения, Дашкова не могла согласиться с жестокостью и насилием, с какими петровские реформы проводились в России. Такой точки зрения придерживались и другие сторонники европеизации России. Нечеловеческие условия, в которых жили и трудились строители Петербурга, сотни тысяч умерших от болезней и голода при постройке Троицкой гавани у Таганрога, строительством которой Петр руководил лично, огромнейшие человеческие и материальные жертвы при углублении Кронштадского фарватера, а главное — унижение человеческого достоинства представителей всех существовавших в то время в России сословий. Особенно очевидным это было в отношении священнослужителей, что оттолкнуло от власти огромные массы простых людей, привыкших относиться к церкви и ее служителям с почтительностью и пиетизмом. Отношение Петра I к старой церкви и религиозности Бердяев сравнивал с большевистскими: «Петр высмеивал религиозные чувства старины, устраивал всешутейший собор с шутовским патриархом. Это очень напоминает антирелигиозные манифестации безбожников в советской России»¹.

В политических видах Петр преобразовал самое устройство церкви на протестантский лад. Ему случалось, уставши держать руки, в качестве шафера, над женихом, приказывать прекратить венчальный обряд (на свадьбе племянницы Анны Ивановны). Он не стеснялся даже разводить своих приближенных (Ягужинского) с женами и женить на других. Сам он, как мы знаем в подобном случае долго обходился и вовсе без венчания. Одним словом, церковь, после такой огромной роли, какую она играла в недавнем прошлом, как-то вдруг сразу сократилась и заняла более чем скромное положение в государственной и частной жизни. Естественно, что при головокружительной быстроте, с которой совершилась эта перемена, почва ушла из-под ног у ревнителей старого благочестия.

Милюков П. Н. Указ. соч. С. 170.

Последствия таких методов реформирования страны не только усилили религиозный раскол, но и породили раскол гражданский, посеяв в народе недоверие к власти. Как следствие этого появились

¹ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 13.

славянофилы и западники, а затем и евразийцы. А в результате как особое русское явление, сформировалась *интеллигенция*, которая преувеличивая размеры и природу зла старой русской жизни, довела этот раскол до революции и гибели великой русской культуры, во многом обязанной петровским реформам. Как писал Бердяев, приемы были жестокие, а практические последствия таковы: Петр секуляризировал православное царство и направил Россию на путь просветительства. До петровских реформ культура в России была исключительно религиозной. Петровская реформа ее расчленила на светскую и религиозную, способствовала формированию культурных традиций, важнейших светских институтов и феноменов культуры, упразднению многих запретов в культуре, общественной жизни и быту, обретению нового уровня духовной свободы. Подводя позитивные итоги петровской реформы известный российский историк С.Ф. Платонов (1860—1933) писал: Петр «дал своему народу полную возможность материального и духовного общения со всем цивилизованным миром»¹.

Термин «интеллигенция» введен русским писателем П. Боборыкиным в XIX в. и из русского языка перешел в другие языки.

Тогдашним и сегодняшним оппонентам петровских реформ ответил уже в XX в. выдающийся российский культуролог Ю.М. Лотман:

Петровская реформа, при всех издержках, которые накладывали на нее характер эпохи и личность царя, решила национальные задачи, создав государственность, обеспечившую России двухсотлетнее существование в ряду главных европейских держав и создав одну из самых ярких культур в истории человеческой цивилизации. И если нынешние критики Петра порой утверждают, что судьбы России сложились бы более счастливо без этой государственности, то вряд ли найдется человек, который хотел бы представить себе русскую историю без Пушкина и Достоевского, Толстого и Тютчева, без Московского университета и Царскосельского лицея².

Реформы Петра поддерживали дворяне, поскольку именно они в силу данной реформы были востребованы первыми: ученые, администраторы и инженеры, офицеры для армии и флота, чиновники и дипломаты.

То были энтузиасты труда на благо государства, — такие, как историк и государственный деятель В.Н. Татищев, писавший, что все, чем он обладает (а «обладал» он многим: изучал в Швеции финан-

¹ Платонов С.Ф. Лекции по русской истории. Ч. II. — М., 1994. — С. 114.

² Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. — СПб., 2002. — С. 19.

совое дело, строил заводы и города, «управлял» калмыцким народом, был географом и историком), он получил от Петра, и главное, подчеркивал он, разум¹.

13.2. Образование и воспитание XVIII в.

Первым высшим учебным заведением в России была Киевская академия, основанная в 1632 г. XVII в. митрополитом П. Могилой. В Москве первым высшим учебным заведением была Славяно-греко-латинская академия, основанная в 1687 г. Выпускники ее становились священниками, государственными служащими и преподавателями.

Образование и реформы Петра В 1701 г. в Москве под руководством англичанина Фарварсона, выписанного Петром I для преподавания математики и морских наук, была учреждена «школа математических и навигационных наук». Цель ее была сугубо утилитарна — служить практическим потребностям государства. Речь шла о преобразовании армии и флота. Первоначально Петр не заботился об удовлетворении потребности в общем образовании. Но, как пишет П.Н. Милюков, «жизнь сама исправила дело», и возвращавшихся из заграничных командировок моряков, окончивших навигационную школу, зачастую использовали не как специалистов своего дела, а как образованных людей вообще, и они становились дипломатами, администраторами, учителями. В 1715 г. Навигационная школа стала Морской академией и вместе со Славяно-греко-латинской академией они стали исходными пунктами целой сети низших школ, учрежденных Петром в провинции. Столичные академии поставляли провинциальным школам учителей, а провинциальные школы стали подготовительной ступенью для столичных учебных заведений. К 1722 г. в разных городах России было создано 42 школы, обучавших, по указанию и по словам Петра, «молодых ребяток из всяких чинов людей» арифметике и геометрии, поэтому и получивших название «цифирных» школ. В последние годы царствования Петра в России было открыто 46 епархиальных школ. К 1725 г. почти каждый губернский город имел по две школы: светскую и духовную.

Петровская светская школа просуществовала до 1744 г., а затем оставшиеся светские школы слились с военной школой, отчасти позаимствовавшей программы светских школ.

¹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 21.

Петровская школа не имела задач общеобразовательного и воспитательного характера. В российскую школу они пришли только к середине XVIII в. После Петра утверждается сословный характер профессиональной военной школы. Сухопутный шляхетский корпус, открытый в середине века, с самого начала предназначался исключительно для дворянства. Этому соответствовала и программа учебного заведения: в состав «рыцарских» или шляхетских наук входили прежде всего новые языки, фехтование, танцы.

Общеобразовательная школа в России существовала с конца XVIII в., но ее зачатки можно видеть и ранее. К концу жизни взгляды Петра на образование под влиянием его поездок по Европе изменились. Если первые годы — это страсть к техническим и прикладным знаниям, то впоследствии он начинает уделять внимание вопросам общего образования. Собрание «раритетов», устройство естественно-исторического и анатомического музеев, создание первой публичной библиотеки, стремление создать Российскую академию наук. Император вел даже переговоры с немецким философом *Х. Вольфом* (1649—1754) о создании в России Академии наук и приглашал его в Петербург на любых выгодных для ученого условиях. Но Вольф посоветовал Петру, сначала намеками, а затем и открыто, для начала работать не над развитием наук в России, а над распространением существующего научного знания. Для этого приглашать надо не знаменитых ученых, которые к тому же и не поедут, а людей только что начинавших карьеру.

Несмотря на такие советы, поддержанные также некоторыми людьми из ближайшего петровского окружения, при Петре была разработана программа создания Академии наук, при Академии — университета, а при университете — гимназии. К концу XVIII в. эта программа, хотя и с большими трудностями, была осуществлена в 1755 г. В Москве был открыт университет и при нем две гимназии — одна для дворян, другая — для разночинцев. По уставу в гимназии преподавалось четыре трехлетних курса: русского языка, латинского, первых основных наук (арифметики, геометрии, географии и краткой философии) и иностранных языков.

Женское образование в XVIII в.

Еще в царствование Петра замужество женщины оказалось связанным с образованием: специальным указом Петр предписал неграмотных дворянских девушек не венчать. Так в России возникла проблема женского образования. По словам Лотмана, «Петровская эпоха вовлекла женщину в мир словесности: от женщины потребовали грамотность»¹.

¹ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 48.

Мечтая о создании новой семьи в России, Екатерина обратила внимание и на женское воспитание. Для этого при Смольном монастыре было создано закрытое женское учебное заведение, сначала только для дворянок, а затем и для мещанок. Первый учебный план и программа этого заведения соответствовала мужским учебным заведениям. «Благодаря Екатерине, — пишет Милюков, — в русской семье впервые появилась образованная женщина и внесла в это последнее убежище дедовских предрассудков струю свежего воздуха и света»¹. Прежде всего это общение с книгой. Женщина стала читательницей, появилось даже понятие «женская библиотека».

Домашние библиотеки женщин конца XVIII — начала XIX века сформировали облик людей 1812 года и декабристской эпохи... В этом культурном мире складывалось особое детство..., дети очень рано начинали читать. Женский мир был неотделим от детского, и женщина-читательница породила ребенка-читателя. Чтение книги вслух, а затем самостоятельная детская библиотека — таков путь, по которому пойдут будущие литераторы, воины и политики... Ворвавшись в жизнь ребенка в 1780-х годах, книга стала к началу следующего столетия обязательным спутником детства. У ребенка были очень интересные книги... Женская библиотека, женский книжный шкаф формировали круг чтения и вкусы ребенка. Романы кружили голову: в них — героические рыцари, которые спасают красавиц, служат добродетели и никогда не склоняются перед злом. Книжные впечатления очень легко соединялись со сказкой, которую ребенок слышал от няни. Роман и сказка не противоречили друг другу.

Русская детская книга, начавшаяся с издательской деятельности Новикова, к концу XVIII века стала уже достаточно разнообразной. Здесь и классические произведения — такие, как «Дон-Кихот» или «Робинзон Крузо», — и литература во многом примитивная... Но ребенок чаще всего подпадает под влияние лучшего из прочитанного...

Лотман Ю.М. Указ. соч. С.50, 62.

¹ Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. Т 2. Ч. II. — М., 1994. — С. 267.

Педагогический эксперимент Екатерины II Увлеченная идеями Просвещения и его педагогией, Екатерина II задалась целью изменить характер общественной школы: превратить ее из школы, которая только учила, в школу, которая к тому же должна и еще воспитывать. Императрица хотела, чтобы не только процветали науки и искусства, но чтобы и люди становились «добронравными». Впервые при ней школа в России берет на себя миссию *воспитания*. До тех пор это была функция семьи. Исполнялась она по предписаниям религии. На выбор представлялись два типа воспитания: суровый — библейский и любовный — евангельский. Екатерина предпочла третий — *гуманитарный*. Он исходит из уважения к правам и свободе личности, устраняя из педагогики насилие и принуждение. По этой концепции душа ребенка подобна мягкому воску, из которого можно вылепить самые разные формы. Сторонники Екатерины в вопросах воспитания опирались на известные в то время в России работы Руссо, Коменского, а также сочинение Ф. Прокоповича «Духовный регламент». Целые страницы из работы Д. Локка «Мысли о воспитании» черпала императрица для своей инструкции Салтыкову о воспитании внуков. Екатерина мечтала создать в России «новую породу людей». Необходимым условием этого должно было стать воспитание в закрытой школе. Изолированные от всех влияний окружающей среды, воспитанники должны были быть всецело предоставлены в руки педагогов. Начинать воспитание следовало с минимально возможного возраста. Для этого в существующих учебных заведениях были открыты отделения для малолетних детей четырех-пяти лет. Родители, отдавая детей в школу, должны были приносить присягу, что не будут требовать детей обратно.

Педагогический эксперимент Екатерины II продолжался около двух десятилетий, но поскольку всех необходимых условий, к числу которых относился, например, вопрос о хорошо подготовленных педагогических кадрах, не было, императрица к нему постепенно охладела. Однако этот опыт не был напрасным. Во-первых, он остался в истории, а она, как известно, — лучший учебник для последующих поколений. Во-вторых, попытка его возрождения в какой-то степени на примере Царскосельского Пушкинского лицея увенчалась блистательным успехом. В-третьих, в России был создан слой, хотя и очень тонкий, образованных воспитанных людей, заложена традиция подлинной российской интеллигенции.

Три поколения образованных людей XVIII в. Русские историки пишут о трех поколениях образованных людей России XVIII в.: первое из этих поколений жило идеями и вкусами эпохи французского Короля-Солнца Людовика XIV. Второе начало мыслить в эпоху перехода во Франции к революционной эпохе, а

между ними находилось поколение Екатерины II и ее соратников, поколение, когда литература и эстетика уже уступили место литературе и политике, но из идей последних еще не были сделаны радикальные практические выводы. В философии в это время господствовал деизм, сторонником которого в России был М.В. Ломоносов, а в политике складывалась ориентация на конституционализм. Императрица увлекалась произведениями Вольтера и переписывалась с ним 15 лет. Эта переписка развила в Екатерине интерес к серьезному чтению и способствовала распространению в России многих произведений западной философии. Сама она отмечала, что Вольтер научил ее читать и думать и имел на нее огромное влияние в период, когда формировались ее ум и характер.

С произведениями западных философов российского читателя познакомил выдающийся русский просветитель *Н.И. Новиков* (1744—1818), журналист и издатель. Полемика, развернувшаяся между екатерининскими и новиковскими изданиями, символизировала появление в общественной мысли России двух направлений — критического и охранительного, которые впоследствии нашли свое продолжение и в философской литературе и в политической борьбе.

Другим ярким русским просветителем XVIII в. была княгиня *Е.Р. Дашкова*. Находясь во главе двух Российских академий и будучи образованнейшим человеком своего времени, Дашкова много сделала для того, чтобы русское общество получило возможность читать лучших западных писателей и философов. Для этого ею был создан «переводческий департамент», благодаря которому появился целый ряд переводов с древнегреческого, латыни, французского и немецкого языков. Ею же был создан журнал «Собеседник любителей русского слова», к которому были привлечены лучшие литературные силы: Г.Р. Державин, М.М. Херасков, В.В. Капнист, Д.И. Фонвизин, И.Ф. Богданович, Я.Б. Княжнин. Дашковой принадлежит ряд инициатив, предпринятых с целью подъема уровня общественного и культурного сознания своих сограждан: это серьезное академическое издание «Новые ежемесячные сочинения», мемуары Академии, академическое издание «Толкового словаря русского языка», в котором сама Дашкова была одним из главных авторов. Она писала стихи на русском и французском языках комедии, драмы, академические речи и статьи, а также переводила произведения Вольтера и английских философов XVIII в. Активная сторонница естественного права, Дашкова в своих статьях и беседах развивала идею сочетания истинности и патриотизма, сочетания национальных интересов и общечеловеческой культуры. Признав

плодотворность петровских реформ, Дашкова так никогда и не признала жестокости, с которой они проводились.

13.3. Русская литература XVIII в.

Петр I и книга Реформы Петра затронули также письменность и литературную жизнь. В 1703 г. стала выходить первая русская газета, с 1708 г. открываются типографии, где упрощенным по сравнению с церковнославянским шрифтом начинают печатать книги, преимущественно гражданского содержания. Например, в 1717 г. была напечатана книга «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению» — учебник хорошего тона, излагавший правила и нормы поведения в обществе. В книге даны рекомендации как для основной массы дворянства, так и для образованной его части. По этим рекомендациям можно судить о культурном уровне молодого дворянства того периода.

Над ествою не чавкай, как свинья, и головы не чеши: не проглотя куска, не говори, ибо так делают крестьяне. Часто чихать, сморкать и кашлять непригоже... Между тем не замарай скатерти и не облизывай перстов, около своей тарелки не делай забора из костей, корок хлеба и прочего. Когда перестанешь ясти, возблагодари Бога, умой руки и прополощи рот.

Для образованной части дворянства даны такие рекомендации:

Младый шляхтич, или дворянин, ежели в ексерциции (обучении) своем совершен, а наипаче в языках, конной езде, танцовании, в шпажной битве и может добрый разговор учинить, к тому же красноглаголив и в книгах научен, оный может с такими досуги прямым придворным человеком бытии.

Цит. по: *Лебедева О.Б.* История русской литературы XVIII века. — М., 2003. — С. 21.

Придавая большое значение печатному делу, Петр прежде всего заботился об издании учебной литературы, литературы, которая вводила бы общество и народ в его планы, объясняла необходимость и пользу его преобразований. Печатались книги по истории, географии, мифологии, чтобы ввести читателя в содержание европейской литературы. Петр, лично курировавший все издательское

дело, настаивал, чтобы в переводимой с иностранных языков исторической литературе «сохранялись неизменно отзывы о России, хотя бы неблагоприятные». За время царствования Петра было издано более 600 названий книг. В целях воспитания из читателя гражданина и патриота издавались справочники по античной культуре, помогавшие русскому читателю быстро войти в мир символики и образности европейского искусства: «Символы и эмблемы» — антология из 860 эмблем, наиболее распространенных в европейском искусстве, а также «Апофегмата» — антология изречений, в которых упоминались имена философов, писателей и политиков Античного мира.

Роль нравственного воспитания исполняли издававшиеся и переиздававшиеся еще при Петре басни Эзопа, «Метаморфозы» Овидия, «Библиотека богов Аполлодора». Издавались исторические работы, труды по государственному праву, призванные воспитывать гражданские чувства.

По требованию Петра изменилась сама книга. Гражданская азбука отделила светскую книгу от церковной. Петр принимал непосредственное участие в издании книг: собирал информацию, указывал, что переводить, заботился о подготовке переводчиков, просматривал переводы и корректуры, часто делая это во время военных походов.

Последствия этой деятельности монарха были замечательные: Россия начала читать. Одним из таких читателей был *А.Т. Болотов* (1738—1833), русский писатель и ученый-энциклопедист, основатель русской агрономической науки, рассказавший в своих воспоминаниях «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», как он пристрастился к чтению и какую роль оно сыграло в его дальнейшей жизни.

А главная роль новой литературы состояла в воспитании «новой породы людей», в воспитании «лучших из русского дворянства», о чем писал властитель дум русского общества второй половины XVIII в. писатель *М.М. Херасков* (1733—1807) в стихотворении «Знатная порода»:

Не титла славу нам сплетают,
 Не предков наших имена,
 Одни достоинства венчают.
 И честь венчает нас одна...
 Будь мужествен ты в ратном поле,
 В дни мирны добрый гражданин,
 Не чином украшайся боле,
 Собою украшай свой чин.

Классицизм — основной стиль русской литературы XVIII в.

Литература XVIII в. представлена произведениями Ф. Прокоповича, автора «Слова о власти и чести царской», создателя «панегирического стиля» как основной эстетической тенденции начала века, А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, Г.Р. Державина и И.А. Крылова. Завершают литературу XVIII в. произведения А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина.

Классицизм пришел в Россию из Европы, где он господствовал в XVII в. Общий смысл классицизма — стремление построить искусство на основах разума, «соблюдение в искусстве строгой логики» (Ю.М. Лотман). Свое понимание принципов классицизма изложил А.П. Сумароков (1717—1777) в произведении «Наставление хотящим бытии писателями». Сумароков был и теоретиком классицизма, и его признанным лидером в литературной практике. По мне-

Кто пишет, должен мысль прочистить наперед...

Для знающих людей ты игрищ не пиши.

Смешить без разума — дар подлая души...

А.П. Сумароков

нию Сумарокова, литературное творчество — это рациональный процесс. В человеке борются два начала — божественный разум и животные страсти. Изображение этой борьбы — основная тема представителей классицизма. В художественном произведении эта борьба рассматривается не только сюжетными, жанровыми средствами, но и вербальными средствами в пределах одного и того же жанра. Сумароков был жанровым универсалистом: им были созданы девять трагедий, 12 комедий, оды, элегии, басни, баллады, сонеты, пародии и произведения других жанров. Большое значение он придавал слову как знаку нравственного достоинства героя. Например, в комедии «Рогоносец по воображению» Сумароков для характеристики положительных и отрицательных героев использует речевые средства: словарь «низких» образов, воплощающих пороки, — Викулы и Хавроньи — это названья блюд: «свиные ноги со сметаной да с хреном», каша-размазня», «морковные пироги», «фрукасе из свинины с черносливом», «тертый горох» и др. Словарь же положительных героев — графа Кассандра и Флоризы — это уже словарь абстрактных понятий: честь, достоинство, счастье, благородство, гордость, вкус, надежда, великодушие, рассудок, почтение, презрение и другие.

По словам В.Г. Белинского, у истоков новой русской литературы стояли сатирик А.Д. Кантемир (1708—1744) и олописец М.В. Ломоносов (1711—1765). И далее Белинский предвидит, что два направления будут определять характер русской литературы с начала ее пути, это — классицизм и реализм.

В лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности, к жизни как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу, поняла себя, как оракула жизни высшей, выпреренной, как глашатая всего высокого и великого¹.

Энциклопедический ум М.В. Ломоносова

М.В. Ломоносов был первым великим русским ученым-энциклопедистом мирового значения основоположником физической химии, замечательным общественным деятелем. По его инициативе был основан Московский университет, он заложил основы современного русского литературного языка. Ломоносов возродил искусство мозаики и производство смальты, результатом чего явилось создание мозаичного панно «Полтавская битва» и написание дидактического послания «Письмо о пользе стекла» (1752) его покрови-

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые Стекло чтут ниже Минералов.
Пою перед тобой в восторге похвалу
Не камням дорогим, не злату, но Стеклу.

М.В. Ломоносов

телю и куратору Московского университета И.И. Шувалову. Письмо, написанное в стихотворной форме, свидетельствует об энциклопедическом типе сознания Ломоносова, в котором эстетическое начало,

социальные идеи, научное мировоззрение слиты воедино. Ломоносов перечисляет все области человеческой жизни, в которых может быть использовано стекло: оконные стекла, посуда, сложные научные приборы, ювелирное искусство, бисерное шитье.

«Письмо» отразило особенности поэтического творчества Ломоносова: ориентацию не только на эстетическое наслаждение, но в первую очередь на позитивные социальные последствия, на общественную пользу.

Велики заслуги Ломоносова перед наукой, его главную заслугу перед литературой филологи всех поколений видят в том, что он дал ей язык, позволивший преодолеть разрыв Петровской эпохи между «строем мышления и формами его речевого выражения».

Тредиаковский и первый русский роман в стихах

Тредиаковский — один из основоположников новой русской литературы был поэтом, переводчиком, филологом, академиком Петербургской академии наук. В работе «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» он сформулировал принципы русского *силлабо-тонического стихосложения*. В 1760 г. Тредиаковский перевел в стихах прозаическое произведение Ф. Фенелона «Странствия Телемака», что имело как философско-идеологическое, так и литературно-эстетическое значение. В этом романе французский автор представил педагогическую и политиче-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. II. С.84—85.

скую концепцию о природе монархической власти. Роман восходит к эпосе Гомера «Одиссея» и повествует о странствиях сына Одиссея Телемака, путешествующего в поисках отца. В путешествиях Телемак знакомится с различными политическими режимами и возвращается на родину просвещенным монархом. Это идеологический аспект произведения, который при переводе особо выделил Третьяковский, представив концепцию законной монархии, в которой царь — первый исполнитель законов.

Литературно-эстетическое значение произведения состоит, прежде всего, в том, что это был первый в России роман в стихах, проложивший дорогу гениальному «Евгению Онегину» Пушкина, а также в том, что это было обращение к античности, бывшей в России XVIII в. парадигмой и эталоном искусства и культуры в целом. Не случайно Третьяковский изменил название перевода: «Странствиям Телемака» он противопоставил название «Телемахиды», созвучное названиям античных эпических поэм («Энеида», «Илиада» и др.).

Я спросил у него, состоит в чем царская державность?

Он отвечал: царь властен есть во всем над народом;

Но законы над ним во всем же властны, конечно.

В.К. Третьяковский

Новую русскую литературу создавало три человека: Ломоносов, Третьяковский и Сумароков. Жизнь всех трех была необычна и возможна лишь после преобразований Петра I. Ломоносов был сыном крестьянина с крайнего севера России, Третьяковский сыном бедного священника с крайнего юга (из Астрахани). Он на свой риск, без денег отправился в Голландию и пешком дошел до Парижа. Оттуда он вернулся образованным филологом. Но не менее удивителен был путь в поэзию Сумарокова, который был сыном генерала и сам бригадиром (первый генеральский чин в России XVIII в.). То, что человек, перед которым открывалась блестящая придворная карьера, избрал бедность и тяжелый путь поэта и драматурга, ссорился с царицей и вельможами и дружил с нищими актерами, а в конце жизни женился на крепостной крестьянке, было не менее удивительно, чем те дороги, которыми пришли в поэзию Ломоносов и Третьяковский. С этими именами Лотман связывает рождение русской интеллигенции. Одним из следствий реформ Петра I было появление в России интеллигенции: особой группы людей, которые посвятили свой ум науке и искусству, а сердце — служению народу, которые ставили духовные ценности выше материальных и находили счастье в творчестве.

Комедии Фонвизина
и оды Державина

Выдающийся драматург второй половины века *Д.И. Фонвизин* (1745—1792) в своей комедии «Бригадир», описав способ словесного выражения своих героев, тем самым через язык, речь охарактеризовал менталитет эпохи и времени. Уже с первого акта не люди, а *разговор* оказывается главным героем комедии.

С о в е т н и ц а. Оставьте такие разговоры. Разве нельзя о другом дискюрировать?

Б р и г а д и р. Я и сам, матушка, не говорю того, чтоб забавно было спорить о такой материи, которая не принадлежит ни до экзерциции, ни до баталий.

С о в е т н и к. Я сам, правду сказать, неохотно говорю о том, о чем, разговаривая не можно сослаться ни на указы, ни на уложение.

Б р и г а д и р ш а. Мне самой скучны те речи, от которых нет никакого барыша. Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне...

Другая комедия Фонвизина «Недоросль» (1781) свидетельствовала уже о переходе русской литературы от классицизма к просветительскому реализму. Характеры героев и их быт раскрываются не через их речи, как в «Бригадире», а через их *действия*.

Выдающимся поэтом конца века был *Г.Р. Державин* (1743—1816). «Первым живым глаголом юной поэзии русской» назвал его Белинский. Основным жанром, в котором работал Державин, стала *ода* — торжественное поэтическое произведение, чья звучная и соразмерная форма всегда была близка классицизму. Но Державин вдохнул в этот жанр совершенно новую жизнь. В поэзии Державина проявилась тенденция разрыва с классицизмом и ориентации на бытовую, психологически мотивированный портрет. Державин ориентируется на «бытовое правдоподобие». Считая высшей ценностью Человека, он видит его и в самом прославленном Герое. Вот как, например, он описывает Суворова, используя при этом смешение классического и реалистического стилей:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, блеть до зари.

Будучи консерватором по своим политическим взглядам, занимая высокие государственные посты, Державин мечтал о правителях-честных людях, чуждых грабежей, злоупотреблений, взяток, о людях, которые бы служили своему народу, а не своим корыстным целям.

Ваш долг есть сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.
Не внемлют! — видят и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодеяния землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Автор и од («Фелица», «Водопад», «Вельможа», «Бог», «Властители и судии»), и лирических стихотворений («Похвала сельской жизни»), Державин по яркости языка, поэтичности и красочности образов стал учителем и предшественником Пушкина. «Старик Державин нас заметил, и в гроб сходя, благословил».

«Мирный гуманизм»
Н.М. Карамзина

Н.М. Карамзин (1766—1826) — типичный представитель русских образованных людей XVIII в. Получив хорошее образование в Москве, он «расширил» его, путешествуя по Европе (Германии, Швейцарии, Франции, Англии), результатом чего явилась его книга «Письма русского путешественника». Будучи свидетелем начала Французской революции, Карамзин в своих «Письмах» отдает предпочтение мирным успехам просвещения и достижениям европейской цивилизации, а не картинам революционного насилия. «Мирный гуманизм» — так охарактеризовал писательский стиль Карамзина Ю.М. Лотман. В журнале «Вестник Европы», редактором которого он был, Карамзин ратовал за усвоение Россией цивилизационного опыта новоевропейской философии. В идеях Просвещения он видел окончательное преодоление догматизма и схоластики Средневековья.

Карамзин — основоположник русского сентиментализма, в стиле которого написана «Бедная Лиза», повествующая о трагической любви крестьянки к дворянину. Влияние Карамзина на русских писателей было огромным. Жуковский, Батюшков, Пушкин, Гоголь — все они прошли школу Карамзина.

13.4. Наука и философия

Активное развитие науки

Секуляризация и европеизация страны способствовали активному развитию российской науки, уровень которой уже к концу столетия сравнялся с европейским. Еще по приглашению Петра, но уже после его смерти в 1725—1727 гг. в Петербург прибыли такие известные европейские математики, как Н. Бернулли, Д. Бернулли, Майер, затем Эйлер и др. Было предпринято создание русской научной математической терминологии, переведены и изданы первые учебники по высшей математике. Разрабатывалась аналитическая геометрия, учение о рядах, интегральное и дифференциальное исчисления, теория чисел, алгебра, тригонометрия, теория вероятностей. В течение 1747—1775 гг. были подготовлены и изданы сначала 14, а затем 20 томов академических изданий, содержащих, в частности, труды первых русских ученых — Ломоносова по физике, химии и другим наукам, Попова, Румовского, Иноходцова — по астрономии, по математике — Румовского и Котельникова. Одновременно с академическими научными изданиями и изданием учебников по точным и естественным наукам с 1728 г. для распространения в русском обществе знаний в популярной форме Академия принимала отдельные периодические издания, в которых чистая математика, например, представлялась только статьями исторического характера.

Научные труды по астрономии в России появились только во времена Петра. Будучи в Европе, Петр дважды посетил обсерватории в Гринвиче и Копенгагене. Во второе свое посещение Гринвича он сам произвел полное определение положения Венеры с помощью стенного круга. При учреждении Петром Академии наук в 1725 г. была построена обсерватория. Значительная часть трудов русских астрономов XVIII в. была посвящена астрономо-географическим и картографическим работам. Геодезические работы были начаты при личном участии Петра. Для подготовки моряков и геодезистов Петром была учреждена навигационная школа, в 1715 г. переименованная в академию.

Главная роль в развитии науки XVIII в. принадлежит Ломоносову, сказавшему свое слово практически во всех областях науки того времени, в том числе и в минералогии. Вступив в академию, он изучал коллекции минералов, купленные за границей Петром I, а также привезенные путешественниками из Сибири. Ученый прекратил фантастические измышления западноевропейцев о происхождении каменного угля и янтаря, доказав их растительное проис-

хождение. В 1745 г. Ломоносов впервые представил в академию проект химической лаборатории и программу научных работ по химии.

В XVIII в. в России работали также изобретатели-самоучки, такие, как *И.П. Кулибин* (1735—1818), создавший различные механизмы, (семафорный телеграф, прототип прожектора «зеркальный фонарь», модель одноарочного моста через Неву и др.), и *И.И. Ползунов* (1728—1766), разработавший проект универсального парового двигателя.

Философия и русское масонство Российская философия XVIII в. эклектична. В это время в России возникли протофилософские течения, классификацию которым дал русский религиозный философ *В.В. Зеньковский* (1881—1962) в «Истории русской философии». Это *вольтерьянство*, впоследствии породившее идейный радикализм и нигилизм; *русский гуманизм* — новая идеология, возникшая в связи с крушением прежней церковной идеологии, и *масонство*.

Все это направления секулярной мысли, знаменующие начало свободных философских исканий. Ученическое следование тем или иным течениям западной мысли не мешает тому, что начинает работать собственная мысль, но мы, конечно, еще лишь «на пороге» философии¹.

Вторая половина XVIII в. в России — время активного формирования и проявления интеллигенции, в высшем слое которой существовало два направления — *вольтерьянцы* и *фармазоны*. Как писал русский культуролог П.Н. Милюков, «передовая русская мысль текла еще очень тонкой струей, углубляя свое русло среди едва разрыхленной поверхности культурной пустыни». И даже сама императрица Екатерина II, помогавшая пролагать это русло, не различала оттенки культурных течений. Причина заключалась в том, что петровское поколение *протоинтеллигенции* не видело возникших позднее противоречий: оно верило в возможность согласовать дедовские взгляды с духом Просвещения и с «естественным правом». Отсюда цельность и ясность души, отличавшие выдающихся русских людей первой половины XVIII в.

С именем Вольтера связано в России распространение вольтерьянства — духа свободомыслия, иронии, ниспровержения авторитетов.

Фармазон (устар.) — то же, что масон, франкмасон.

¹ Зеньковский В.В. История русской философии. Т. I. Ч. I. С. 85.

Идеал, одушевляющий светскую культуру, есть, конечно, не что иное, как христианское учение о Царстве Божиим, — но уже всецело земном и создаваемом людьми без Бога. Но как раз в силу этого, психология культурного делания неизбежно заключает в себе *дух утопизма*, страстного *ожидания* всецелого и всеобщего, свободного и радостного воплощения идеала на земле. Отсюда неизгладимая печать романтизма в светской культуре *по ее существу* — в ней научные, социальные и иные идеи сочетаются с социально-политической *мечтательностью*¹.

50—60-е годы уже диктуют необходимость компромисса между теорией и жизнью. А в 70—80-е годы проблемы обострились благодаря французскому философскому движению просветительских идей. «Дремлющие русские души, — пишет Милюков, — были окончательно разбужены этим толчком» и оказались перед выбором между старым и новым мировоззрением. Метался между этими мировоззрениями и создатель русской социальной комедии Д.И. Фонвизин, закончивший компромиссом после уступок, сделанных им новому мировоззрению. Поддавшись настроениям вольтерьянства и вышучивая в период пребывания в Петербурге старую веру, Фонвизин после возвращения в патриархальную Москву не только отказывается от прежних настроений, но и жаждет публичного покаяния.

Нечто подобное Фонвизину испытал другой представитель тогдашней молодой российской интеллигенции — *И.В. Лопухин*. Его вольтерьянство было глубже фонвизинского. Он перевел заключительную часть «Системы природы» Гольбаха и даже решил распространить свой перевод в рукописях. Но и его охватило раскаяние, он сжег свой перевод и написал трактат «О злоупотреблении разума некоторыми новыми писателями». Как и другие образованные люди, спасение от этого Лопухин видел в вере. Но для большинства из них это была не патриархальная вера отцов, а «очищенное, одухотворенное» ее понимание, которое, по убеждению этих молодых людей, могло дать *франкмасонство*. Появившись в России в первой половине XVIII в., масонство свое широкое распространение получило во второй его половине.

Русское масонство — одно из философских направлений, находившееся под влиянием работ немецкого философа мистика Я. Беме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» и «О рождении и обозначении всех сущностей», распространявшихся в рукописях, в которых автор на основании библейских текстов рассмат-

¹ Зеньковский В.В. Указ. соч. С. 82.

ривал проблемы антропологии, теории знака и языка, этики и других дисциплин. Другим источником русского масонства стала опубликованная на русском языке в 1785 г. книга французского мистика Сен-Мартена «Об ошибках и истине».

Проблема масонства долгое время была закрытой темой, поскольку католическая церковь воспринимает масонство как церковь антихриста, и эту точку зрения разделял великий русский философ *Владимир Соловьев* (1853—1900). Такое понимание масонства было чуждо российской интеллигенции XVIII в.: для нее масонство было верой, духовным христианством, просветленным разумом. Развитие духовной жизни, нравственное самосовершенствование, действенная любовь к ближним — так масоны понимали христианство.

Русские религиозные философы В.В. Зеньковский и *Н.О. Лосский* (1870—1965) высоко оценили явление русского масонства, его роль в духовной мобилизации творческих сил России. Масонство, уводя значительную часть общества как от атеизма, так и от церкви, тем самым способствовало процессу секуляризации, то есть высвобождению культурной и общественной жизни из-под преобладания церковного влияния. Захватывая значительные слои русского общества, масонство, по словам Зеньковского, было школой гуманизма, «подымало творческие движения в душе», пробуждало умственные интересы. Масонство повлияло на развитие философии в России. Его стремительное распространение, начавшееся в царствование Елизаветы, показало, что в России было очень много людей с духовными запросами, болезненно переживавших пустоту, создавшуюся с отходом от церковного сознания. Для этих людей масонство открыло путь к сосредоточенной духовной жизни. Русские масоны были «западниками» и много трудились, чтобы приобщить русских людей к философско-религиозной литературе Запада.

Существенным элементом масонского мировоззрения была мистическая метафизика, мистическая антропология, их эзотеричность, таинственность, предназначенная исключительно для посвященных, что делало эту доктрину доступной не сразу, а лишь по ступеням посвящения. В процессе проникновения в масонскую доктрину человек формировал философский менталитет, установку на теоретический анализ, без чего было бы невозможно последующее восприятие произведений Канта и Шеллинга. Кого-то к тому же привлекали таинственность масонства, его символика, легендарные рассказы о храме Соломона, символика церемоний. Масонство верило в «золотой век впереди», в прогресс, призывало к творчеству. Зеньковский отмечает, что именно в масонстве формировались основные черты будущей

передовой русской интеллигенции: примат морали, сознание общественного долга, практический идеализм.

Другой важной идеей масонства была идея «морального перерождения». Задачу человека масоны видели не в борьбе за реформы и революцию, а в самопознании, в работе над самим собой.

Духовными вождями масонства в России были *Н.И. Новиков*, редактор масонских периодических изданий, создатель ряда масонских библиотек, и профессор философии Московского университета *И.Г. Шварц* (1751—1784), толковавший неясные места в сочинениях Сен-Мартена в лекциях, которые он читал у себя на дому, и доказывавший, что Бог сотворил мир не из ничего, а из своей внутренней сущности.

Органом московских масонов в 70—80-е годы был журнал Новикова «Вечерняя заря», который он затем передал ученикам *И.Г. Шварца*. Каждая книжка журнала начиналась несколькими статьями по философии. Философское преподавание в этот период в России, как писал Милюков, было еще на уровне Аристотеля и Фомы Аквинского, и даже Декарт и Лейбниц были еще контрабандой, и только в 1777 г. был введен учебник философии ученика Вольфа Баумейстера. И потому журнал «Вечерняя заря», знакомящий читателей с современной западной философией, имел большое значение и был значительным шагом вперед в распространении философской мысли.

Преждевременная смерть спасла Шварца от преследования властей, но Новиков за критику российской действительности был в 1792 г. заточен в Шлиссельбургскую крепость, из которой его освободил Павел I.

Другим критиком несправедливостей русской жизни был писатель-мыслитель *А.Н. Радищев* (1749—1802). Получив образование в Лейпцигском университете, Радищев наряду с юриспруденцией глубоко усвоил философию Лейбница, Гердера, Руссо, Локка, Монтескье, Гельвеция и других философов. Он автор философского сочинения «О человеке, его смертности и бессмертии», а также знаменитого «Путешествия из Петербурга в Москву». На политические взгляды Радищева повлияла радикальная позиция французского философа, коммуниста-утописта *Г.Б. Мабли* (1709—1785), в частности, его работа «Публичное право Европы». В 1773 г. Радищев перевел «Размышления о греческой истории» Мабли для новиковского «Общества, старающегося о напечатании книг», которому на первых порах покровительствовала императрица. Вместе с текстом Мабли были напечатаны «Примечания» Радищева, в которых он защищал точку зрения естественного права на верховенство народа над монархом. Сло-

во «деспотизм» Радищев перевел словом «самодержавие», а в примечаниях написал, что это «наипротивнейшее человеческому естеству состояние».

13.5. Русское искусство XVIII в.

Барокко
и классицизм

Реформы Петра сказались и в этом деле, и, как пишет П.Н. Милюков, «новый поток иностранных влияний, немецких, француз-

ских, итальянских, английских устремляется в область архитектуры, как и в другие области русской культурной жизни»¹. В архитектуре иностранные влияния оставили особенно заметные следы, так как новая столица представляла широкий простор для зодчества в новых стилях, а огромные средства петербургского двора позволяли выписывать из-за границы самых лучших мастеров, давая им неограниченные возможности и свободы и снабжая всем необходимым. Вместе с иностранными зодчими работали русские мастера, выучившиеся благодаря петровской реформе за рубежом, и в своих талантах и мастерстве подчас не уступавшие иностранцам.

Вся архитектура в XVIII в. развивалась «под знаменем космополитизма», как и все русское образование того времени. Но, развиваясь на русской почве, она отразила все местные особенности. На протяжении ста лет Петербург был полем архитектурного эксперимента. И Петр I, и Екатерина II были одержимы строительством. В 1779 г. в одном из писем Екатерина так охарактеризовала свое увлечение строительством: «Строительное неистовство у нас сейчас свирепствует, больше чем когда ни было, и едва ли землетрясение разрушало столько зданий, сколько мы их воздвигаем... Это прямо болезнь, нечто вроде запоя»².

Господствующим художественным стилем в архитектуре этого периода был *барокко*. В Россию этот стиль пришел в конце XVII в. из Польши через Украину, приобретя в московской архитектуре своеобразные черты и потому названный *нарышкинским*. Развитие нарышкинского стиля было прервано в 1714 г. указом, запретившим всякое каменное строительство в России вне Петербурга. Это не помешало Москве сохранить свое своеобразие и отечественные традиции.

Ведущим архитектором в Москве в это время был *Д.В. Ухтомский* (1719—1774). Он достроил многоярусную колокольню Троице-

¹ Милюков П.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 20.

² Там же. С. 21.

Сергиевой Лавры, построил Красные ворота в Москве (разобраны в 1930-е годы), создал первую архитектурную школу в России, из которой вышли такие известные архитекторы, как *А.Ф. Кокоринов*, *И.Е. Старов*, *М.Ф. Казаков*.

Общий характер петербургской архитектуры — северонемецкий и голландский, потому что главный архитектор Петра I *Д. Трезини* (1670—1734) — выходец из итальянской Швейцарии, вынес привычку к северному барокко из своей долговременной службы при дворе датского короля. Первые монументальные здания Петербурга построены по проектам Трезини: Петропавловский собор и крепость, здание Двенадцати коллегий (Петербургский университет), частично Александровская лавра. По приглашению Петра I в Петербурге в течение трех лет работал также французский архитектор *Ж. Б. А. Леблон* (1679—1719), разбивший сады Петергофа, Стрельны и Летний сад.

Новый толчок петербургскому строительству был дан в царствование Елизаветы Петровны (1709—1762). Главный представитель русского барокко середины века — *В.В. Растрелли* (1700—1771). Под влиянием русской художественной культуры он творчески переосмыслил европейское барокко в традициях русской художественной культуры. Наиболее известные его творения (Зимний дворец, Петергофский и Царскосельский дворцы, собор Смольного монастыря, Аничков дворец, дворцы графов Воронцова и Строганова) отличаются пространственным размахом, прямолинейными планами, богатое скульптурное убранство.

В 1758 г. Елизаветой была основана Академия художеств, получившая свое окончательное устройство при Екатерине II в 1774 г., когда был составлен ее устав, списанный с Парижской Академии. Профессорами Академии были французы; ученики, окончившие курс, отправлялись на стажировку в Париж. Но они, как пишет П.Н. Милюков, были отодвинуты на второй план крупными мастерами, которых Екатерина продолжала выписывать из-за границы. «В результате этих вызовов во второй половине XVIII в. были воспроизведены в России — с меньшим опозданием, чем прежде, — все те стили, которые за это время сменились в Европе...»¹.

В 60-е годы барокко в архитектуре заменил классицизм. Это совпало с переменой вкуса на престоле: показной роскоши Елизаветы Петровны Екатерина II предпочла простоту и уют. Эти вкусы императрицы удовлетворяло творчество профессора Академии художеств *Ж.Б.М. Валлен-Деламота* (1729—1800), построившего зда-

¹ Милюков П.Н. Указ. соч. С. 25.

ние Академии художеств вместе с русским архитектором *А.Ф. Кокориновым* (1726—1782), а также старый Эрмитаж. Одновременно с ним в Петербурге работал архитектор *Антонио Ринальди* (1710—1794), создавший Мраморный дворец (1768) и дворец в Гатчине (1766).

Увлечение Екатерины иностранными мастерами на определенном этапе сменилось обращением к русским архитекторам. *В.И. Баженов* (1737—1799), *И.Е. Старов* (1745—1808), *Ю.М. Фельтен* (1730—1801) получили большие заказы и выполнили их талантливо и ответственно. В 1762—1784 под руководством Фельтена велись работы по облицовке гранитом левого берега Невы, (гранитные набережные — одно из лучших украшений города).

В.И. Баженов, член трех итальянских академий, в 1765 г. вернулся в Россию, получил заказ на строительство Каменноостровского дворца и Старого арсенала. Впоследствии им вместе с архитектором *В.Ф. Бренна* (1745—1820) был построен Михайловский замок, Дом Пашкова в Москве, романтический дворцово-парковый ансамбль Царицыно. Архитектор *И.Е. Старов*, получивший образование в Париже, — создатель Троицкого собора в Александро-Невской Лавре (по типу базилики), а также Таврического дворца, прославившего его.

Архитекторами этого времени были также приглашенные императрицей шотландец *Ч. Камерон* (1730—1812) и итальянец *Дж. Кваренги* (1744—1817). Камерон построил архитектурный ансамбль в Екатерининском парке с павильоном «Холодные бани» и знаменитыми Агатовыми комнатами, Камероновой галереей и Пандусом; парадные апартаменты и личные комнаты Екатерины II в Большом (Екатерининском) дворце и др. Итальянец *Дж. Кваренги*, изучавший в натуре памятники древности, работал в стиле чистого классицизма. Он автор строгих, монументальных, пластически законченных построек (здание Академии наук, Эрмитажный театр, здание Ассигнационного банка). Но наибольшего успеха, по словам *П.Н. Милюкова*, в достижении впечатления живописности одними только архитектурными средствами — гармонией чистых линий и благородством пропорций — Кваренги достиг в своем Александровском Царскосельском дворце с его знаменитыми колоннадами.

Портрет — основной жанр живописи

В 1716 г. Петром I в Италию были направлены на учебу живописцы братья *И. и Р. Никитины* и *М. Захаров* и архитекторы *Еропкин* и *Исаков*; живописец *А. Матвеев* и архитекторы *Устинов* и *Коробов* были направлены на учебу в Голландию, а гравер *Коро-*

вин — в Париж. Одновременно при Санкт-Петербургской типографии была открыта школа рисования, первыми учениками которой были рисовальщики московской Оружейной палаты. Сам Петр I следил лично за успехами этой школы и нередко ее посещал. Во время своих зарубежных поездок он приобретал картины, скульптуру, собрания медалей и другой раритет, которые должны были служить развитию художественного вкуса в обществе и образцами для работ русских художников. Одновременно с архитекторами из-за границы приглашались и иностранные живописцы для создания портретов, плафонов и миниатюр, поскольку картины другого рода не играли еще значительной роли в убранстве дворцов и богатых домов, а в случае необходимости привозились из-за границы. У Петра был план создания русской Академии художеств. В 1724 г. он издал указ об учреждении Академии художеств и наук, при которой с 1726 г. существовало художественное отделение.

Выдающимся портретистом петровских времен был *И.Н. Никитин* (1690—1742), основоположник русской светской живописи, стремившийся в своих портретах добиться передачи главных черт своей модели (портреты племянницы Петра I Прасковьи Иоанновны и его любимой сестры Натальи Алексеевны, «Напольный гетман», «Петр I на смертном ложе»).

Другим известным художником петровского времени был *А.М. Матвеев* (1701—1739), автор правдивых портретов (портрет Петра I в овале, портрет А.П. Голицыной, автопортрет с женой). После смерти Матвеева его ученики *И.Я. Вишняков* (1699—1761) и *А.П. Антропов* (1716—1795) продолжали заниматься портретом (Вишняков — портреты Елизаветы Петровны, Ф.Н. Голицына в детстве и др., Антропов — портреты М.А. Румянцевой, Петра III). Но русских художников было мало и Елизавета Петровна пригласила художников из-за границы. Так появились в России итальянский портретист *П. Ротари*, работавший в стиле рококо и прославившийся идеализированными изображениями девичьих головок, составивших в Петергофском дворце «Кабинет мод и граций», писавший также исторические и аллегорические картины, плафонный живописец *Фонтебассо*, портретисты *Л. Токке* (портрет А. Воронцовой в образе Дианы), *Г. Грот*, создатель портретной миниатюры («Елизавета Петровна на коне с арапчонком», портрет великой княгини Екатерины Алексеевны), анималист *И. Грот*, декораторы *Дж. Валерьяни*, *А. Перезинотти* и др.

Вторая половина века — это расцвет портретной живописи в работах *Ф.С. Рокотова* (1735—1808), *Д.С. Левицкого* (1735—1822),

В.Л. Боровиковского (1757—1825). В творчестве этих художников сказалось влияние стилей, господствовавших в русском искусстве этого периода, — *классицизма* и *сентиментализма*. Русский классицизм исповедывал те же принципы, что и европейский: общечеловеческие ценности, упорядоченность, гармония, строгая логика и государственность. Основными в его программе были идея Отечества и «естественного человека».

Творчество прославленного художника XVIII в. Рокотова искусствоведы делят на петербургский и московский периоды. В первый период им были созданы портреты великого князя Павла Петровича и «Девочки Юсуповой». И затем художник уезжает в Москву, где проработал сорок лет, успев за это время «переписать ... всю просвещенную Москву, передовое русское дворянство, людей, близких ему по складу мышления, по нравственным идеалам. Здесь он и создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям передовой дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, «душевном изяществе»¹ (портрет Майкова, «Неизвестный в треуголке», портрет А.П. Струйской). Это был замечательный период в истории Российского государства, когда сформировался и продолжал развиваться «тонкий слой» образованнейших и благороднейших людей России, который, по словам Бердяева, «висел над бездной», но превыше всего ценил величие своего Отечества. Это был период счастливых людей, одержимых страстными идеями сделать свою Родину просвещенной и великой, создать «новую породу людей», которые бы собою, по словам поэта того времени М.М. Хераскова, украшали свой чин.

Портреты таких людей писал художник Левицкий. Он автор и эффектных парадных портретов (заводчика П.А. Демидова, директора Академии художеств А. Кокоринова), и целой серии групповых портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц, и портрета «Екатерина-законодательница», созданного на основе принципов зрелого классицизма. На портрете Екатерина — служительница законов, «первая гражданка отечества». Екатерина указывает на алтарь, как бы подчеркивая, что она приносит себя на алтарь служения отечеству. Над нею — статуя Правосудия, между колоннами корабль — символ морской державы, у ног — символ мудрости и божественной власти — орел.

Черты сентиментализма проявились в портретной живописи Боровиковского (портреты Е.Н. Арсеньевой, М.И. Лопухиной, О.К. Филипповой). Все эти портреты в отличие от предыдущих написаны на

¹ Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994. — С. 170.

фоне природы, что лучше передавало их чувства и душевное состояние. Лучший из них — портрет Лопухиной. Замечательный русский поэт XIX в. Я.П. Полонский посвятил ему трогательно-лирические строки:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали...
Но красоту ее Боровиковский спас.

Так часть души ее от нас не улетела;
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить — страдать — прощать — молчать.

**Историческая, жан-
ровая и пейзажная
живопись**

Во второй половине XVIII в. наряду с портретной развивались историческая, жанровая и пейзажная живопись. *А.П. Лосенко (1737—1773)* был одним из первых российских художников, создававшим в стиле классицизма произведения на исторические темы. В картине «Владимир перед Рогнедой» художник в жестких рамках классицизма попытался передать человеческие чувства. На темы отечественной истории создавал монументально-патриотические произведения *Г.И. Угрюмов (1764—1823)* — «Взятие Казани», «Испытание князем Владимиром силы русского богатыря Яна Усмыря», «Избрание Михаила Федоровича на царствование».

Бытовой жанр в XVIII в. представляли художники *И. Фирсов (1733—1785)*, автор первой жанровой картины «Юный живописец», *М. Шибанов («Крестьянский обед»)* и *И. Ерменев («Нищие»)*. Шибанов — зачинатель крестьянского бытового жанра в русском искусстве. Его картины отличаются конкретностью сюжета, выразительностью («Празднество свадебного договора»).

Пейзажный жанр представлен в работах *С. Щедрина (1745—1804)*, первого руководителя пейзажного класса в Академии художеств. На его полотнах изображены окрестности Петербурга — Павловск, Гатчина, Царское Село, Петергоф. Пейзажи Щедрина проникнуты тонким чувством красоты природы, интересом к облику конкретной местности.

Пейзажистом был *М. Иванов*, писавший виды Бессарабии, Крыма и Кавказа. Он изображал также батальные сцены, поскольку служил в штабе Г. Потемкина («Штурм Измаила», 1788).

Городской пейзаж представлен в полотнах *Ф. Алексеева (1754—1824)*, создавшего такие известные работы, как «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» и «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», 1794. Путешествуя по Новороссии и Крыму, он писал пейзажи Херсонеса, Бахчисарая и Николаева.

Скульптура

В допетровское время не было скульптуры, так как православная церковь запрещала изваяние человеческих фигур. В русской скульптуре с начала XVIII в. совершается переход от средневековых религиозных форм к светским. Русская скульптура XVIII в. развивалась в русле общеевропейских стилей — барокко и классицизма. Русская скульптура сочетает пафос утверждения новой государственности, а затем и просветительских гражданских идеалов с осознанием новооткрытой пластической красоты реального мира. Во второй половине века происходит расцвет в области скульптуры, на развитие которой большое влияние оказали просветительские идеи и торжество классицизма. Выдающимся скульптором был земляк Ломоносова *Ф.И. Шубин* (1740—1805). Проучившись пять лет за границей (в Париже и Риме), Шубин возвращается на родину зрелым мастером. Первой его работой по возвращении был бюст А.М. Голицына.

Вот как характеризует эту работу искусствовед Т.В. Ильина. Вся многогранность характеристики модели раскрывается при круговом ее осмотре, хотя несомненно есть и главная точка обзора скульптуры. Ум и скептицизм, духовное изящество и следы душевной усталости, сословной исключительности и насмешливого благодушия — самые разные стороны характера сумел передать Шубин в этом образе русского аристократа».

Ильина Т.В. Указ. соч. С. 155.

Шубин создал скульптурные портреты многих своих современников: М.В. Ломоносова, генерал-фельдмаршала З.Г. Чернышева, фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского, статую Екатерины II — законодательницы.

С 1766 по 1778 г. в России работал французский скульптор *Э.М. Фальконе* (1716—1791), создатель знаменитого Медного Всадника. В памятнике Петру I скульптор выразил свое понимание исторической роли реформатора, и созданный им образ, очевидно, явился основой для пушкинской строки «Россию поднял на дыбы».

Замечательным скульптором был *М.И. Козловский* (1753—1802). Козловский учился в Париже, где в 1790 г. выполнил статую «Поликрат». Тема человеческого стремления к свободе, выраженная в произведениях, созвучна революционным событиям во Франции. Большинство его произведений — на античные сюжеты («Прощание Регула с гражданами Рима», «Камилл, избавляющий Рим от галлов», «Бдение Александра Македонского», «Спящий Амур» и др.).

Сподвижник Петра I Яков Долгорукий не побоялся в присутствии императора разорвать подписанный царем несправедливый указ, налагавший непосильные тяготы на разоренных крестьян.

Но его вдохновляла и русская история («Яков Долгорукий, разрывающий царский указ»). Лучшее произведение скульптора — памятник А.В. Суворову, которого мастер представил в виде бога войны с мечом и щитом в руках.

Для прославления силы и мужества русского полководца, скульптор обратился к аллегорической форме, создав идеализированный обобщенный образ воина.

Музыка и театр

В XVIII в. России большое развитие получила светская музыка. При дворе, как и вообще в Европе того времени, преобладали итальянская музыка и итальянская опера. В 1735 г. императрица Анна Иоанновна пригласила в Петербург итальянского композитора *Ф. Арайа* (1709—1770), который поставил на сцене придворного театра свою оперу «Сила любви и ненависти», исполненную на русском языке в переводе В.К. Третьяковского. В качестве хористов участвовали певчие придворного церковного хора. Тогда же о них писали: «Эти музыкальные певцы настолько вошли в тонкий вкус итальянской музыки, что многие из них в пении арий мало уступают лучшим итальянским певцам».

Первая русская опера «Танюша, или Счастливая встреча» была поставлена в 1756 г. Текст принадлежал актеру и поэту И.А. Дмитриевскому, а музыка — основателю русского театра, актеру Ф.Г. Волкову.

Арайа, прожив в России 28 лет, поставил 17 своих опер. В России в XVIII в. также работали многие итальянские композиторы и исполнители: Раупах, Галуппи, Анджолини, Траэтта, Паэзиэлло, Д. Сарти, Д. Чимароза и Астарити. В 1764 г. в Россию была выписана французская комическая опера, а оперный репертуар пополнен произведениями П.А. Монсиньи, А.Э.М. Гретри и других композиторов.

Музыкальная культура и музыкальная образованность постепенно становятся обязательной составной частью образования российского дворянства. Петр III сам играл первую скрипку в своем оркестре, скрипачом и большим меценатом был Павел I. Известный государственный и общественный деятель времен Екатерины II граф *Г.Н. Теплов* (1717—1779) был композитором, виртуозом и дирижером, музыкальными исполнительницами были три его дочери, в его великосветском оркестре играли два брата Нарышкиных, граф Строганов, сенатор Трубецкой, камергер Ягужинский. Теплова считают родоначальником жанра «русской песни». Он издал первый русский сборник из 17 песен «Между делом безделье».

Первые русские композиторы, напротив, происходили из низших слоев общества и их произведения «провели» на сцену русскую песню и русский быт. Так, композитор *Михаил Матинский* (крепостной Ягужинского), получивший образование в России и Италии, создал оперу

«С. Петербургский Гостиный двор», имевшую, по воспоминаниям современников, огромный успех, объяснимый именно ее бытовым содержанием. Матинский внес в оперу полностью обряд девичника со всеми песнями и дал музыкальную характеристику зазывания покупателей купцами Гостиного двора. Другим известным русским композитором XVIII в. был сын канонира полковой артиллерии *Евстигней Фомин* (1761—1800), автор опер «Ямщики на подставе», «Американцы», «Орфей». Одна из опер Фомина — «Новгородский богатырь Боеславович» написана по заказу Екатерины II на ее текст.

Талантливый композитор *Д.С. Бортнянский* (1751—1825) известен как мастер хоровой а капеллы, а также как создатель стиля русского оперного барокко XVIII в. Известным композитором екатерининского времени был создатель многих полонезов обрусевший поляк *О.А. Козловский* (1757—1831). Его «Гром победы раздавайся!» на слова Державина, исполненный на празднике Г.И. Потемкина в 1791 г., некоторое время выполнял даже функцию национального гимна. Козловский считается также родоначальником русского романса. В некрологе в 1831 г. было отмечено: с его именем «соединяется множество воспоминаний, сладостных для русского сердца».

А капелла — многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения. Распространено в народном творчестве. Хоровое искусство Русской Православной церкви использует исключительно пение а капелла.

Основные термины и понятия

петровские реформы
женская библиотека
вольтерьянцы
фармазоны
русское масонство
ода

барокко
классицизм
просвещенный абсолютизм
протоинтеллигенция
Российское Просвещение
сентиментализм

Вопросы для размышления

1. В чем заключались реформы Петра в области образования?
2. Как сказалась европеизация в культуре России XVIII в.?
3. В чем позитивное значение педагогического эксперимента Екатерины II?
4. Охарактеризуйте русскую литературу XVIII в.
5. В чем состояли особенности классицизма и барокко в русской культуре XVIII в.?
6. Какие течения существовали в русской философии XVIII в.?
7. Как развивалось русское искусство в XVIII в.?
8. Сравните русскую и западноевропейскую живопись этого времени.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА XIX — НАЧАЛА XX в.

Лучшие из русского дворянства
фрак ни на одном не мешковат.
Лишь играли в пьянство, дуэлянство,
Тонко соблюдая машкерад.
Были те повесы и кутилы —
Мудрецы — в тиши библиотек,
В 20 лет были не инфантильны.
Помни это, наш XX век.

Е. Евтушенко

14.1. Социокультурная ситуация

XIX век — век развитой русской культуры, когда первоклассными достижениями было отмечено развитие литературы, философии, музыки, зодчества, живописи, скульптуры, науки; когда сложилась и оформилась бытовая культура, культура повседневности различных социальных слоев российского общества, и прежде всего дворянская культура, успешно аккумулировавшая достижения других национальных культур, как отечественных, так и зарубежных.

Именно в XIX в. не отдельные проявления русской культуры (зодчество, иконопись, летописание, портретная живопись), а вся она в целом становится частью мировой культуры, привнеся в нее национальное своеобразие, особый взгляд на мир и человека.

Образование

Существенным элементом социокультурной ситуации было состояние просвещения. В начале XIX века в России было три гимназии, а также двух- и четырехклассные народные училища. Кроме того, существовали специальные учебные заведения: духовные училища, солдатские школы, шляхетские и кадетские корпуса. В «Письмах русского офицера» поэт, писатель, боевой офицер, участник войны 1812 г., выпускник кадетского корпуса *Ф.Н. Глинка* (1784—1880) писал: «Помнишь, как, повторяя бессмертные слова Екатерины, что корпус Кадетский есть рассадник великих людей, мы любили вообразить се-

бе, что все до единого будем полезны Отечеству»¹. К началу века был только один университет — Московский, открытый в XVIII в. Но уже в 1855 г. было шесть университетов, при них открылись педагогические институты и пансионы для подготовки в вузы. В 1811 г. был открыт Царскосельский лицей, предназначенный преимущественно для подготовки высших государственных чиновников. К середине века резко расширилась сеть специальных высших учебных заведений: 20 кадетских корпусов, Императорская военная академия, Артиллерийская и Инженерная академии, институты инженеров путей сообщения, Горный институт, Строгановское училище декоративно-прикладного искусства и другие вузы.

В результате реформ правительства Александра II в 60-е годы были созданы женские гимназии и принят Университетский устав 1863 г., по которому вся университетская жизнь вуза регламентировалась советом профессоров, избравшим ректора и деканов. Университет обладал правом автономии и экстерриториальности. Министерство просвещения лишь утверждало решения совета.

В этот же период резко возросло число средних учебных заведений: в 1860 г. — 84 гимназии, в 1870 г. — 118. Одновременно существовало 17,7 тысяч начальных школ. Рост образования населения да и простой его грамотности способствовали развитию тенденции роста востребованности высокой культуры.

За 33 года существования Лицей окончили 286 чел. Историческую славу Лицею принесли: А.С. Пушкин, А.А. Дельвиг, В.К. Кюхельбекер, И.И. Пущин, К.С. Веселовский, Н.Я. Данилевский, М.Е. Салтыков-Щедрин и др.

С начала века формировалась, становясь все более утонченной и изощренной, дворянская культура взаимоотношений в быту и обществе, элементы которой более двухсот лет являются эталоном поведения человека во всех случаях жизни.

Бытовая культура и дворянское воспитание

Анализируя бытовую культуру дворянского общества начала XIX в., Ю.М. Лотман отметил, что она повторяла театральное действо, что театр перестроил бытовое поведение лю-

дей. «Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения»².

Этика и религиозность интериоризировались, эстетика экстериоризировалась. «Благородство» становится девизом дня, а эстетичными все отношения: отношение к женщине, отношения между

¹ Глинка Федор. Сочинения. — М., 1986. — С. 226.

² Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. — СПб., 2002. — С.183.

полами, отношение императора к подданным, поведение на плацу, отношения между товарищами в полку, поведение на поле брани, отношение к собственной личности и к собственной внешности, внешняя красота и красота походки. Чтобы всего этого добиться должен был быть приложен огромный труд. Интересен ответ Екатерины II на вопрос писателя Фонвизина: «Отчего у нас не стыдно не делать ничего?» — «...в обществе жить не есть не делать ничего».

Существовали определенные формы общественной жизни, одной из которых были балы. Основным элементом бала как общественно-эстетического действия были танцы, служившие организующим стержнем вечера, задававшим тип и стиль беседы. Обучение танцам начиналось в 5—6 лет, было мучительным и, по словам Лотмана, напоминало тренировку спортсмена или обучение рекрута усердным фельдфебелем.

...длительная тренировка придавала молодому человеку не только ловкость во время танцев, но и уверенность в движениях, свободу и непринужденность в постановке фигуры, что определенным образом влияло и на психический строй человека: в условном мире светского общения он чувствовал себя уверенно и свободно, как опытный актер на сцене. Изящество, сказывающееся в точности движений, являлось признаком хорошего воспитания. Л.Н. Толстой, описывая в романе «Декабристы» вернувшуюся из Сибири жену декабриста, подчеркивает, что, несмотря на долгие годы, проведенные ею в тяжелейших условиях добровольного изгнания, «нельзя было себе представить ее иначе, как окруженную почтением и всеми удобствами жизни. Чтобы она когда-нибудь была голодна и ела бы жадно, или чтобы на ней было грязное белье, или чтобы она спотыкнулась, или забыла бы высморкаться — этого не могло с ней случиться. Это было физически невозможно. Отчего это так было — не знаю, но всякое ее движение было величавость, милость для всех тех, которые могли пользоваться ее видом...

Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 92—93.

Причиной было *дворянское воспитание*, которому в этой среде придавалось особое значение. В первые десятилетия XIX в. основных видов дворянского воспитания, как и образования, в начальный период жизни было два: под руководством нанятого учителя, как правило, француза-гувернера, и воспитание в частном пансио-

не. За «подавление» частного воспитания решительно ратовал А.С. Пушкин, сам воспитанный в Царскосельском лицее, где он получил понятия «О справедливости, о взаимных отношениях людей, об истинной чести». В записке для Николая I в 1826 г. «О народном воспитании» он писал: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное; ребенок окружен одними холопями, видит одни гнусные примеры, своевольничает или рабствует, не получает никаких понятий о справедливости, о взаимных отношениях, об истинной чести. Воспитание его ограничивается изучением двух или трех иностранных языков и начальным основанием всех наук, преподаваемым каким-нибудь нанятым учителем»¹.

В подтверждение правоты Пушкина Лотман приводит отрывок из наброска Пушкина «Русский Пелам».

Отец конечно меня любил, но вовсе обо мне не беспокоился и оставил меня на попечение французов, которых беспрестанно принимали и отпускали. Первый мой гувернер оказался пьяницей; второй, человек не глупый и не без сведений, имел такой бешеный нрав, что однажды чуть не убил меня поленом за то, что пролил я чернила на его жилет; третий, проживавший у нас целый год, был сумасшедший, и в доме тогда только догадались о том, когда пришел он жаловаться Анне Петровне на меня и на Мишеньку за то, что мы подговорили клопов со всего дому не давать ему покою, и что сверх того чертенок повадился вить гнезда в его колпаке

Цит. по: *Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 495—496.*

Как правило, гувернеров нанимали на начальной стадии домашнего воспитания, затем приглашали учителей с рекомендациями, и русский язык, словесность и историю, танцы, верховую езду и фехтование преподавали специальные учителя. Было также много частных пансионов с хорошими воспитателями и учителями. Альтернативой дорогому и малоудовлетворительному домашнему воспитанию были и государственные училища. Так, в иезуитском пансионе образованнейшие педагоги обучали будущих декабристов М. Орлова, С. Волконского,

¹Цит. по: *Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий.* — Ленинград, 1983. — С. 42.

будущего шефа жандармов Бенкендорфа, детей известных аристократических фамилий: Голицыных, Нарышкиных, Меншиковых и др. Были пансионы и для девушек, в которых они обучались светским манерам. Обучение шло по всем правилам театральных репетиций. Большинство русских дворян по традиции готовили своих сыновей к военному поприщу. Завершить военное воспитание благородное юношество могло в двух высших кадетских корпусах в Петербурге. Один из них закончил декабрист К.Ф. Рылеев. Из 456 лиц, внесенных в «Алфавит декабристов», составленный Бенкендорфом для Николая I, 125 окончили военные заведения (30 — Морской корпус, 28 — Пажеский, 24 — Школу колонновожатых, готовившую квалифицированных штабных офицеров).

Эпистолярное наследие XIX в. свидетельствует о том, что большинство дворян владело прекрасным русским литературным языком, которым сейчас не владеют и лица, получившие не только высшее образование, но и ученые степени.

**Общественная и
философская мысль
XIX в.**

Вся русская мысль XIX в., занятая мировоззренческими вопросами, была либо западнической, либо славянофильской, то есть пыталась ответить на вопрос, быть ли России Западом или Востоком, идти ли путем, предложенным Петром, или вернуться в допетровское состояние. Одной из первых политических концепций XIX в. была концепция выдающегося русского писателя и историка *Н.М. Карамзина*, лежащая в основе его двенадцатитомной «Истории государства Российского». Пребывание в Европе во время Французской революции (1789—1793) заставило Карамзина задуматься о судьбе России и системном подходе при изложении ее истории. События, свидетелем которых он был, подтвердили мысли Карамзина о путях развития человечества. Единственно приемлемым историк считал строго эволюционное развитие в рамках тех общественных отношений и того государственного устройства, которые свойственны каждому народу. В конце 1810 г. Карамзин написал Александру I записку «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях». В ней он протестовал против заимствованных в Европе перемен начала царствования Александра I и предложил программу деятельности российской монархии. В этой программе просматривались четыре основных положения: поиск способных и честных людей для занятия высших государственных должностей, а не бесконечная реорганизация государственных учреждений; умение императора обходиться с людьми, «усиливая в них стремление к добру» и «заглушая в них злое начало»; обеспечение преимущественного

права дворянству в служебных занятиях, предоставление больших прав и уважения Синоду; уменьшение расходов казны и приведение в равновесие ввоза и вывоза товаров.

Огромный толчок развитию идейной жизни в России дала Отечественная война 1812 г., когда огромное количество русских людей непосредственно прикоснулось к европейской жизни и поставило вопрос о внесении в русскую жизнь всего того, чем Запад импонировал русским людям. С 1812 г. в России начинается процесс формирования политических движений, закончившийся восстанием декабристов в 1825 г. Это период русского свободомыслия, о котором декабрист А. А. Бестужев сказал: «Когда Наполеон вторгся в Россию, русский народ впервые ощутил свою силу. Вот начало свободомыслия в России».

Первый западник
П.Я. Чаадаев

Друг Пушкина, участник войны с Наполеоном *П.Я. Чаадаев* (1794—1856) в 20-е годы века несколько лет прожил за границей, где

он познакомился с Шеллингом и где сложилась его философская концепция, изложенная в «Философических письмах» 1829 г. Одно из них было напечатано в 1836 г. в журнале «Телескоп», из-за чего журнал был закрыт, редактор сослан, а Чаадаев «высочайшим повелением» был объявлен сумасшедшим. В «Письмах» Чаадаев высказал мысли об отлученности

Я предпочитаю бичевать свою родину, предпочитаю огорчать ее, предпочитаю унижать ее — только бы ее не обманывать.

П.Я. Чаадаев

России от всемирной истории, о духовном застое и национальном самодовольстве, препятствующих осознанию и исполнению ею предначертанной свыше исторической миссии. Россия — страна аномальная, ее история и действительность складывались вопреки законам развития и существования народов. Признавая положительные стороны России, Чаадаев сосредоточил свое внимание на выяснении причин ее несовершенства и заблуждений. Основной закон истории Чаадаев понимал следующим образом: перед каждым народом провидение ставит определенную цель, внушая «идеи» и «убеждения». Народные массы эти идеи получают от избранников провидения, сами непосредственно не размышляя. Общее движение народа происходит в силу того, что незначительное меньшинство нации мыслит, остальная часть чувствует. Таков механизм движения и развития народа. Эту закономерность Чаадаев связывает с закономерностью традиционности. Консолидация людей в народ основана на традиции, на непосредственной передаче истины и непрерывной преемственности ее служителей. Традиция обеспечивает единство людей, воспитание их нравственности, воспитание народа. Однако эти закономерности не распространяются на Россию. Состояние

идей, развитие сознания определяющее развитие и силу нации, по мнению Чаадаева, в России не наблюдается. «Мы растем, но не созреваем, мы подвигаемся вперед по кривой, т.е. по линии, не приводящей к цели. Мы подобны тем детям, которых не заставили самих рассуждать, так что, когда они вырастают, своего в них нет ничего; все их знание поверхностно, вся их душа вне их. Таковы же и мы»¹. Говоря о западных народах, которые, в противовес России, развивались нормально, Чаадаев отмечает, что в своем развитии они достигли общественной упорядоченности, на которой строится устойчивость личной жизни. Основу устойчивости мыслитель видит в мыслях о долге, справедливости, праве, порядке, составляющих «атмосферу Запада», «физиологию европейского человека». Россия же еще не в таком положении, чтобы жизнь стала «более упорядоченной, более легкой, более приятной». В России живут «без убеждений и без правил и потому в делах нельзя ожидать зачатков добра».

Изменение русской действительности Чаадаев связывал с преодолением указанных недостатков средствами воспитания, аналогичного тому, какое прошли народы, воспитанные по западному образцу. Такова концепция западничества Чаадаева, который, не только критиковал Россию, но и, по словам Бердяева, писал о «потенциальности, непроявленности русского народа»².

Славянофилы

Иной путь развития России обосновывали славянофилы (И.С. и К.С. Аксаковы, И.В. и Г.В. Киреевские, Ю.Ф. Самарин, А.С. Хомяков и др.) и связывали его со своеобразием православного типа христианства, легшего в основу русской истории. Они отрицали императорскую петровскую Россию и, несмотря на православие и монархизм, не были апологетами существующей власти. Славянофилы верили в народ и положили начало народничеству. Народом для них были только «мужики», сохранявшие национальный уклад жизни. Будучи решительными противниками римского права, особенно его понятий о собственности, они защищали общину как органичный русский уклад хозяйственной жизни крестьянства. Критикуя капиталистическую цивилизацию как расколовшую целостность жизни, они тем самым предвосхитили идею различия между культурой и цивилизацией, ставшей популярной на Западе с появлением знаменитой работы О. Шпенглера «Закат Европы». Несмотря на консервативный элемент мировоззрения славянофилов, на их мечту об идеальной допетровской Руси, они были горячими защитниками свободы лично-

¹ Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. Т. 1. — М., 1991. — С. 326.

² Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. — Париж, 1955. — С. 23.

сти, свободы совести, мысли и слова. Их критика Западной Европы состояла главным образом в том, что ее культура была одновременно наследием и языческого, и христианского мира. Связь с язычеством проявилась в том, что вся западная культура опиралась на античный рационализм и это сказалось также на церковной жизни: бытие Бога доказывалось средствами логики, во главе церкви вместо Иисуса Христа оказался папа, возникли инквизиция и иезуиты. А протестантизм, по мнению славянофилов, — это и полное торжество рационализма, что в социальной жизни привело к полному торжеству права и частной собственности. Культура России, не испытавшая влияния классической античности, сформировалась под непосредственным влиянием Византийской ветви христианства, генезисом социума в России была община и связанная с ней конкретная человеческая личность, что явилось основой преобладающего влияния не юридических, а нравственных отношений.

14.2. Русская литература XIX в.

Русская литература XIX в. приобрела мировое значение. Она стала памятником русского духа, всемирно любимой сокровищницей эмоций, чувств, идей, воплощенных в различные формы и жанры различных стилевых направлений — от классицизма, романтизма, сентиментализма до критического реализма. Однако в этой величайшей литературе есть еще одна особенность, на которую в своих работах указали мыслители «серебряного века» и прежде всего Н.А. Бердяев. В целом ряде своих работ он отмечает *пророческий* (*профетический*) характер русской литературы XIX в. Он увидел в ней предчувствия и предсказания, тревогу о надвигающейся катастрофе. «Многие русские писатели чувствовали, что Россия поставлена перед бездной и летит в бездну», — писал Бердяев. Эта литература, свидетельствовала о надвигающейся революции. Величайший по творческому подъему век русской истории, когда русская культура заявила о себе гениальными произведениями и «лучшими образцами» одновременно не только в литературе, но и в музыке, живописи, архитектуре, философии, театральном искусстве, науке и технике, был, по словам Бердяева, веком «нарастающей революции». Противоречия века довели русскую литературу «до величайшего напряжения», а начавшийся с Пушкиным литературный ренессанс не получил своего полного развития.

«Учительница жизни»
Общественно-политическая мысль привела к тому, что, начиная с *Н.В. Гоголя* (1809—1852) в русской литературе появляется особое качество — она, как пишет Бердяев, становится «учительницей жизни».

С этого времени она ищет правды и учит, как ее найти и претворить в жизнь. Русские писатели ищут отныне не столько совершенства в творчестве, сколько совершенной правды жизни и совершенной жизни. Литература берет курс на бичевание пороков и отстаивание высоких идеалов. Отсюда — реализм, критический реализм русской литературы XIX в. Это был реализм в смысле раскрытия глубины и правды жизни. В литературе была поставлена проблема души, ее склада, проблема души с сильным аскетическим началом, с ожиданием иной, высшей жизни. И это психологически объединило почти всех русских писателей и мыслителей, хотя среди них были представители различных художественных направлений. Действительно, такие сторонники трона, как Карамзин, Достоевский, Лев Толстой, Владимир Соловьев, не являясь ни либералами, ни революционерами, ставили перед троном такие высокие задачи, которые власти решить не могли, что превращало их и многих других писателей, помимо их воли, в оппозиционеров и критиков власти.

Сложность решаемых писателями задач обусловила одновременное сосуществование в литературе различных художественных стилей: классицизма, романтизма, сентиментализма, реализма. Классицизм в XIX в. уже не был ведущим стилем. Но в начале века он особенно проявился в архитектуре и играл значительную роль. Архитектура в силу своей специфики наилучшим образом выразила идею долга перед Отечеством, гордости за достоинство и могущество государства. В первые два десятилетия (именно на это время приходится война с Наполеоном) классицизм выступал как воплощение идеи единства всех слоев населения, единения общества и власти.

«Пушкин —
это наше Все»

Самым выдающимся реалистом был А.С. Пушкин. Это великий Дар, завещанный нам Историей, Природой и Богом. Пушкину, благодаря его уникальной гениальности, удалось то, что не удалось ни одному гению XIX в. — совместить несовместимое. Бердяев писал: «В Пушкине как будто на одно мгновение соединилось то, что было у нас всегда разъединено — идеология империи и идеология интеллигенции». Действительно, Пушкина считали певцом императорской России. И это можно понять, если вспомнить, его культ Петра I:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.

Это можно понять, если также вспомнить, что Наполеона он назвал «земли чудесный посетитель». Пушкин вдохновлялся величием России. Любовь к величию России сочеталась у поэта с любо-

вью к свободе. Поэт был другом декабристов и разделял их взгляды. Он был настоящим певцом свободы и сам о себе писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу...

Однако, как и другие гениальные писатели XIX в. (М. Лермонтов, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, К. Леонтьев), Пушкин предвидел возможность «русского бунта, бессмысленного и бесполезного».

Мыслителя, писателя *В.В. Розанова* (1856—1919) волновало ощущение того, что в 60-е годы XIX в. в России заглохла любовь к Пушкину. И он писал, что ущерб Пушкину это забвение не принесло. Просто эпоха стала «беднее на Пушкина». А Пушкин во всей своей красе вернулся потом. Празднование в 1899 г. столетия со дня рождения поэта это показало. Оно показало многогранность поэта, отметил Розанов, поэта, гению которого не свойственна «одной лишь думы власть». Попробуйте жить Гоголем, писал Розанов, попробуйте жить Лермонтовым, и вы будете задушены их монотеизмом. В этом не было попытки принизить дар Гоголя или Лермонтова. Напротив, Розанов всю жизнь писал о Гоголе, а дар Лермонтова ставил даже выше пушкинского.

И тем не менее Розанову всю жизнь было присуще ощущение необходимости «возврата к Пушкину». «К Пушкину, господа! — к Пушкину снова». Желание возврата к Пушкину он выразил следующими словами: «Хочется, чтобы он вошел *другом в каждую русскую семью*, стал дядькою — сказочником для русских детей, благородным другом — джентльменом молодых матерей, собеседником старцев. Все это возможно. Для каждого *возраста* Пушкин имеет у себя нечто соответствующее...».

Писатель русского зарубежья В. Максимов, уже в наше время характеризую русскую литературу XIX в., писал, что этому особому социокультурному феномену отечественной и мировой культуры было суждено сыграть специфическую роль: в условиях авторитаризма русская литература XIX в. была и церковью, и школой, и адвокатской конторой, и летописью всего интеллектуального XIX в.

И эти функции, наряду с писателями и поэтами «первого ряда», выполняли многие замечательные талантливые писатели и поэты.

Русский романтизм Романтизм, в стиле которого создавали свои произведения Пушкин и Лермонтов, зародился в России в начале XIX в. Герой-романтик одинок и разочарован, его не удовлетворяет окружающая действительность, и он ищет свое

место либо в воображаемом, либо в далеком мире. Нормой отношения романтического героя с действительностью является бунт. Вспомните героя лермонтовской поэмы «Демон», о котором поэт писал: «с небом гордая вражда».

Родоначальник *русского романтизма* — В.А. Жуковский (1783—1852), автор лирических произведений, баллад, фундаментальных переводов. О ком юный Пушкин писал:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль...

Поэтами-романтиками и писателями-романтиками были многие декабристы: А.А. Бестужев-Марлинский (1793—1837), В.К. Кюхельбекер (1797—1846) и К.Ф. Рылеев (1795—1828). Как и другие декабристы Рылеев видел средство политической агитации в литературе. Его произведения пронизаны пафосом, энтузиазмом. Критически относился он к меланхолической поэзии Жуковского, считая, что грустная лирика не способствует воспитанию борца за свободу. Монолог героя из поэмы «Наливайко» выражает взгляды автора.

Известно мне: погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа;
Судьба меня уж обрекла.
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?

Романтиком также был поэт-декабрист А.И. Одоевский (1802—1839), автор стихотворного отклика на «Послание в Сибирь» Пушкину, содержащего ставшую крылатой строку «Из искры возгорится пламя». Само движение декабристов Ю.М. Лотман называет «примером политического романтизма».

В 1830—1840-е годы романтизм был «отринут» российской культурой, когда литература, по словам литературного критика XIX в. П.В. Анненкова (1813—1887), стала «единственной тропинкой к ... общественному делу». В русской культуре наступает эпоха реализма, ставшего господствующим литературным направлением XIX в., хотя в работах отдельных писателей, наряду с реализмом, будут проявляться элементы классицизма, сентиментализма и романтизма. Яркий пример реализма — комедия в стихах «Горе от ума» А.С. Грибоедова (1790—1829), показавшая противоречие между все больше проникавшим в русскую повседневную жизнь западным менталитетом и консерватизмом и традиционализмом русской жизни, особенно усилившимся после разгрома декабристов.

Русская лирика Ярчайшая страница в истории русской поэзии — лирика *К.Н. Батюшкова* (1787—1855). Своеобразие, стремление к художественному совершенству, поиски новых средств художественной выразительности — характерные особенности поэта, бывшего главой *анакреонтического* направления в русской лирике.

Как счастье медленно приходит,
Как скоро прочь от нас летит!
Блажен, за ним кто не бежит,
Но сам в себе его находит!

Один из выдающихся поэтов пушкинской плеяды — *Н.М. Языков* (1803—1846). Он вырос на Волге и именно во время одной из страшных волжских бурь родилось знаменитое стихотворение «Пловец», ставшее впоследствии популярной песней (музыка *К.П. Вильбоа*):

Анакреонтическая поэзия названа так по имени древнегреческого лирического поэта VI-V вв. до н.э. Анакреона.

Нелюдимо наше море
День и ночь шумит оно;
В роковом его просторе
Много бед погребено...

Как все образованные люди России того времени, Языков рано начал размышлять о судьбе и путях развития своей страны. В 30—40-е годы он сблизился со славянофилами

Еще молчит гроза народа,
Еще окован русский ум,
И угнетенная свобода
Таит порывы смелых дум.
О! долго цепи вековые
С рамен отчизны не спадут,
Столетия грозно протекут, —
И не пробудится Россия!

Вся русская литература XIX в. — и поэзия, и проза, — полна разнообразнейших пейзажей, проникнута любовью к русской природе как символу родины:

Степи голые, немые,
Все же вам и песнь, и честь!
Все вы — матушка Россия,
Какова она ни есть!

П.А. Вяземский (1792—1878)

Не то, что мните вы, природа:
 Не слепок, не бездушный лик, —
 В ней есть душа, в ней есть свобода,
 В ней есть любовь, в ней есть язык...

Ф.И. Тютчев (1803—1873)

Тютчев — поэт-философ. Его лирика проникнута мотивами трагической раздвоенности души, мятущейся между верой и безверием, мотивами одиночества в социуме и потерянности в мироздании, пророческими откровениями.

А.Н. Плещеев (1825—1893), *В.Г. Бенедиктов* (1807—1873), *А.К. Толстой* (1817—1875), *Я.П. Полонский* (1819—1898), *А.А. Фет* (1820—1892), *Н.А. Некрасов* (1821—1877), *А.Н. Майков* (1821—1897), *Ф.Н. Глинка* (1786—1880), *С.Н. Глинка* (1776—1847) — это лишь несколько имен из истории великой русской поэзии XIX в., которая всегда учила и продолжает учить любить: любить природу, поэзию, свой дом, свою семью, свою историю, свою родину. Русская лирика была и остается замечательным воспитателем патриотизма. Достаточно вспомнить поэзию Ф.Н. Глинки. Многие его стихи стали «народными» песнями:

Не слышно шуму городского
 В заневских башнях тишина!
 И на штыке у часового
 Горит полночная луна!

Каждому знакомы с детства его стихи о Москве:

Город чудный, город древний,
 Ты вместил в свои концы
 И посады, и деревни,
 И палаты, и дворцы!

.....
 Процветай же славой вечной,
 Город храмов и палат!
 Град срединный, град сердечный,
 Коренной России град!

Предвиденья русской литературы

Но у русской литературы XIX в. был еще один, особый, дар — дар немислимого предвидения, замеченный и описанный мыслителями серебряного века. Так, Бердяев, указав на предвидение возможности «русского бунта» Пушкиным, пишет: «Но наиболее потрясающее впечатление производит стихотворение Лермонтова «Предсказание», которое звучит уже совсем профетически»:

Настанет год — России черный год —
Когда царей корона упадет,
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон;
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать;
И станет глад сей бедный край терзать,
И зарево окрасит волны рек: —
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож.
И горе для тебя! Твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

Зная теперь правду о том, что случилось с Россией 80—100 лет спустя после того, как были написаны эти строки, становится жутко уже от вопроса: как и кем было дано этому юному русскому чудо-гению предвидеть так точно и отчетливо, что случится с его Родиной уже на нашем веку: бесчеловечная революция — «России черный год», ужасы ГУЛАГа, гибель миллионов, раскрестьянивание, одичание сел и душ.

Другой русский поэт и мыслитель XIX в. *А.С. Хомяков* (1804—1860) обращается к потомкам с призывом к покаянию, призывом, не услышанным до сих пор:

За все, за всякие страданья,
За всякий попраный закон,
За темные отцов деянья,
За темный грех своих времен,
За все беды родного края, —
Пред Богом благости и сил,
Молитесь, плача и рыдая,
Чтоб Он простил, чтоб Он простил!

Предвиденья русской культуры ошеломляют, но еще удивительнее тот факт, что в творчестве лучших своих писателей эта культура вскрывает причины настоящего и будущего неизбежного зла русской жизни.

Особенно это проявилось в творчестве Н.В. Гоголя. Бердяев писал, что у Гоголя было совершенно исключительное по силе чувство зла, но «жуткости» гоголевского художества школа русских критиков-демократов не увидела и не могла увидеть, будучи ориенти-

рованной на дух рационалистического просвещения. И именно эти критики задали уровень интерпретации гоголевского творчества советской школе. А ведь каждое гениальное произведение русской литературы XIX в. — это айсберг с подтекстом большой глубины, и современные поколения школьников и студентов, живущих в обществе, ориентирующимся на демократию, свободу слова и мысли, на правовое государство, достойны иметь представление о более глубоких уровнях интерпретации произведений Гоголя, Достоевского, Толстого, данных такими русскими мыслителями, как Розанов и Бердяев.

Бердяев писал:

Гоголю не дано было увидеть образов добра и художественно передать их. В этом была его трагедия. И он сам испугался своего исключительного видения образов зла и уродства. Но то, что было его духовным калечеством, то породило и всю остроту его художественного зла¹.

Бердяев ставит вопрос о пересмотре прежних взглядов на творчество Гоголя, как на реалиста и сатирика. Бердяеву представлялось чудовищным, как можно было увидеть реализм в «Мертвых душах», в произведении «невероятном и небывалом». Он подчеркивал, что творчество Гоголя не имеет обязательной и неразрывной связи с крепостным бытом, а «Ревизор» — с дореволюционным чиновничеством. И после революции Россия, отмечал он, полна мертвыми душами и ревизорами, и гоголевские образы не умерли, не отошли в прошлое, как образы Тургенева или Гончарова. «Изолгание бытия правит революцией», — писал Бердяев.

Все призрачно, призрачны все партии, призрачны все власти, призрачны все герои революции. Нигде нельзя нащупать твердого бытия, нигде нельзя увидеть ясного человеческого лика. Эта призрачность, эта неонтологичность родилась от лживости. Гоголь раскрыл ее в русской стихии. Великий русский мыслитель уже XX в., отвечая на извечный русский вопрос, а что же делать, ответил: «Жить не по лжи». Это *А.И. Солженицын*.

Другой великий классик русской литературы XIX в. *Ф.М. Достоевский* (1821—1881) поставил проблему о цене истории и недопустимости жертв и страданий, которыми покупается создание «справедливого» государства. Вот почему Достоевский был так неугоден тоталитаризму. Просто он предвидел, как все будет, если победит социализм. Устами своих героев Достоевский осудил позитивные

¹ Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины. — М., 1991. — С. 54.

теории прогресса и социалистические утопии. Будущее и самое совершенное общество ничего не стоят перед слезами и несчастьями самых последних из живущих сегодня людей.

Как и другим русским творцам, Достоевскому также присущ профетизм. «Достоевский раскрыл, что природа русского человека является благоприятной почвой для антихристовых соблазнов: И это было настоящим открытием, которое и сделало Достоевского провидцем и пророком русской революции»¹.

Такова в одной из ее характеристик великая русская литература «золотого» XIX в. русской культуры. Однако у России в XIX в., кроме великой литературы, была великая музыка, великое искусство, замечательные историки и их труды, развитая наука и философия.

14.3. Русская классическая культура

Русскую культуру XIX в. называют *классической*, т.е. образцовой, культурой, которую отличает зрелость, национальная самобытность и определенность самосознания. Это характеристика национальной культуры в масштабах культуры мировой. В отличие от развитой западной культуры, формирование которой проходило в условиях эпох, характеризующихся наличием развитого мировоззрения, философии и самосознания, эпох Возрождения и Просвещения, русская классическая культура начала формироваться довольно поздно — в XIX в., когда под влиянием работ историка и писателя *Н.М. Карамзина* начинает формироваться национальное самосознание. Именно Карамзин первым выдвинул проблему национальной специфики русской культуры, создал историографическую традицию, представителями которой были такие выдающиеся историки, как *Н.И. Костомаров* (1817—1885), *С.М. Соловьев* (1820—1879), *В.О. Ключевский* (1841—1911). Эти ученые сделали как современное состояние страны, так и ее историю специальным предметом изучения и существенно продвинули вперед сознание читающей публики.

На развитие сознания россиянина оказывали влияние и бурно развивавшиеся в России в XIX в. естественные и точные науки: математика, физика, химия, механика, астрономия. Математики *Н.И. Лобачевский* (1792—1856), *С.В. Ковалевская* (1850—1891), *П.Л. Чебышев* (1821—1894) своими открытиями принесли мировую славу русской математической школе. Мировое значение имели достижения рус-

¹ Бердяев Н.А. Указ соч. С. 66.

ских ученых в области химии: в 1869 г. *Д.И. Менделеев* (1834—1907) открыл периодический закон химических элементов, а в 1861 г. *А.М. Бутлеров* (1828—1886) создал теорию химического строения. *И.М. Сеченов* (1829—1905) в классической работе «Рефлексы головного мозга» обосновал рефлекторную природу сознательной и бессознательной деятельности. Физик *А.Г. Столетов* открыл первый закон фотоэффекта и исследовал явления магнетизма.

Во второй половине XIX в. писал свои произведения гениальный религиозный русский философ *В.С. Соловьев*, этическая концепция которого по глубине проникновения в суть нравственных проблем («Оправдание добра») может быть сравнима только с «Этикой» Аристотеля. Религиозное учение Соловьева об универсуме как «всеединстве», учение о «мировой душе» легли в основу размышлений русских религиозных мыслителей серебряного века, а его эстетические взгляды явились основополагающими для русского символизма.

Архитектура

В XIX в. выросло новое поколение архитекторов, художников, музыкантов. Наряду со старыми художественными стилями — классицизмом, романтизмом, барокко, сентиментализмом, возникли и получили развитие новые стили — реализм, критический реализм, символизм, импрессионизм, модерн.

К началу XIX в. относятся построенные *Дж. Кваренги* в Петербурге в стиле классицизма Конногвардейский манеж, Мальтийская церковь, Смольный и Екатерининский институты.

При Александре I (1777—1825) классицизм уступает место *ампиру*. Архитектура этого периода — величественные площади (Дворцовая и Сенатская в Петербурге) и великолепные архитектурные ансамбли (Биржа и ростральные колонны архитектора *Тома де Томона* (1760—1813) на Васильевском острове в Петербурге. Выдающимся архитектором начала XIX в. был *А.Н. Воронихин* (1759—1814), автор монументального Казанского собора, колоннада которого образовала площадь в центре Невской перспективы.

В первой половине XIX в. работали также такие архитекторы, как *А.Д. Захаров* (1761—1811), построивший здание Петербургского Адмиралтейства и Триумфальные ворота у Московской заставы, и соз-

Ампир (от франц. империя) — стиль, завершающий эволюцию классицизма, и отражающий идею величия государственной власти.

датель Преображенского и Троицкого соборов *В.П. Стасов* (1769—1848), развивавший идеи и композиционные приемы русского ампира. Но «истинный завершитель *александровского стиля* — и всего Петербургского периода архитектуры», по

словам *П.Н. Милюкова*, — *Карл Росси* (1775—1849).

Именно благодаря монументально-строгим ансамблям России Петербург к 30-м годам XIX столетия превратился в центр гигантской империи, гордой своими победами над Наполеоном. Перед Зимним дворцом он возвел два грандиозных здания Главного штаба и Министерства иностранных дел и юстиции, объединенных дугообразным фасадом и Триумфальной аркой на Морской улице. Это также ансамбли Михайловского дворца (ныне Русский музей), Александринского театра и ансамбль на Сенатской площади.

В этот период в Москве работал такой выдающийся мастер архитектуры, как *О.И. Бове* (1784—1834), перестроивший Торговые ряды на Красной площади, реконструировавший прилегающую к Кремлю территорию, создавший ансамбли Театральной площади с Большим театром и Первой Градской больницы. По проекту Бове у Тверской заставы были возведены величественные Триумфальные ворота, но в 1938 г. они были разобраны, а в 1968 г. воссозданы близ строившегося тогда монумента Победы на Поклонной горе.

Д.И. Жилярди (1788—1845) значительно перестроил сгоревшее во время войны здание Московского университета (архитектор *М.Ф. Казаков*, 1812 г.), нынешним своим видом обязанное ему именно Жилярди. Среди основных его творений также дом Луниных (ныне Музей искусств народов Востока), дом Гагарина (ныне Институт мировой литературы им. М. Горького), Опекунский совет (ныне Российская академия медицинских наук). Свои многие работы он создавал в соавторстве с *А.Г. Григорьевым* (1782—1868). Из самостоятельных работ заслуженную славу Григорьеву принесло строительство жилых зданий. На Пречистинке это дом Хрущевых—Селезневых (ныне Музей А.С. Пушкина) и дом Лопухиных — Станицкой (ныне Музей Л.Н. Толстого).

Творчество *О. Монферрана* (1786—1858) ознаменовало переход от классицизма к *историзму* в русском зодчестве первой половины. Историзм проявился в умении мастера сочетать приемы разных стилей (Ренессанса, барокко, классицизма) ради достижения общего величественного эффекта. Основные сооружения Монферрана — Исаакиевский собор и Александровская колонна.

Скульптура Одно из замечательных явлений русской культуры XIX в. — русская скульптура. Основным художественным стилем первой трети XIX в. в скульптуре, как и в архитектуре, был *классицизм*. Скульпторами русского классицизма были *И.П. Мартос* (1752—1835), автор памятника Минину и Пожарскому (1804—1818), средства на который собирала вся русская общественность; *Ф.Ф. Щедрин* (1751—1825), создатель некото-

рых скульптур для петергофских фонтанов, скульптурных групп Адмиралтейства (группы гесперид, несущих сферу, статуи великих античных воинов — Александра Македонского, Ахилла, Аякса, Пирра); *С.С. Пименов* (1784—1833) и *В.И. Демут-Малиновский* (1779—1846), авторы скульптурных групп на Триумфальной арке Главного штаба и Александровском театре; *Б.И. Орловский*, автор памятников Барклай де Толли и Кутузова у Казанского собора; *И.П. Витали* (1794—1855), автор колесницы Славы и рельефа «Освобождение Москвы» для Триумфальных ворот в Москве, бюста Пушкина, скульптурного оформления Исаакиевского собора. Скульптор *П.К. Клодт* (1805—1867) — автор четырех конных групп на Аничковом мосту в Петербурге, коней для Нарвских Триумфальных ворот в Петербурге, многих анималистических скульптур, а также памятника Николаю I на Исаакиевской площади и памятника И.А. Крылову в Летнем саду.

Замечательным скульптором второй половины века, близким по духу к передвижникам, был *М.М. Антокольский* (1843—1902). Главная художественная идея скульптура — ответственность художника перед историей и людьми («Иван Грозный», «Петр I», «Умирающий Сократ», «Христос перед народом», «Мефистофель», «Спиноза»).

Скульптор *М.О. Микешин* (1835—1896) — автор памятника «Тысячелетие России» в Новгороде, памятников Екатерине II в Петербурге, Богдану Хмельницкому в Киеве, а *А.М. Опекушин* (1838—1923) — памятника А.С. Пушкину в Москве и М.Ю. Лермонтову в Пятигорске.

Многостилевая и многожанровая живопись

Одним из первых известных художников в XIX в. был *А.Г. Венецианов* (1780—1847), писавший свои реалистические жанровые картины. В молодости Венецианов увлекался картинами голландских художников и усвоил их завет — писать картины из жизни. Следуя принципу ничего не изображать иначе, «как только в натуре», Венецианов опередил не только русских реалистов 60—70-х годов, но и французских импрессионистов. Его принципом было: писать, подражая не Рубенсу или Рембрандту, а натуре. И он очень последовательно осуществил свой план. Уйдя в отставку со службы землемером, Венецианов купил маленькое имение, прожил там в полном уединении три года и в 1824 г. подарил императору свою картину «Гумно», воспроизводящую трудовую сцену из жизни крестьян. Вечный труд, вечное единение с природой — вот что делает картины Венецианова вечными.

Выдающимся портретистом первой половины XIX в. был *О. Кипренский* (1782—1836). Его романтические портреты передают духовность, сложность внутренней жизни человека, его творческую индивидуальность (портреты мальчика А. Челищева, полковника гусара Е.В. Давыдова, героя войны 1812 г., А.С. Пушкина, автопортрет с кистями за ухом, портреты Е.П. Ростопчиной, Д.Н. Хвостовой). Кипренский — выдающаяся личность. Его талант развивали русские и французские живописцы, у которых он учился в Академии художеств. За историческую работу «Дмитрий Донской на Куликовом поле» художник был удостоен Большой золотой медали и стипендии на поездку для продолжения учебы за границей; его вкусы и взгляды формировали свободомыслящие российские интеллигенты Батюшков, Вяземский и Пушкин; ему позировали Жуковский и Гёте, увидевший в нем не только талантливого художника, но и интересно думающего человека.

Замечательный художник *В.А. Тропинин* (1776—1857) создал тип домашнего интимного портрета («Портрет сына», «А.С. Пушкин», «Автопортрет») и жанровый идеализированный портрет простых людей («Кружевница»).

Выдающимся художником первой половины столетия был *К.П. Брюллов* (1799—1852). Золотая медаль Академии художеств, учебная поездка в Италию обусловили манеру письма и тематику его произведений — библейские и античные сюжеты («Явление Аврааму трех ангелов», «Эдип и Антигона»). Но главная работа Брюллова — фундаментальное полотно «Последний день Помпеи».

Реальное событие античной истории — гибель города при извержении Везувия в 79 г. н.э. — дало возможность художнику показать величие и достоинство человека перед лицом смерти. Огненная лава надвигается на город, рушатся здания и статуи, но дети не оставляют родителей; мать прикрывает ребенка, юноша спасает возлюбленную; художник (в котором Брюллов изобразил себя) уносит краски, но, покидая город, он смотрит широко открытыми глазами стараясь запечатлеть ужасное зрелище. Даже в гибели человек остается прекрасен, как прекрасна сброшенная с колесницы обезумевшими конями женщина — в центре композиции. В картине Брюллова отчетливо проявилась одна из существенных особенностей его живописи: связь классицистической стилистики его произведений с чертами романтизма, с которым брюлловский классицизм объединяет вера в благо-

родство и красоту человеческой природы. Отсюда удивительная «уживчивость» сохраняющей четкость пластической формы, рисунка высочайшего профессионализма, превалирующего над другими выразительными средствами, с романтическими эффектами живописного освещения. Да и сама тема неизбежной гибели, неумолимого рока столь характерна именно для романтизма.

Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994. — С. 218—219.

Полотна *П.А. Федотова* (1815—1852) в стиле реализма перекликаются с комедиями современника художника драматурга *А.Н. Островского* (1823—1886). Это такие картины, как «Сватовство майора», «Бедной девушке краса — смертная коса», «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Завтрак аристократа», «Анкор, еще анкор!». «Сватовство майора» — одна из лучших картин художника: в ней он впервые проложил реальности дорогу в русскую живопись, став предшественником художников-передвижников.

«Великим правдоискателем», поглощенным идеей нравственного воскресения, «самым гениальным русским художником XIX в.» называют искусствоведа *А.А. Иванова* (1806—1858), автора философского монументального полотна «Явление Христа народу» («Явление Мессии»), над которым художник работал 20 лет (1837—1857). Картина задумана художником как «всемирный сюжет», способный духовно преобразить не только искусство, но и все современное общество. Таким сюжетом и явилось это гигантское полотно. На берегу Иордана вдохновенный Иоанн Креститель указывает толпе лиц разных сословий на приближающегося Спасителя.

В 1863 г. произошло событие, отразившее новое настроение молодых художников. Этот факт и его последствия для русского искусства описал *П.Н. Милюков*. 14 талантливых учеников Академии художеств отказались исполнить заданную на золотую медаль Академией тему, решив, что ни академия, ни командировки за границу

«Некрасовым русской живописи» назвал художника *В.Г. Перова* историк и культуролог *П.Н. Милюков*.

им больше не нужны, «от подражания великим образцам они бегут, как от чумы, всему предпочитают натуру, и притом свою родную, русскую натуру, и в ней ищут пищи для своего вдохновения». Эти молодые художники составили ядро будущего «Товарищества передвижных выставок». Ими было организовано свыше 50 передвижных выставок в различных городах России. Своими предшественниками они считали Венецианова,

Тропинина, Федотова. Их идейным вождем был *И.Н. Крамской* (1837—1887), автор портретов писателей Толстого и Некрасова, глубоких психологических картин («Неутешное горе»), «Неизвестная», произведений философско-этической проблематики («Христос в пустыне»).

Вслед за *В.Г. Перовым* (1833—1882), одним из организаторов «передвижников», автором полотен «Сельский крестный ход на Пасхе», «Проводы покойника», «Тройка», портретов А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, передвижники перенесли на полотно все содержание русской действительности. Город и деревня, столица и провинциальная глушь, все классы общества, крестьяне и разночинцы, помещики, духовенство, зарождавшаяся интеллигенция; люди разных профессий: чиновники и лавочники, доктора и адвокаты, студенты и курсистки; всевозможные положения жизни: служба и ссылка, преступление, подвиг и мирная семейная жизнь; вся гамма душевных настроений, от легкой шутки до ужасающей трагедии, всякая злоба дня, банковский крах, судебный процесс, русская природа во все времена года и периоды дня. «Все бесконечное разнообразное содержание действительной жизни сразу сделалось содержанием того рода живописи, который так еще недавно занимал в искусстве и на выставках второстепенное положение «жанра»¹.

Реалистическое искусство живописи развивалось параллельно литературе, хотя и несколько запоздало по сравнению с ней. Однако, заканчиваются они одновременно в 80—90-е годы под «напором нового поколения», выступившего под знаменем космополитизма и воспроизводившего новые европейские веяния.

Музыка Классический период русской музыки начинается с *М.И. Глинки* (1804—1857). «Если принято говорить, что Пушкин создал русскую поэзию и литературу, а Иванов — русскую живопись, то еще с большим правом можно сказать, что Глинка создал русскую музыку. Пушкин и Иванов имели замечательных предшественников и современников; у Глинки их не было.»² Мысль написать национальную оперу появилась у Глинки во время поездки за границу в 1830—1834 гг. И он написал в своих «Записках»: «Все написанные мной в угождение жителей Милана пьесы убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски». Его национальная опера «Иван Сусанин», названная по совету Жуковского

¹ Миллюков П. Н. Указ. соч. С. 60—61.

² Россия. Энциклопедический словарь. — Лениздат, 1991. — С. 699.

«Жизнь за царя», была высоко оценена такими выдающимися композиторами XIX в., как Г. Берлиоз и П.И. Чайковский. Другой замечательной оперой Глинки явилась опера «Руслан и Людмила». Этими двумя операми Глинка положил начало двум направлениям русской оперы — исторической *народной музыкальной драме* и *опере-сказке*, опере-былине. Глинка заложил также основы *русского симфонизма* (симфонические сочинения «Камаринская», «Испанские увертюры»), стал классиком русского романса, автором знаменитой «Патриотической песни».

Один из основоположников русской классической композиторской школы — *А.С. Даргомыжский* (1813—1869). Он создатель лирической оперной драмы «Русалка» и остро новаторской по жанру и стилю «разговорной» (*речитативной*) оперы («Каменный гость»). Новаторскими являются и некоторые его романсы, представляющие собой сатирические и комические сцены («Мельник», «Червяк», «Титулярный советник»), в которых вокальный стиль близок к речитативу.

Во второй половине XIX в. формируются две основные русские композиторские школы. Одна из них, петербургская — «Могучая кучка» (выражение из статьи В.В. Стасова), у истоков которой стояли *М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков*.

Вторая — московская во главе с *П.И. Чайковским* — *С.И. Танеев, А.С. Аренский, С.В. Рахманинов* и др.

Петербургская — ориентировалась на принципы «народности» и «реальности» с одной стороны, а с другой — на достижения современной западноевропейской музыки. Наиболее полно эстетика «Могучей кучки» раскрывается в двух исключительно новаторских по стилю и форме операх Мусоргского — историко-психологической трагедии «Борис Годунов» и народной музыкальной драме «Хованщина», а также операх Римского-Корсакова, среди которых выделяется мифологический цикл, связанный древними славянскими верованиями («Снегурочка», «Майская ночь», «Млада», «Садко», «Ночь перед Рождеством»).

Развитию музыкальной культуры в России способствовало открытие двух консерваторий — в Петербурге (1862) и в Москве (1866). Основателем Петербургской консерватории был композитор, дирижер, выдающийся пианист и музыкальный общественный деятель *А.Г. Рубинштейн* (1829—1894), автор опер «Демон» и «Нерон», а основателем Московской консерватории — его брат *Н.Г. Рубинштейн* (1835—1881), пианист и дирижер.

В 1865 г. окончил Петербургскую консерваторию и стал профессором Московской консерватории *П.И. Чайковский* (1840—

1893), создатель мировых музыкальных ценностей, вошедших в мировую сокровищницу классической музыки: опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», «Мазепа» и др., балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», великих симфоний, трех концертов для фортепиано с оркестром, концерта для скрипки с оркестром, романсов и многих другие произведения.

Музыка Чайковского отличается красочностью, романтичностью и необычайным мелодическим богатством.

14.4. Интеллигенция в России

Истоки русского радика- лизма

Однако XIX в. породил в русской культуре не только шедевры мирового значения, но и тенденции, таившие в последующем опасность для самого ее существования. Они появи-

вились вместе с возникновением российской интеллигенции, а точнее, той ее части, которая избрала смыслом своей жизни и деятельности борьбу с преувеличенным ее воображением злом, с существующим положением вещей, борьбу в самой предельной форме.

Об истоках революционного радикализма образованных людей XIX в. пишет русский философ В.В. Зеньковский в «Истории русской философии». Петровские реформы способствовали знакомству русских людей с европейской философской мыслью. Это была философская мысль Просвещения и радикальной критики европейского абсолютизма. Увлеченность европейскими идеями была столь велика, что послужила предметом критики в русской литературе. «Конечно, ярче всего это зарисовано Фонвизиным в его «Бригадире», где герой драмы Иванушка патетически заявляет, что, если «тело его родилось в России, то душа принадлежит французской короне»¹ Этот «отрыв от всего родного», считает Зеньковский, «утеря былой духовной почвы» способствовали формированию «нигилистического строя ума». «И если одни русские люди, по-прежнему пламенно жаждавшие «исповедывать» какую-либо новую веру, уходили целиком в жизнь Запада, то другие уходили в дешевый скептицизм, в нигилистическое вольнодумство... Русский радикализм, не знающий никаких авторитетов, склонный к крайностям и к острой постановке проблем, начинается именно в эту эпоху»² Резкий разрыв с историей, экстремизм порождают во многих русских умах склонность к мечтательности и утопиям. Утопизм, критическое отношение к Западу, возникшее как противопоставление

¹ Зеньковский В. В. Указ. соч. Т. 1. Ч. 1. С. 87.

² Там же. С. 88—89.

преклонению перед ним, отвлеченный радикализм — эти идеи явились составной частью идеологии нарождавшейся интеллигенции.

Н. Бердяев о русской интеллигенции

Природу русской интеллигенции и ее роль в общественной жизни в своих работах, и в первую очередь, в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» описал *Н.А. Бердяев*. Русская интеллигенция, по мнению Бердяева, — «своеобразное явление», непонятное Западу. Ее нельзя отождествить с теми, кого на Западе называют «интеллектуалами», с людьми интеллектуального труда, поскольку в России XIX в. к интеллигенции могли принадлежать люди, не занимавшиеся интеллектуальным трудом.

Интеллигенция скорее напоминала монашеский орден или религиозную секту со своей особой моралью, со своими особыми нравами и обычаями, и даже со своеобразным физическим обликом, по которому всегда можно было узнать интеллигента и отличить его от других социальных групп¹.

Бердяев считал интеллигенцию не социальной группой, а идеологическим образованием, создававшимся из различных социальных классов, сначала из образованной части дворянства, а затем из мелких

Понятие «интеллигенция» ввел русский писатель П.Д. Боборыкин (1836—1921), автор многочисленных романов («Дельцы», «Китай-город», «Изменник», «Поумнел»), понимавший интеллигента как образованного человека, активного в общественной жизни.

чиновников, мещан и крестьян. Интеллигенцию объединяли исключительно идеи социального характера. Ее характерной чертой Бердяев считал «беспочвенность», то есть разрыв со всяким сословным бытом и традициями. «Интеллигенция всегда была увлечена

какими-либо идеями, преимущественно социальными, и отдавалась им беззаветно. Она обладала способностью жить исключительно идеями»². Невостребованность реальным социальным делом развила в интеллигенции «социальную мечтательность». Перенесение политики в мысль и литературу сделало литературных критиков властителями дум.

Таковыми властителями дум интеллигенции в середине века стали революционные демократы. *В.Г. Белинский* (1811—1848), поставивший во главу угла критику существующей действительности, осуществлял эту цель в своих статьях в журналах «Телескоп», «Отечественные записки», «Современник». *А.И. Герцен* (1812—1870), будучи еще студентом Московского университета, вместе со своим другом *Н.П. Огаревым* (1813—1877) возглавил революционный кружок.

Революционные демократы

¹ Бердяев Н. А. Смысл и истоки русского коммунизма. — Париж, 1955. — С. 17.

² Там же. С. 18.

В произведениях «Доктор Крупов», «Кто виноват?», «Сорока-воровка» Герцен резко критиковал крепостничество, возглавлял левое крыло западничества, а после поражения европейской революции, создал концепцию «русского социализма», став предшественником народничества. Находясь в эмиграции, Герцен вместе с Огаревым создали Вольную русскую типографию, газету «Колокол», в которой в духе революционного демократизма критиковали царизм и крепостничество.

Идейный вдохновитель интеллигенции и революционного движения в России 1860-х годов *Н.Г. Чернышевский* (1828—1829) во взглядах на роль литературы в обществе был последователем Белинского. За составление прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» был заключен в Петропавловскую крепость, приговорен к семи годам каторги, сослан в Сибирь. Считая социализм неизбежным результатом общественного развития, Чернышевский теоретизировал переход к нему через крестьянскую общину, был основоположником народничества. В своих романах «Что делать?» и «Пролог» он создал идеальные образы профессиональных революционеров. Впервые в русской литературе в образе Рахметова («Что делать?»), человека исключительного, Чернышевский воплотил черты социалистического идеала, ставшего примером для многих. «Это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли», — так оценивал их роль сам Чернышевский. Придав утопической мечте об идеальном социалистическом обществе статус социологической закономерности, Чернышевский, его предшественники и последователи обрекли несколько поколений русской интеллигенции на бесплодную, но жестокую и кровавую борьбу с ветряными мельницами, обернувшуюся разрушением накопленной столетиями культуры.

Сторонником Чернышевского был *Н.А. Добролюбов* (1836—1861), видевший назначение литературы в критике существующего строя и разработавший метод «реальной критики», руководствуясь которым написал статьи о произведениях современной ему литературы («Луч света в темном царстве», «Что такое обломовщина?», «Темное царство» и др.).

В «расколе» с действительностью

Под влиянием идей и работ революционных демократов интеллигенция стала жить «в расколе» с действительностью. Действительность

эту она считала злом и в ней выработалась «фанатическая раскольничья мораль». Бердяев объясняет, почему выработалась такая мораль, какие причины, наряду с идеями революционных демократов, способствовали тому, что целью интеллигенции стала революция.

Первым интеллигентом-революционером был автор «Путешествия из Петербурга в Москву» *А.Н. Радищев*, за свою книгу приговоренный к смертной казни. Другой видный деятель русского Просвещения *Н.И. Новиков*, человек умеренных политических взглядов, также был арестован и заключен в Петропавловскую крепость. Так встречено было, пишет Бердяев, появление русской интеллигенции русской властью. Ее первые шаги на путях просвещения сознания, а не революции сопровождались жертвами, тюрьмой и каторгой. Результатом этого и явилось возникновение у интеллигенции радикальных настроений. Другой причиной этих настроений послужила непосредственная близость России с Западом после войны с Наполеоном. Русское офицерство побывало в Европе и вернулось «с расширенным кругозором». Даже император Александр I встречался с английским социалистом-утопистом Р. Оуэном и беседовал с ним о новом социальном устройстве. Но после выступления декабристов и подавления их восстания раскол и революция стали нарастать.

Русская интеллигенция окончательно оформилась в раскольничий тип. Она всегда будет говорить про себя «мы», про государство, про власть — «они». Русский культурный слой оказался над бездной, раздавленным двумя основными силами — самодержавной монархией сверху и темной массой крестьянства снизу¹.

В силу этого интеллигенция оказалась одинокой, противостоящей власти и не принятой теми, чьи интересы пыталась защищать. Положение ее оказалось трагичным, как при самодержавии, так и при социализме.

Вопрос об интеллигенции в России на протяжении многих десятилетий был острой теоретической проблемой и нашел свое отражение в произведениях многих российских мыслителей XIX и XX вв. Практическая роль интеллигенции особенно значимо проявлялась в переломные моменты нашей истории и потому наиболее яркие произведения на эту тему появлялись именно тогда. Нынешнему поколению россиян памятен перестроечный период российской истории. О характере и роли российской интеллигенции этого времени, о русской интеллигенции вообще много писал великий русский интеллигент академик *Д.С. Лихачев* (1906—2000).

Д.С. Лихачев о русской интеллигенции

В 1993 г. Д.С. Лихачев обратился с письмом о русской интеллигенции в редакцию журнала «Новый мир». В этом письме он поставил вопрос о положении, роли и социальном положении интеллиген-

¹ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 21.

ции. Прежде всего академик подчеркнул, что понятие «интеллигенция» — чисто русское и в иностранных словарях оно переводится не само по себе, а в соединении с прилагательным «русская». Он дает следующее определение интеллигента:

Интеллигент... — это представитель профессии, связанной с умственным трудом (инженер, врач, ученый, художник, писатель), и человек, обладающий умственной порядочностью. Меня лично смущает распространенное выражение «творческая интеллигенция», — точно какая-то часть интеллигенции вообще может быть «нетворческой». Все интеллигенты в той или иной мере «творят», а с другой стороны, человек пишущий, преподающий, творящий произведения искусства, но делающий это по заказу, по заданию в духе требований партии, государства или какого-либо заказчика с «идеологическим уклоном», с моей точки зрения, никак не интеллигент, а наемник.

Основным принципом интеллигентности Д.С. Лихачев считает *свободу* как нравственную категорию. Не свободен интеллигент только от совести и от своих мыслей, а также от раз и навсегда принятых принципов, которые можно изменить только по серьезным причинам нравственного порядка. Смена убеждений по соображениям выгоды, по мнению Лихачева, — высшая безнравственность». «Если интеллигентный человек, — пишет он, — по размышлении приходит к другим мыслям, чувствуя свою неправоту, особенно в вопросах, связанных с моралью, — это его не может уронить».

Лихачев рассуждает о нравственной основе интеллигентности. К ее содержанию, наряду с понятием свободы, он относит понятия совести и чести. Совесть он называет «ангелом-хранителем человеческой чести», «рулевым его свободы». Академик считает, что честь заботится о том, чтобы свобода не превращалась в произвол, а «указывала человеку его настоящую дорогу в запутанных обстоятельствах жизни, особенно современной».

В высшем смысле слова, по мнению Лихачева, интеллигентами не бывают ученые. Это происходит тогда, когда они работают на войну или когда производят опыты, опасные для человека или причиняющие страдания животным.

Интеллигентность в России, по мнению Лихачева, — это «прежде всего независимость мысли при европейском образовании». Интеллигенция в России в годы советской власти оказалась самым пострадавшим классом, и Лихачев своим долгом считает, долгом человека — свидетеля века, восстановить справедливое отношение

к интеллигенции, которую часто в XX в. в СССР называли «гнилой интеллигенцией», приписывая ей слабость и нестойкость. В противопоставление такой точке зрения Лихачев пишет:

Какими высокими и мужественными интеллигентами были интеллигенты из потомственных дворян! Я часто вспоминаю Георгия Михайловича Осоргина, расстрелянного 28 октября 1929 года на Соловках. Он уже находился в камере смертников, когда к нему неожиданно для соловецких властей приехала жена (урожденная Голицына) ... под честное слово дворянина Осоргина выпустили из камеры смертников на свидание с женой, обязав не говорить ей, что его ожидает. И он выполнил свое обещание, данное палачам. Через год после краткого свидания Голицына уехала в Париж, не зная, что на следующий же день Георгий Михайлович был зверски расстрелян.

И далее Лихачев приводит еще много примеров мужества и стойкости российских интеллигентов. Сопrotивление интеллигенции вызывало жестокие меры против нее: разогнали Петроградский университет, проводили чистки в студенчестве, устранили от преподавания многих ученых, реформировали программы в школах и вузах, насаждали политграмоту. Но большинство русской интеллигенции не запятнало себя отступничеством.

Я мог бы назвать десятки имен людей, которые честно прожили свою жизнь, — пишет Лихачев, — и не нуждаются в оправдании себя тем, что «мы так верили», «мы так считали», «такое было время», «все так делали», «мы тогда еще не понимали», «мы были под наркозом» и пр. Эти люди исключают себя из числа интеллигентных обязанностью которых всегда было и остается: знать, понимать, сопротивляться, сохранять свою духовную самостоятельность и не участвовать во лжи.

Говоря о взаимоотношении советской власти и интеллигенции Лихачев делает очень тяжелый вывод: «Интеллигенция все это время была главным врагом советской власти, так как была независима». Одновременно он указывает на существенные перемены в этическом концептуальном аппарате: из официального языка исчезли такие понятия, как честь, совесть, человеческое достоинство, верность своим принципам, правдивость, беспристрастность, порядочность, благородство.

Репутация человека была подменена характеристиками «треугольников», в которых все эти представления и понятия начис-

то отсутствовали, а понятие же интеллигентности было сведено к понятию профессии умственного труда.

Интеллигент — это совокупность определенных нравственных ценностей, среди которых Лихачев называет отвращение к деспотизму, воспитавшее в русской интеллигенции стойкость и чувство собственного достоинства. Все присущие российской интеллигенции качества воспитывались столетиями, и потому устранить их можно было либо путем физического уничтожения интеллигенции, что и практиковал ГУЛАГ, либо путем высылки интеллигенции за рубеж, что также практиковала советская власть, начиная с 1922 г., когда на двух пароходах «Пруссия» и «Бургомистр Хаген» из России насильственно была вывезена большая группа такой части интеллигенции, против которой не могли быть применены обычные меры репрессии ввиду ее общеевропейской известности.

Основные термины и понятия

золотой век русской культуры	русский классицизм
бытовая культура	архитектурный ансамбль
дворянское воспитание	передвижники
западники	«Могучая кучка»
славянофилы	опера-сказка
русский романтизм	музыкальная народная драма
русская лирика	речитативная опера
профетизм	интеллигенция
ампир	радикализм
анакреонтическая поэзия	

Вопросы для размышления

1. Объясните, почему XIX в. русской культуры называют «золотым».
2. Какое влияние оказало дворянское воспитание на развитие русской культуры?
3. Объясните, почему в русской мысли XIX в. возникли течения западничества и славянофильства.
4. Какие художественные стили преобладали в русской классической культуре?
5. В чем противоречивость роли российской интеллигенции XIX в.?

КУЛЬТУРА «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Серебряный век — это лучшее из всего, что дала культуре «Россия, которую мы потеряли».

И. Гарин

Русские мыслители, такие, как Н.А. Бердяев, размышляя над судьбами русской культуры XIX—XX вв., поделили ее на три периода: «золотой век» пушкинской культуры, «серебряный век» и «железный век» культуры эпохи советского тоталитаризма.

Серебряный век отнюдь не случайно назвали Русским Ренессансом и сравнили с итальянским Возрождением — и здесь, и там дух эпохи питался усилиями нескольких сот личностей, никак не более. И там, и здесь действительно небывалый взлет духа был ограничен тонким слоем столичной элиты и очень слабым образом затрагивал даже интеллигенцию двух столиц. Но и параллель с итальянским Возрождением приемлема лишь частично: если малочисленной группе философов и поэтов, собравшимся под покровительством Козимо Медичи, действительно удалось «зажечь» интеллектуальную Европу, то попытка последователей Владимира Соловьева была очень быстро погашена¹...

Серебряный век русской культуры начинается с 1898 г. — года начала издания одноименного журнала объединением «Мир искусства». В состав «Мира искусства» вошли художники *А.Н. Бенуа* (1870—1960), *К.А. Сомов* (1869—1939), *Е.Е. Лансере* (1875—1946), *Л.С. Бакст* (1866—1924) и другие, а позже присоединились *М.В. Добужинский* (1875—1957), *Б.М. Кустодиев* (1878—1927), *И.Э. Грабарь* (1865—1956), *В.А. Серов* (1865—1911). Заканчивается серебряный век в 1922 г. с высылкой из Советской России выдающихся мыслителей. Это небольшой период — два десятилетия, но он был переломным, как в социально-политическом отношении, так и в культурном, и творчески очень насыщенным. Это относится к живописи, музыке, литературе и философии.

¹ *Гарин И. Серебряный век. Т. I. — М., 1999. — С.7—8.*

15.1. Живопись и музыка «Серебряного века»

Живопись: от «Мира искусства» до авангардизма

Художников «Мира искусства» отталкивал академизм и тенденциозность передвижников, и они ратовали за новации в живописи. Большинство из них принадлежали к потомственным художественным семьям и свою миссию видели в том, чтобы распространить в обществе высокую культуру, сохранить художественные традиции и художественный вкус. «Мир искусства», писал П.Н. Милюков, «...отталкивается также не менее резко от обличительных тенденций и вообще от гражданских идей в искусстве и от господствовавшего в предыдущем поколении реалистического и позитивистского мировоззрений». Во главе группы «Мир искусства» стоял художник А.Н. Бенуа, который был ее идеологом и теоретиком. В своей «Истории искусства» в 1902 г. он писал: «Частые выставки иностранных художников, устраиваемые в Петербурге и в Москве, общедоступность заграничных путешествий, распространённость иллюстрированных изданий об искусстве — все это сблизило нас с Западом». Все это способствовало тому, продолжает Бенуа, что требования к живописи неизмеримо повысились и обнаружился низкий художественный уровень нашей живописи. Была сформулирована цель — поднять чисто живописную сторону художественного произведения над содержанием. Одновременно аналогичные требования возникают в музыке — поднять чисто звуковую сторону над «программой» музыкального произведения. Но критика передвижников не ограничилась критикой их формы, резкой критике подверглись их мировоззрение, их реализм. Задачей новой школы стал отказ от реализма, отказ от злобы дня. Художники этой группы (Бенуа, Лансере, Сомов) сосредоточились на изучении прошлого петербургского искусства и от него перешли к изучению французского искусства XVIII в.

К истокам русского искусства обратились художники другого общества — «Союза русских художников» (1903—1923), в состав которого входили *К.Ф. Юон* (1875—1958), *Ф.А. Малявин* (1869—1940), *С.В. Малютин* (1859—1937), *А.Е. Архипов* (1862—1930) и др. Для них характерны интерес к родной природе и самобытным чертам русской народной жизни, декоративная живописность, обращение к пленэру.

Своим путем пошел *Н.К. Рерих* (1874—1947). На его примере П.Н. Милюков объясняет космополитизм ряда русских худож-

ников серебряного века. «Археолог по профессии, — пишет Милюков о Рерихе, — он ушел от настоящего не в историю, а в доистори-

Пленэр (франц. букв. — открытый воздух) — в живописи воспроизведение изменений воздушной среды, обусловленных солнечным светом и состоянием атмосферы.

ческую легенду. Тут, на полном просторе он развернул свой талант колориста. Пренебрежение к линии ради краски, покрытие краской целых плоскостей без оттенков — эти приемы импрессионизма нашли себе в живописи Рериха широкое применение»¹. Милюков подчеркивает, что с течением времени доминирующей чертой у Рериха стал элемент таинственного. Стилизация, прогрессирующая у некоторых декораторов, у Рериха становится основным законом.

Люди начинают походить на явления природы, облака и камни — на людей. За таинственными скалами и озерами Финляндии, окрашенными в цвета светопредставления или сотворения мира, последовали мистерии индийских городов и поиски священных тайн в Гималаях и Тибете. Экзотика увела Рериха от русского искусства к американским небоскрегам, приютившим его полотна, и этот исход еще раз показал космополитичность этого вида русского национального искусства.

Милюков П.Н. Указ. соч. С. 67.

Живопись серебряного века была многостилевой, но импрессионизм занимал в ней существенное место. Под влиянием импрессионистов писал свои картины *К.А. Коровин* (1861—1939) — эмоциональные пейзажи («Зимой»), жанровые полотна («У балкона») и красочные театральные декорации. Постимпрессионисты оказали влияние на *В.Э. Борисова-Мусатова* (1870—1905), оригинального художника («Водоем»), неоромантика, картины которого с излюбленным им элегическим пейзажем — парком, тихими, таинственными женщинами, как бы тенями прошлого, — легко узнаваемы.

Утонченность и многозначность человека рубежа веков нашли свое воплощение в портретах современников, написанных *К.А. Сомовым*, *В.А. Серовым*, *К.А. Коровиным*. Ведущий художник «Мира искусств» Сомов был сыном хранителя Эрмитажа, получил блестящее образование, окончив Академию искусств, много бывал в Европе. Он создал серию графических портретов своих современников — интеллектуальной элиты: *А. Блока*, *Ф. Сологуба*, *М. Кузмина*, *В. Иванова*, *Е. Лансере*, *М. Добужинского* и других. *В.А. Серов* — автор портретов актрисы *М.Н. Ермоловой*, писателя *М. Горького*, *К.А. Коровин* — портретов

¹ *Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. Т. 2. — М., 1994. — С. 67.*

Ф.И. Шаляпина, И.И. Левитана. Портреты, созданные художниками серебряного века, — это не просто портреты реальных людей, это галерея творческих людей эпохи, в жизни воплощавших идеалы художников.

М.А. Врубель (1856—1910) начинал свою деятельность еще в 80-х годах XIX в. Он тяготел к символично-философской обобщенности образов, нередко принимающих трагическую окраску. Современникам Врубель казался пришельцем из какого-то другого времени. Его живопись называли «волшебной», а истоки ее волшебства состояли в том, что изощренный взгляд художника «проницал» до самой глубины.

Классический пример — поздняя работа «Жемчужная раковина». Забудем о русалках, которых художник в ней поселил, — волшебство не столько в них, сколько в том, как передана фактура раковины, чудеса ее переливов... Врубель утверждал, что дело здесь не в красках, а в сложности структуры перламутра — «в точности передачи рисунка тех мельчайших планов, из которых создается в нашем воображении форма, объем предмета и цвет». Таким же методом «мельчайших планов» написаны многочисленные «Сирени» — подобия какой-то аметистовой архитектуры; крылья лебедя с зубчатым напластованием перьев — такой лебедь готов превратиться в царевну; колючие заросли репейника — такие репейники живые, они, кажется, переговариваются (картина «К ночи»). Художник вникал в плетения стеблей, еловых веток, структуру ледяных кристаллов, образующих зимой на стекле узоры, похожие на папоротники, орнаментику горных пород, мерцание тлеющих огней. И все эти явления природы, встречаемые на каждом шагу и, однако, так плохо замечаемые автоматизированным зрением, разрастались под пристальным взором художника в необыкновенный фантастический мир.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. — М., 1993. — С. 333.

Представителями авангарда были *В.В. Кандинский* (1886—1944), абстрактным композициям которого свойственно сочетание красочных пятен и ломаных линий («Смутное»); *К.С. Малевич* (1878—1935), основоположник одного из видов абстрактного искусства — супрематизма, автор «Черного квадрата»; *П.Н. Филонов* (1883—1941), стремившийся символически выразить закономерности про-

Авангард в искусстве — деятели и произведения, связанные с новейшими тенденциями в своей области. Термин появился во времена Французской революции (как и понятие «реакционный»).

цессов мировой истории («Пир королей»); *М. Шагал* (1887—1985), создававший произведения на фольклорные и библейские темы, красочные и радостные. («Я и деревня», «Над Витебском», «Венчание»). Несмотря на ярко выраженную индивидуальность творческой манеры каждого из этих художников, характерными для всех были асоциальность, самодовлеющая форма, абсолютизация творческого «я». Их целью было проникновение в подсознательное — область, еще не доступную познанию.

В примитивистской манере писали свои полотна *М.Ф. Ларионов* (1881—1964) и *Н.С. Гончарова* (1881—1962). Они создавали жанровые картины: у Ларионова — это быт провинциальной улицы и

Супрематизм (от лат. — наивысший) — разновидность абстрактного искусства: сочетание окрашенных простейших геометрических фигур, позже «архитектонны» — наложенные на плоскость объемные формы.

солдатских казарм, а у Гончаровой — крестьянский быт. Формы их произведений плоскостны и гротескны, стилизованы под детский рисунок. Ларионова считают основоположником особого направления в абстракционизме — *лучизма*. В 1913 г. он опубликовал книгу под названием «Лучизм». Милюков назвал этих художников «русскими новаторами», которые не только догнали в своем творчестве Запад, но и попытались его перегнать.

Процессы, развернувшиеся на рубеже веков в живописи, столь же интенсивно проходили в музыке и литературе.

Музыка

В этот период жили и сочиняли музыку такие выдающиеся композиторы, как С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский. Покинув Россию в 1917 г., *С.В. Рахманинов* (1873—1943) всю остальную жизнь провел в эмиграции и очень тосковал по Родине, тема которой стала основной в его творчестве. Он автор замечательных произведений: четырех концертов для фортепиано с оркестром, прелюдий, этюдов-картин, трех симфоний, «Симфонических танцев» для оркестра, опер «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини», «Литургии Иоанна Златоуста», «Всенощного бдения» и романсов. Его музыкальные произведения сочетают в себе мелодичность и возвышенную эмоциональность. Рахманинов — один из величайших пианистов мира.

В музыке другого выдающегося композитора серебряного века — *А.Н. Скрябина* (1871—1915) прослеживается переход от реализма к импрессионизму и от импрессионизма к экспрессионизму. В творчестве Скрябина проявилась устремленность к неведомым космиче-

ским сферам. Новатор музыкальных выразительных средств, Скрябин разработал идею *светомузыки* и впервые в музыкальной практике ввел партию света в симфоническую поэму «Прометей».

И.Ф. Стравинский (1882—1971) — автор балетов «Петрушка», «Весна священная», «Жар-птица», связанных с языческой архаикой, русским фольклором и обрядностью. В России Стравинский жил до 1914 г., а затем — за границей. Композиции он учился у Н.А. Римского-Корсакова; до 1911 г. его музыкальными образцами были Н.А. Римский-Корсаков и *А.К. Глазунов* (1865—1937), автор балета «Раймонда». В разные периоды жизни Стравинский обращался к различным музыкальным направлениям: неофольклоризму, старинной полифонии и додекафонии. Итальянский писатель А. Моравиа писал, что Стравинский, Пикассо и Джойс «открыли дверь в культуру двадцатого века».

В первые десятилетия XX в. в России создавали свои произведения и классики старшего поколения. *Н.А. Римский-Корсаков* в этот период написал три замечательные оперы-сказки: «Кошей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже...», «Золотой петушок». Философской направленностью отличалось творчество *С.И. Танеева* (1856—1915) (кантата «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»).

15.2. Поэзия и философия «Серебряного века»

Поэзия — авангардные течения и лирика

Серебряный век выводил русскую культуру на уровень мировой, повышал культурный уровень нации. Особую роль в литературе играла поэзия. Тогда в литературу вошли и определили новаторские устремления ее поэзии «дети страшных лет России» — *А.А. Блок*, *Н.С. Гумилев*, *О.Э. Мандельштам*, *М.И. Цветаева*, *Б.Л. Пастернак*, *А.А. Ахматова*, воплотившие в своем творчестве противоречивый и трагический характер XX в. Вместе с современниками-прозаиками они создали сложную по форме литературу, символичную, метафоричную, иносказательную, для адекватного понимания которой требуется специальная подготовка.

В период серебряного двадцатилетия в литературе сменяются такие направления, как символизм, акмеизм, авангардизм, ставшие основой модернизма. Все эти направления характеризует уход от действительности в мир субъективных переживаний и ощущений.

Первым из них был *символизм*, на щиту которого были начертаны идеализм и религия, а содержанием — противостояние позитивизму, материализму, марксизму русской литературы, начиная с Белинского, и возвращение жизненной силы русской поэзии. «Старшими» символистами были *В.Я. Брюсов* (1873—1924), *З.Н. Гиппиус* (1869—

1945), *Д.С. Мережковский* (1866—1941), «младшими» — *А.А. Блок* (1880—1921), *Андрей Белый* (1880—1934), *Вяч. Иванов* (1866—1949).

Модернизм — в искусстве XX в. общее название любой попытки отойти от художественных традиций XIX в. Основной упор делается на форму и средства выражения.

На русских символистов оказала влияние поэзия П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, а также философия Ф. Ницше и А. Шопенгауэра. Популярной среди символистов была ницшеанская идея дионисийского и аполлоновского начал в культуре. Однако сами символисты отрицали свою принципиальную зависимость от западноевропейской литературы. Огромное влияние на русских символистов оказал великий русский философ и поэт В.С. Соловьев, звавший вырваться из-под власти вещественного и временного бытия к потустороннему — вечному и прекрасному миру. «Милый друг, иль ты не видишь, что все видимое нами — только отблеск, только тени от незримого очами». Эта идея «двоемирия» была глубоко усвоена символистами, среди которых утвердилось представление о поэте как «тайновидце и тайнотворце жизни», которому дана способность приобщения к потустороннему, способность выразить его в своем творчестве. Символ и стал средством такого приобщения.

Для символистов символы были «знамениями иной действительности, а создания искусства, по словам Брюсова, — «приотворенными дверями в Вечность». У них была огромная вера в искусство, в его способность преобразить земное бытие, но, как пишет П.Н. Милюков, «русский символизм был окрашен «в цвета» катастрофичности российской судьбы, одиночества интеллигенции, ее углубляющегося разрыва с народом, смертельной боязнью его омещанивания и появления грядущего Хама — люмпена»¹.

В серебряное двадцатилетие создавали свои произведения поэты, названные *крестьянскими*. Это *С.А. Есенин* (1895—1925), *Н.А. Клюев* (1887—1937), *С.А. Клычков* (1889—1937), *С.Д. Дрожжин* (1848—1930), *П.В. Орешин* (1887—1938). Филологи пишут о создаваемом ими «сказочном, праведном и первобытном» образе России, а их мирозерцание называют «смесью язычества и христианства».

Гой ты, Русь моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

¹ Милюков П.Н. Указ. соч. С.151—152.

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

(С. А. Есенин)

Крестьянские поэты критически относились к символистам, приближаясь к акмеистам, отрицавшим мистицизм символизма и провозглашавшим культ земного.

Акмеистами были *А.А. Ахматова* (1889—1966), *Н.С. Гумилев* (1886—1921), *О.Э. Мандельштам* (1891—1938), *С.М. Городецкий* (1884—1967), *М.А. Кузмин* (1875—1936). Свою задачу акмеисты видели в утверждении кон-

Акмеизм — от греч. высшая степень чего-либо, цветущая сила.

кретно-чувственного слова, в освобождении его от символических толкований. Характерными чертами поэзии акмеистов стало обращение к эпитетам:

О, Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь,
Бежать? Но разве любишь новое
Иль без тебя да проживешь?

(Н. Гумилев)

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

(А. Ахматова)

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной.

(О. Мандельштам)

В 1911—1914 гг. акмеисты составляли группу «Цех поэтов», они издавали журнал «Гиперборей», различные альманахи. Один из организаторов группы Н. Гумилев своим учителем считал Валерия Брюсова. Страстно любивший путешествия, Гумилев дважды побывал в Африке и ввел в русскую поэзию африканскую тему. Его стихи философичны и совершенны по форме:

Дома косые, двухэтажные
И тут же рига, скотный двор,
Где у корыта гуси важные
Ведут немолчный разговор.

Еще одним авангардным течением в 10—20-х годах был футуризм, культивировавший эстетику урбанизма. Его представляли: родоначаль-

Футуризм (от лат. будущее) — авангардистское направление в европейском искусстве 1910—1920-х годов, преимущественно в Италии и России.

ник русского футуризма *А.Е. Кручёных*, *В. Хлебников* (1885—1922), *И. Северянин* (1887—1941). Самым ярким выразителем образов и идей футуризма был *В.В. Маяковский* (1893—1930):

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана;
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
Прочел я зовы новых губ.
А вы
Ноктюрн сыграть
Могли бы
На флейте водосточных труб?

Но всех творцов культуры серебряного века «объединяла мысль о неисчерпаемом богатстве, многообразии и сложности человеческой личности. У одних (В. Брюсов, И. Северянин) это вылилось в индивидуализм или неукротимый разгул страстей, дионисийство (В. Брюсов, В. Иванов, К. Бальмонт, частично Ф. Сологуб), у других — в тончайшие переливы душевных состояний (З. Гиппиус, А. Ахматова, Б. Пастернак), описания снов, предчувствий, галлюцинаций, ассоциаций (А. Белый, А. Ремизов, Ф. Сологуб, В. Хлебников, С. Есенин, С. Клычков)»¹.

Серебряный век — это не только время всевозможных творческих объединений, это время замечательных талантливых и гениальных поэтов и писателей, не входивших в какие-либо группы и объединения. Одним из них был писатель, поэт *И.А. Бунин* (1870—1953). Его «Лес, словно терем расписной, ...» не менее талантлив, чем пушкинская «Унылая пора, очей очарованье...». Бунин резко критиковал символистов, считая, что уйдя от классики, они лишь портят русский язык и навязывают публике нелепые вымыслы. Его поэзия «многоцветна, глубока, спокойна, печальна и мудра»:

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте
Звучат лишь Письмена.

И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.

¹ *Культурология. История и теория культуры.* — М., 1996. — С.238.

Предчувствие грозных событий и ужасающего насилия заставляло многих художников акцентировать идею ненасилия. Великий писатель земли русской *Л. Н. Толстой* (1828—1910), и в серебряное время создававший многие шедевры (роман «Воскресение», драма «Живой труп», повести «Отец Сергей» и «Хаджи-Мурат»), своей концепцией непротравления предупреждал о том, что насилие будет порождать насилие, а зло — ответное зло, и потому насилию следует противопоставлять ненасильственные методы разрешения конфликтных ситуаций.

Философия «Серебряного века»

Серебряный век — это век большой философской культуры, когда начинали создавать свои произведения и философские концепции такие выдающиеся русские философы, как *Н. Бердяев* (1874—1948), *С. Булгаков* (1871—1944), *Б. Вышеславцев* (1877—1954), *Л. Карсавин* (1892—1952), *А. Лосев* (1893—1988), *И. Ильин* (1882—1954), *Н. Лосский* (1870—1965), *Ф. Степун* (1884—1965), *Г. Федотов* (1886—1951), *П. Флоренский* (1882—1937), *С. Франк* (1877—1950), *В. Зеньковский* (1881—1962) и др. В 1922 г. многие из них были высланы за рубеж советским правительством, некоторые погибли в ГУЛАГе, и только *А. Ф. Лосев*, пройдя через репрессии, дожил в России до наших дней. Многие из этих мыслителей эволюционировали от легального марксизма и экономизма к православному идеалу общества и человека. Будучи людьми не только одаренными, но и европейски образованными (многие окончили европейские университеты), знавшими многие языки, они после высылки из советской России, стали преподавать в университетах и академиях Парижа, Нью-Йорка, Берна, Берлина, Белграда, Праги и других европейских городов.

Русские мыслители создали целое направление в философии, культурологии, этике, антропологии, предвосхитив своими идеями экзистенциализм и современное богословие. Всю свою жизнь они служили религиозной духовности нового типа. Они были универсальными мыслителями — философами, культурологами, социологами, политологами, экономистами, богословами. И сегодня, когда мы спрашиваем, какую Россию мы потеряли, ответ прост — эту Россию, где духовную ауру создавали эти большие личности. А они уехали в Европу и Америку, где стали выдающимися американскими и европейскими философами и социологами, подобно тому, как выдающимся американским социологом стал один из них, пассажир «золотого парохода» 1922 г. — *П. Сорокин* (1889—1968), родоначальник теории социальной стратификации и социальной мобильности; воспи-

Демократическое государство анархично. Совершенно не управляет страной «народ» (демос), почти не управляет парламент, немного управляет кабинет министров, а более всего — бюрократия, единственный постоянный элемент власти.

Л. Карсавин

тали в открытых ими на Западе семинариях, институтах, академиях и государственных университетах, в которых преподавали, образованных, глубоких специалистов и хороших людей, а нам после них досталась философская пустыня и «образованщина». Один только пример. Немецкий журналист Ж. Ленц, присутствовавший на одном из публичных выступлений Ф. Степуна в Берлине, затем рассказывал: «Боже мой, какой же великой должна быть русская культура начала века, если и не самый знаменитый ее деятель казался нам просто титаном».

Основные работы высланных мыслителей были созданы ими после отъезда из России, после 1922 г., но и сочинения, написанные ими в серебряное время, являются замечательным достоянием русской культуры. К числу таких относится работа И.А. Ильина «Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека», — одна из самых значительных работ европейской философии XX в. Не случайно она была признана ЮНЕСКО лучшей работой XX в. о Гегеле. Написанная в России в 1918 г. она здесь была надолго забыта и не востребована, хотя содержала удивительные пророчества и новое понимание мира и человека, которое годы спустя станет главным содержанием работ сторонников европейского экзистенциализма. Суть этого содержания заключалась в том, что земная несовершенная жизнь человека превратилась в «абсолютный центр действительности», а трагедия человека непосредственно воплотила трагедию всего мироздания. Но к этой мысли европейская философия пришла десятилетие спустя после появления работы Ильина.

Философы серебряного века в этот период обозначили, а находясь за рубежом, развили темы «своеобразного россиеведения». Подтверждением этого является одна из вершинных образцов мемуарного жанра в русской литературе — работа Ф. Степуна «Бывшее и несбывшееся», в которой автор, человек талантливый и образованный, запечатлел широкую панораму русского Возрождения начала XX в. Героем воспоминаний, в отличие от всех других мемуаров, является не их автор, а как пишет сам Степун, «счастье всей моей жизни — Россия»¹. В этой работе философ пишет о русском человеке, его менталитете и социально-психологических особенностях, русском характере, русском народе, русской культуре, русской интеллигенции, русской душе и русской революции. Мысль о «россиеведении» подтверждают и названия работ: «История русской философии» В. Зеньковского, «Истоки и смысл русского коммунизма», «Судьба России», «Русская идея» Н. Бердяева,

¹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. — М.-СПб., 1995. — С. 44.

«История русской философии» Н. Лосского, «Лицо России», «Защита России» Г. Федотова.

Особой темой в русской философии серебряного века стала тема *интеллигенции*. В знаменитом сборнике «Вехи» (1909) Бердяев, Булгаков, Франк и другие показали роль русской интеллигенции в развитии в России таких направлений общественной мысли, как анархизм, революционаризм, нигилизм, ориентация на силу как средство общественных преобразований. В другом сборнике «Из глубины» (1918) русские философы показали, к чему на практике это привело. «Самодержавие» полуграмотных масс ставило свой крест на утопических исканиях романтической интеллигенции XIX — начала XX вв. и их инфантильном представлении о народе-страдальце. Мысль Достоевского о том, что всякая великая идея, ставшая достоянием улицы, превращается в ад, может стать эпиграфом к сборнику «Из глубины»¹.

Большое внимание философы серебряного века уделяли проблемам нравственности, создавая, подобно И.А. Ильину целые этические системы, в которых развернуто проанализированы основополагающие понятия морали: добро и зло, свобода и любовь, совесть, патриотизм, ответственность, воспитание в семье, трудолюбие, справедливость, доброта и многие другие.

Отмечая, что нравственные ценности не являются врожденными, подобно темпераменту и другим физическим данным, Ильин большое внимание уделял вопросам воспитания, результатом которого является приобщение человека к нравственным ценностям. Воспитать человека, писал он, значит духовно пробудить его, указать ему перед лицом грядущих и подстерегающих его опасностей и искушений жизни источник силы и утешения в его собственной душе. Задачу воспитания мыслители серебряного века видели в воспитании в человеке духовной личности, перед которой будут бессильны все соблазны современного зла. Это завещание современным воспитателям и воспитанникам, как и вся мудрость, и весь тот профетизм, которые содержатся в работах мыслителей серебряного века.

¹ Цит. по: *История культуры России*. — М., 1993. — С. 147—148.

Основные термины и понятия

серебряный век	футуризм
академизм	неопримитивизм
авангард	супрематизм
авангардизм	лучизм
модернизм	светомузыка
символизм	россиеведение
крестьянская поэзия	философия серебряного века
акмеизм	

Вопросы для размышления

1. Объясните, почему серебряный век русской культуры назвали Русским Ренессансом.
2. Охарактеризуйте основные художественные течения серебряного века.
3. Какие авангардистские течения появились в живописи и музыке? Охарактеризуйте их.
4. Объясните, почему серебряный век считают веком большой философской культуры.
5. Как вы понимаете выражение «Россия, которую мы потеряли»?

Глава 16

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

Но мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово

А. Ахматова

Ленинский принцип партийности литературы и тоталитаризм

Период существования советской культуры — это 1917—1991 гг. Однако характер и тенденции ее развития определили в основном две работы, написанные в первое десятилетие XX в. — роман Максима Горького «Мать» (1906—1907) и статья Владимира Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1910). Первая была написана с позиции марксистского материалистического понимания истории: неизбежности победы социализма, необходимости классовой борьбы как условия этой победы и признания насилия как «повивальной бабки истории». Вторая работа была программным документом партии большевиков, сформулировавшим принципы развития культуры в условиях возможной победы социалистической революции: принцип партийности и социальной направленности искусства. Следующая выдержка из ленинской статьи показывает суть этих принципов:

Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы.

Этот принцип партийности и все установки, содержащиеся в приведенном отрывке из ленинской работы, были навязаны советской художественной культуре в качестве необходимого условия ее существования. Те из художников, кто даже в самой слабой степени этому сопротивлялся, были уничтожены, высланы за пределы страны или оказались в ГУЛАГе. Всего за годы советской власти только писателей было репрессировано 600 человек. Это были те, кто не

разделял ленинский идеал «свободной литературы», обрисованный в следующих словах его статьи:

Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения верхним десяти тысячам, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность¹.

Ленинский принцип партийности не только породил строжайшую цензуру и способствовал истреблению лучших деятелей культуры — он существенно снизил ее художественный уровень, сделав судьей и критерием художественности мнения «неокультуренных» масс, слабо разбиравшихся в искусстве. Но это соответствовало ленинской концепции «народности искусства», которую он изложил в беседе с Кларой Цеткин:

Искусство принадлежит народу, — говорил Ленин. — Оно должно уходить своими глубокими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их².

После революции политической 1917 г. в России развернулась культурная революция, программу которой Ленин сформулировал в работе «Странички из дневника». Она была очень проста: ликвидация неграмотности, создание новой социалистической интеллигенции, распространение книг, освоение научной организации труда, включая потогонную систему Тейлора, обеспечение господства идеологии научного коммунизма.

В духе ленинской концепции культурной революции в стране развернулась идеологическая перестройка, целью которой была окончательная победа марксистско-ленинского мировоззрения, идеологии научного коммунизма. Были открыты Институт Маркса-Энгельса, Институт красной профессуры, в 1921 г. правительственным декретом была ликвидирована автономия вузов и введено обязательное преподавание марксизма. Те, кто этому противился, были отстранены от преподавания, а 175 человек в 1922 г. («философский», «золотой» пароход) высланы за границу. Это была переломная акция: во главе вузов и общественных кафедр встали марксисты. Наступивший период в культуре Н. Бердяев, уже будучи изгнанным, окрестил «новым средневековьем» в одноименной работе, где отметил, что в культуре России восторжествовал «солдатско-мужицко-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. — М., 1969. — С. 663.

пролетарский стиль», в духе которого страной может управлять только грубая и жестокая в своих приемах советская власть, «враждебная высшей культуре, объявившая войну всем качествам во имя количества».

И хотя в вузах с начала 20-х годов произошла идеологическая перестройка и утвердился марксизм, в стране в период нэпа наряду с собственно «пролетарской» культурой, создавали свои произведения такие писатели, как *И.Э. Бабель* (1894—1940), *Б.А. Пильняк* (1894—1938), *М.А. Булгаков* (1891—1940), *М.М. Пришвин* (1873—1954), *Б.Л. Пастернак* (1890—1960), *Ю.К. Олеша* (1899—1960), *Л.М. Леонов* (1899—1994) и др. В живописи, архитектуре, театральном искусстве существовали различные школы и художественные направления.

Особый эпизод в истории советской культуры начала 20-х годов представляет борьба Ленина с «Пролеткультом» — мощной и разветвленной организацией, охватывающей самодеятельность массы рабочих и вовлекших их в процесс культурного творчества. Ленин усмотрел в деятельности «Пролеткульта», взявшего на вооружение теорию пролетарской культуры А. Богданова, происки потенциально враждебной коммунизму интеллигенции, замаскировано насаждающей «буржуазные философские взгляды», ревизирующей марксизм и пропагандирующей «извращенные» футуристические вкусы, а вместе с тем — тенденции аполитизма, автономии от партийно-государственного руководства. В самой его популярности Ленину виделась опасность утратить контроль и влияние на культурные процессы со стороны коммунистической партии и советского государства. По настоянию Ленина было принято специальное Письмо ЦК РКП (1920), в котором осуждалось проникновение в пролеткульты «социально-чуждых» «интеллигентских» элементов. По существу это означало объявление чистки в прокоммунистической культурной среде и ужесточение идеологической и культурной политики большевиков в Советской России.

Культурология XX в. Энциклопедия. — СПб., 1998.

Однако достигнутое «мирное сосуществование» оказалось недолгим. С конца 20-х годов в стране сворачивается любой плюрализм; разбиты левая и правая оппозиции в партии; начался форсированный курс на индустриализацию и коллективизацию страны, под флагом консолидации культурных сил распускаются литературные и ху-

дожественные группировки, научные и философские общества. Вся культура стягивается в один тугий узел, политически контролируемый и жестко управляемый партией и государством (единый Союз писателей, единая Академия наук и т.п.). Начались новые политические процессы против интеллигенции, выдуманные «дела» буржуазных спецов («Шахтинское дело», процессы «Промпартии», «Трудовой партии»). В СССР начался период тоталитаризма, связанный прежде всего с личностью и деятельностью И. Сталина.

Главной характеристикой культуры эпохи тоталитаризма стало безраздельное господство в ней метода *социалистического реализма*, придуманного Сталиным.

Социалистический реализм — подавление свободы и пафос созидания

Главной характеристикой культуры эпохи тоталитаризма стало безраздельное господство в ней метода социалистического реализма. Термин «социалистический реализм» появился в 1932 г. как обобщение художественной практики советского искусства. Поиски термина продолжались на протяжении нескольких лет, начиная со второй половины 20-х. В них принимали участие многие деятели советской культуры. Представление о том, как проходили поиски нужного термина дает книга «О политике партии в области литературы и искусства» 1958 г., в которой собраны соответствующие факты и архивные материалы. Некоторые писатели, такие, как Ф. Гладков и Ю. Либединский, предлагали назвать реализм в советском обществе «пролетарским», о чем Либединский говорил в своем докладе на заседании Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП) 25 марта 1928 г. В. Маяковский предлагал считать основным методом пролетарской литературы «тенденциозный реализм». А.Н. Толстой предлагал противопоставить эстетизму «монументальный реализм». К началу 30-х годов советские писатели все больше сходились на определении своего метода как социалистический реализм. В передовой статье «Литературной газеты» от 29 мая 1932 г. говорилось: «Массы требуют от художника искренности, правдивости, революционного социалистического реализма в изображении пролетарской революции».

Однако термин был утвержден окончательно, когда по вопросу высказался Сталин. 26 октября 1932 г. на квартире М. Горького состоялось совещание писателей, на котором присутствовал Сталин. Обсуждались вопросы литературы и среди них вопрос о творческом методе. Сталин следующим образом высказал свое видение проблемы: «Если художник правдиво будет показывать нашу жизнь, то в ней он не мог не заметить, не показать того, что ведет ее к социализму. Это и будет социалистическое искусство. Это и будет социалистический реализм».

Таким образом в окончательном виде вопрос был решен «непререкаемым авторитетом» того времени. И потому совершенно правыми были те критики социалистического реализма, которые утверждали, что это абсолютно искусственная концепция, не более, чем порождение культа личности.

Фундамент *тоталитарного искусства* закладывается там и тогда, где и когда партийное государство:

- объявляет искусство орудием своей идеологии и средством борьбы за власть;
- монополизировывает все формы и средства художественной жизни страны;
- создает всеохватывающий аппарат контроля и управления искусством;
- из всего многообразия тенденций, существующих в данный момент в искусстве, выбирает одну, наиболее отвечающую его целям (и всегда наиболее консервативную), и объявляет ее официальной, единственной и общеобязательной;
- наконец, начинает и доводит до конца борьбу со всеми стилями и тенденциями в искусстве, отличными от официального, объявляя их реакционными и враждебными классу, расе, народу, партии, государству, человечеству, социальному и художественному прогрессу и т.д.

Культурология XX в. Энциклопедия. Указ. соч.

Теоретической основой социалистического реализма была марксистская идеология, создатели которой с момента начала ее формирования ставили целью выработку тотального мировоззрения, охватывающего вопросы природы, общества, мышления, а также культуры во всех ее аспектах.

Основополагающее марксистское положение по вопросам культуры — положение о том, что духовная культура имеет надстроечный характер и является производной от культуры материальной. Словом, сложное — порождение простого. Тот факт, что «марксизм в силу характера и способа мышления его создателя был наглухо закрыт для духовной проблематики», породил в марксизме редуцированную концепцию духовной культуры, литературы и искусства, которая и явилась теоретической основой социалистического реализма.

Сущность зрелого марксизма состояла в том, что главной силой исторического процесса был признан пролетариат, миссию которого создатели марксизма видели в построении справедливого общества.

Экстраполяция учения о пролетариате как основной движущей силе исторического процесса на область советской культуры способствовала упрощению многих ее положений и порождению, например, таких, как понимание искусства как обусловленного экономикой, якобы диктующей ему характер его развития и эволюции.

На основе марксистской идеи о руководящей роли компартии в обществе была сформулирована мысль о подконтрольности искусства и необходимости руководить им как мощнейшим средством воспитания масс. На практике это привело к созданию цензуры и тотальному контролю за художественной деятельностью в СССР.

Были сформулированы принципиальные идеи концепции социалистического реализма: идея классовости и партийности искусства, социального долга художника перед партией и народом, идея непримиримости по отношению к буржуазной культуре, идея необходимости осознания художником своей роли в формировании у народа коммунистической убежденности.

Согласно марксистской идеологии всё развитие истории — целенаправленное движение к коммунизму. В закономерностях исторического процесса изначально заложен исторический оптимизм. С этим связан категорический императив социалистического реализма — искусство социалистического реализма должно быть пронизано оптимизмом, *жизнеутверждающим пафосом*, верой в торжество коммунизма.

Основополагающая идея марксизма о том, что общественное сознание — всего лишь отражение общественного бытия не только ограничивало творческие возможности художников-современников социалистического реализма, несмотря на все оговорки, но и лишило несколько поколений советских людей адекватного восприятия классических произведений искусства и литературы.

Это было связано также с тем, что указанная марксистская закономерность общественного развития сочеталась с принципом историзма — утверждением неповторимости прожитых людьми форм общественного бытия. Раз неповторимы формы общественного бытия, неповторимы и зависимые от него формы художественного мышления, и созданные в определенный исторический период произведения могут иметь только историческое значение. Этот тезис Маркс развивал на примере античного эпоса, подчеркивая неповторимость эпоса как художественной формы. Развитие искусства не подтвердило утверждение Маркса о преходящем характере эпоса. На новом историческом материале были созданы такие замечатель-

ные эпические произведения, как «Война и мир» Л. Толстого, «Будденброки» Т. Манна, «Жан-Кристоф» Р. Роллана, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси и многие др.

В соответствии с требованиями социалистического реализма писатели должны были показывать действительность в *революционном развитии*. В этом виделось, например, преимущество творчества *М. Горького* (1868—1936) перед творчеством *А. Куприна* (1870—1938) и *Л. Андреева* (1871—1919), позиция которых считалась позицией «абстрактного гуманизма».

Итак, социалистический реализм — это метод искусства, обслуживавшего потребности тоталитарного общества. Яркий пример произведения социалистического реализма — роман *М. Шолохова* (1905—1984) «Поднятая целина». Это и есть «пример» изображения действительности в ее «революционном развитии», где, как писали рецензенты того периода, автор показал, как у рядовых колхозников Гремучего Лога «появляются ростки нового, подлинно коммунистического». И все это происходило, когда лучшая, наиболее работоспособная часть крестьянства либо сознательно обрекалась властью на голодную смерть, либо в вагонах для скота вывозилась без всякого имущества в голые степи Казахстана.

Концепция социалистического реализма, как и вся тоталитарная идеология, предельно лицемерна. На словах ее идеологи проповедывали «бережное отношение к талантам», на деле — таланты преследовались и уничтожались. Достаточно вспомнить творческую и человеческую судьбу *О. Мандельштама*, *М. Булгакова*, *А. Платонова* (1899—1951), *А. Солженицына* (р. 1920); вспомнить Постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., где о талантливейшей поэтессе XX в. *А. Ахматовой* говорилось, что произведения «этой не то монахини, не то блудницы» не могут правильно воспитывать молодежь, что ее творчество вообще не может быть терпимо, а *М. Зощенко* (1894—1958) был назван «мещанином и пошляком», «бессовестным литературным хулиганом».

В эпоху социалистического реализма господствовала зловещая формула Горького: «Если враг не сдается, его уничтожат».

И действительно, наиболее стойкие либо оказывались в ГУЛАГе, либо эмигрировали. Оставшиеся либо молчали, либо ломались, принимая «законы» социалистического реализма.

Социалистический реализм — это не художественный метод, это *идеологический* инструмент подавления свободы и полного подчинения искусства целям тоталитарного государства.

Тоталитарная культура сформировала определенный менталитет и сознание, уже на долгие годы не способное воспринять произведения

другой культуры соответствующим образом. Это происходило потому, что наряду с репрессиями в отношении высокой культуры государство всячески стимулировало мифотворчество в массовой тоталитарной культуре. Когда Анна Ахматова писала «Реквием» — «звезды смерти над нами сияли и безвинная корчилась Русь», в это же время звучали и были любимы песни композитора *И. Дунаевского* (1900—1955), фильмы режиссера *И. Пырьева* (1901—1968), и «все это сливалось в причудливый сплав правды и мифа, в котором разобраться было нелегко»¹.

Был героический труд многих сотен тысяч людей, был пафос созидания, и это отражали многие произведения киноискусства: фильмы *Г. Александрова* (1903—1983), *С. Эйзенштейна* (1898—1948), *М. Ромма* (1901—1971), *А. Довженко* (1894—1956), музыка *Д. Шостаковича* (1906—1975), *С. Прокофьева* (1891—1953). Символом эпохи стало монументальное скульптурное произведение *В. Мухиной* «Рабочий и колхозница». В музыкальном искусстве работали выдающиеся дирижеры, певцы, исполнители (*А. Гаук*, *С. Самосуд*, *Н. Рахлин*, *С. Лемешев*, *И. Козловский*, *А. Нежданова*, *Н. Обухова*, *С. Рихтер*, великая балерина *Г. Уланова* и многие другие). Создавали свои произведения известные художники: *К. Петров-Водкин*, *Е. Лансере*, *А. Дейнека*, *Ю. Пименов* и др. Была хорошая детская литература, в которой общечеловеческие ценности преобладали над идеологизацией, хотя и здесь избежать ее не удавалось. *К. Чуковский* (1882—1969), *С. Маршак* (1887—1964), *Б. Житков* (1882—1938), *А. Гайдар* (1904—1941), *М. Пришвин* (1873—1954), *К. Паустовский* (1892—1968), *В. Бианки* (1894—1959) писали о честности, благородстве, доброте, о любви к «братьям нашим меньшим», природе, о заботе о них.

А потом была война, когда в произведениях советских писателей главной темой стала всенародная защита Родины. Создавали свои патриотические произведения поэты *А. Твардовский* (1910—1971), *А. Сурков* (1899—1983), *К. Симонов* (1915—1979), *П. Антокольский* (1896—1978), *О. Берггольц* (1910—1975), прозаики *И. Эренбург* (1891—1967), *А. Толстой* (1882/1883—1945), художники-сатирики *Кукрыниксы*, *Б. Ефимов*.

Военная тематика остается главной и в первые послевоенные годы. В духе еще недавно критиковавшихся подлинного реализма и романтизма создают свои выдающиеся произведения *В. Некрасов* (1911—1987) — роман «В окопах Сталинграда», *А. Фадеев* (1901—1956) — роман «Молодая гвардия», *Э. Казакевич* (1913—1962) — повесть «Звезда». Это были люди трагичной судьбы. «Трагедией их жизни и творчества

¹ *Культурология. История культуры России.* — М., 1993. — С. 167.

было то, что независимо от жанров и стилей, эстетических и социальных предпочтений, личных и общественных симпатий они были «колесиками и винтиками» породившей их и поглотившей системы и официальной, разрешенной культуры»¹. Подтверждением этих слов явилось, например самоубийство А. Фадеева в 1956 г. и его покаянное письмо, в котором он писал о загубленном поколении талантливых людей, о самоуверенно-невежественном партийном руководстве культурой.

«Оттепель» и диссидентство

Но рядом с интегрированными в тоталитарную систему талантливыми и не очень талантливыми деятелями культуры «жили и работали — в тяжелейших условиях, напоминающих условия подполья, — другие писатели и художники, мыслители и ученые, которые не поддались системе... они жили в советском обществе и были от него, по большому счету, свободны! Внутренняя свобода духа и нравственная ответственность перед словом, культурой, памятью народа позволяли им бескорыстно работать в стремлении изменить, реформировать, преобразовать господствующую систему...»². Имена некоторых из них советские люди узнали только во времена «оттепели». Этот период с 1954 по 1966 г., названный по произведению И. Эренбурга «Оттепель» (1954), обозначил окончание тоталитаризма, рецидивы которого вновь заявили о себе в 1966 г. процессом над писателями А. Синявским и Ю. Даниэлем.

В 1954 г. на съезде Союза писателей было посмертно реабилитировано творчество *М. Булгакова* и *Ю. Тынянова*. В 1957 г. возобновлена постановка пьесы Булгакова «Бег», а в 1966 г. в журнале «Москва», хотя и с купюрами, был опубликован его знаменитый роман «Мастер и Маргарита».

Настоящим переворотом в сознании многих стала публикация в журнале «Новый мир», главным редактором которого был А. Твардовский, первых произведений А.И. Солженицына — «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор».

Однако и в период оттепели имели место такие позорные рецидивы тоталитаризма, как история с «Доктором Живаго» *Б. Пастернака*. Писателю за этот роман была присуждена Нобелевская премия (1958 г.). Однако чиновники от культуры заставили автора под угрозой выдворения из СССР от нее отказаться, а в стране начался шквал гонений и обвинений великого писателя. По этому поводу сам автор написал:

Ах, какой же я негодник,
Пакостник я и злодей,
Я весь мир заставил плакать
Над красой Земли моей.

¹ *Культурология. История культуры России. Указ. соч. С.257.*

² Там же.

Но «оттепель» сделала свое дело: к читателям и зрителям пришли произведения М. Цветаевой, А. Ахматовой, М. Волошина, И. Бабеля, О. Мандельштама, Н. Гумилева, М. Шагала, В. Кандинского и многих других.

«Оттепель» закончилась брежневским «застоем», породившим *диссидентство*. Это уже было открытое противостояние с системой, а не с отдельными ее проявлениями, и власть также шла на решительные меры борьбы с инакомыслием: высылка из страны А. Солженицына, М. Ростроповича, Г. Вишневской, арест и ссылка А. Синявского и Ю. Даниэля, ссылка И. Бродского, заключение в тюрьмы и психиатрические лечебницы многих диссидентов. Но *«протестная культура»*, начало которой было положено докладом Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 г., сделала свое дело: были возвращены из небытия — из-за рубежа, из архивов, из *«самиздата»* имена и произведения писателей и поэтов, художников, философов, ученых, общественных деятелей, творчество которых является великим национальным достоянием России, идеи и образы которых постепенно становятся составной частью сознания россиянина, и в этом залог хорошего будущего и страны, и ее граждан.

Основные термины и понятия

советская культура	тоталитарное искусство
культурная революция	диссиденты
ленинский принцип партийности	«оттепель»
цензура	«протестная культура»
социалистический реализм	«самиздат»

Вопросы для размышления

1. Каковы исторические и идеологические источники социалистического реализма?
2. Назовите характерные черты искусства тоталитаризма.
3. Охарактеризуйте произведения художественной культуры периода советской власти.
4. Что принесла советской культуре «оттепель»?

Глава 17

КУЛЬТУРА ПЕРЕСТРОЙКИ И ПОСТПЕРЕСТРОЙКИ

Россия должна продолжать свое великое вековое религиозно-национальное дело, свое общечеловеческое культурное служение.

И. Ильин

Культура периода перестройки

С началом перестройки россияне получили три вида ранее немыслимой литературы: были опубликованы произведения, долгие годы находившиеся в спецхранах, началось знакомство читателей с произведениями соотечественников-эмигрантов, в обстановке небывалой бесцензурной свободы писались и публиковались сочинения современных авторов.

С публикацией работ философов *Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, Ф.А. Степуна, С.Л. Франка, Н.О. Лосского, С.Н. Булгакова, В.В. Зеньковского, Б.П. Вышеславцева, Л.П. Карсавина*, высланных советским правительством в 1922 г. за границу или погибших в лагерях ГУЛАГа, началось обновление российской философии. Развитие и новую интерпретацию получили такие философские проблемы, как свобода, интеллигенция и ее роль в истории России, вера, свобода воли, национализм, патриотизм, антропология и многие другие вопросы. Большое внимание в своих зарубежных работах русские мыслители уделили осмыслению причин и природы русской революции и ее влиянию на дальнейший путь исторического существования России и ее культуры. Особенно тщательно было проанализировано становление русской интеллигенции, причины ее возникновения и ее взгляды в различные периоды XIX в. Опираясь на творчество Гоголя и Достоевского, мыслители рассматривали вопрос о противоречивой природе русского человека. При разных подходах к рассматриваемым вопросам все сходились на том, что утопию, даже самую привлекательную, невозможно претворить в жизнь.

С перестройкой российские читатели познакомились и с произведениями художественной литературы, созданными за рубежом российскими писа-

телями-эмигрантами: *Г. Адамовичем, М. Алдановым, Н. Берберовой, Б. Зайцевым, Вяч. Ивановым, Дм. Мережковским, И. Одоевцевой, М. Осоргиным, А. Ремизовым, В. Ходасевичем, И. Шмелевым* и многими другими.

К читателям пришли и созданные на родине, но до перестройки недоступные им произведения. Часть из них, подобно «Доктору Живаго» Пастернака, была издана за рубежом, а часть хранилась в семейных архивах или архивах КГБ. Это были произведения двух лауреатов Нобелевской премии по литературе — писателя А.И. Солженицына и И.А. Бродского, а также произведения М.А. Булгакова, А.П. Платонова, А. Синявского и Ю. Даниэля. Произведения этих и многих других авторов, пришедшие из небытия, сначала ошеломили, затем заставили задуматься, а потом вдруг оказалось, что многие из этих произведений трудно понять. Чувствовалось, что эти произведения усиливают человечность, по-новому формируют менталитет, раздвигают границы прежнего самосознания, и все-таки многие из них понимались с трудом. Утрачены были механизмы восприятия глубокого текста. Оказалось, что необходимо заново учиться читать, видеть и слышать. И что особенно важно учиться творить, руководствуясь не официальной идеологией, а совсем на иной основе. Здесь и потребовался опыт всей предшествующей мировой культуры, потребовалась наука, которая бы эту культуру аккумулировала, положив в основу общечеловеческие ценности. Такой научной дисциплиной сегодня является *культурология*, проходящая этап своего становления.

В первые годы перестройки к читателю пришла правдивая литература о тех страшных, трагических годах. Впервые была опубликована повесть «Софья Петровна» *Л.К. Чуковской* (1907—1996), дочери Корнея Чуковского. Повесть была написана по «горячим следам» в 1939—1940 гг. Автор была участником и свидетелем множества трагедий. Лагерной теме посвятил свою книгу «Погружение во тьму» (1987) *О.В. Волков* (1900—1996). «Я рассказываю о жизни подлинной, не выдуманной, тщусь на судьбе одного интеллигента, застигнутого революцией в юношеском возрасте, дать по возможности правдивую картину тех мытарств, что достались на долю русских образованных сословий», — писал автор.

Документальную основу имеют и «Колымские рассказы» *В. Шаламова* (1907—1982), прошедшего в лагерях и ссылках почти всю свою жизнь. Однако «Колымские рассказы» не сводятся к лагерным мемуарам. Шаламов считал недопустимым отступать от фактов в описании жизненной среды, в которой происходит действие, но внутренний мир героев создавался им не документальными, а художественными средствами. Стиль писателя подчеркнуто антипатичен: страшный жизненный ма-

териал требовал, чтобы прозаик воплощал его ровно, без декламации. Проза Шаламова трагедийна по своей природе, несмотря на наличие в ней немногочисленных сатирических образов. Автор не раз говорил и об исповедальном характере «Колымских рассказов». Свою повествовательную манеру он называл «новой прозой», подчеркивая, что ему «важно воскресить чувство, необходимы необычайные новые подробности, описания по-новому, чтобы заставить поверить в рассказ, во все остальное не как в информацию, а как в открытую сердечную рану». Лагерный мир предстает в рассказах как мир иррациональный. Шаламов отрицал необходимость страдания. Он убедился в том, что в пучине страдания — в колымских лагерях — происходит не очищение, а растление человеческих душ. В письме к А.И. Солженицыну он писал: «Лагерь — отрицательная школа с первого до последнего дня для кого угодно».

О попытках истребить крестьянство первым написал *С.П. Залыгин* (1913—2000) в повести «На Иртыше», поколебавшей устоявшиеся взгляды на коллективизацию. Этой же теме посвящены книги *Б.А. Можяева* (1923—1996) «Мужики и бабы» (1976—1987), «Кануны» и «Год великого перелома» *В. Белова* (р. 1932), показавшего коллективизацию как народную трагедию. О том, как готовился «великий перелом» роман *В.М. Шукшина* (1929—1874) «Любавины» (ч. 1—2, 1965—1987). О проблемах коллективизации писал *Ф.А. Абрамов* (1920—1983) в повести «Поездка в прошлое». Книга, написанная в 60-е гг., увидела свет только в 1989 г. О необходимости возродить программные нравственные ценности писал *В. Солоухин* (1924—1997) в повести «Смех за левым плечом».

Культура постперестроечного периода

По мере того как проходила перестроечная эйфория, в обществе в целом и в культуре в частности стали проступать язвы, все более глубокие и трудно поддающиеся лечению.

Поляризация богатства и бедности прежде всего сказалась на доступе к образованию. Появилось большое количество частных школ и вузов (в одной Москве к середине 90-х годов было около 200 школ и 80 вузов). Произошла резкая переориентация в целях и смысле образования среди молодежи. Непрестижным стала профессия учителя и преподавателя высшей школы, престижными — бизнесмена, банкира, модели.

Классическую культуру во всех областях сменила внешняя эстетика модельного и шоу-бизнеса, классический вкус — показная демонстрация своего богатства определенными группами населения. Достаточно привести такие факты: по социологическим данным 2004 г., в Москве проживают 100 тысяч долларовых миллионеров, а газеты и телевидение демонстрируют тот факт, что в период

пребывания на летних и зимних курортах Франции русские олигархи оставляют разовые 500-евровые чаевые, в то время как месячная зарплата университетского профессора не более 300 долл., а средняя пенсия по стране не более — 50 долл.

Непристижными стало заниматься научными исследованиями: в 90-е годы ряд научных школ прекратил свое существование вследствие «утечки мозгов», в это же время государственное финансирование науки со стороны государства сократилось в 20 раз. И только в последние два-три года началось улучшение в этой области. Увеличилось государственное финансирование, а научные коллективы стали приспособляться к жизни в условиях рынка. Нобелевская премия по физике (2000 г.), полученная российским ученым *Ж. Алферовым*, также стала серьезным стимулом для молодежи для занятия научной деятельностью.

Но с особой силой постперестроичные язвы проявились в художественной литературе. По выражению известного современного писателя *Виктора Ерофеева* (р. 1947), состояние русской литературы последнего десятилетия определилось «властью зла», а эта власть породила «другую», т.е. ни советскую, ни антисоветскую, а «*другую литературу*».

Условно всю советскую литературу можно разделить на литературу социалистического реализма и протестную. Характерным было то, что обе они боролись друг с другом от имени гуманизма, для обеих литератур свойственной была «проповедническая линия». Но в конце 80-х годов история советской литературы закончилась, и тогда-то на первый план вышла «другая» литература.

Это *Ф. Горенштейн* (1932—2002) — автор сценариев фильмов «Солярис» (реж. А. Тарковский), «Раба любви» (реж. Н. Михалков), романов «Псалом» и «Месть», один из авторов альманаха «Метрополь», где в 1979 г. была опубликована его повесть «Ступени», после чего автор был вынужден эмигрировать.

Это *В. Пьецух* (р. 1946), который в своих произведениях обращается к России — ее истории и судьбе. В романе «Роммат» (романтический материализм) он пытается представить ход событий в том случае, если бы восстание декабристов увенчалось успехом. В повести «Новая московская философия» автор переосмысливает «Преступление и наказание» Достоевского, перенося действия в наши дни. Пародия, бурлеск — основные приемы его творчества.

Прозаик *В. Попов* (р. 1939) принадлежит к плеяде «шестидесятников», его повести и рассказы публиковали в 80—90-е годы журналы «Новый мир» и «Знамя», «Звезда». Его «детская» и «взрослая»

проза — парадоксальное видение мира. Острый гротеск, юмор, фантазия — главные особенности стиля прозаика, хотя содержание многих его книг серьезно и даже трагично (повесть «Жизнь удалась»). Для последних его произведений («Будни гарема», «Разбойница», «Евангелие от Магдалины») характерно увлекательное действие, широкий и современный взгляд на жизнь.

В. Пелевин (р. 1962) — автор книг «Бубен верхнего мира», «Бубен нижнего мира», «Чапаев и Пустота» и др., в которых переплетены реальность и фантазмагория, смешаны времена.

Широкий общественный резонанс имеют дискуссии вокруг произведений *В. Сорокина* (р. 1955). Первое его произведение «Очередь» — роман-зарисовка в жанре реплик и диалогов в очереди (опубликован в 1985 г. в Париже). Очередь — одно из основополагающих реалий советской системы, понимаемое и как путь к счастью, как своеобразный тест на стойкость. Затем были «Норма», «Роман», «Сердца четырех». Наибольший интерес и резонанс в обществе вызвал роман-фантазмагория «Голубое сало», которое живописует картины «коллективного российского бессознательного образа XX века». Персонажи — Сталин, Хрущёв, Гитлер, Ахматова, Бродский и др. — имеют мало общего с реальными прототипами. По сюжету романа клоны русских классиков, написав некие великие тексты, перед тем как впасть в анабиоз, выделяют из себя вещество — «голубое сало» — творческую, креативную, созидательную часть в чистом виде. Отстраненность, бездушная авторская позиция в сочетании с порноэпизодами и черным юмором воспринимаются как крайняя форма цинизма.

Характерная черта большинства современных сочинений — всепожирающий скепсис. Сомнение во всем: в вере, церкви, детях, любви, материнстве, благородстве.

В литературе, некогда пахнувшей полевыми цветами и сеном, возникают новые запахи — это вонь. Все смердит: смерть, секс, старость, плохая пища, быт... быстро растет количество убийств, изнасилований, соvrращений, абортoв, пыток. Отменяется вера в разум, увеличивается роль несчастных случаев¹.

Как к примеру можно обратиться к рассказу Ф. Горенштейна «С кошелочкой», героиня которого «Авдотьюшка, продовольственная старуха без биографии», тот самый «маленький человек», которого защищала русская классика. У Горенштейна он бесконечно неприятен этот маленький человек, снующий по жизни в поисках

¹ *Ерофеев Виктор*. Русские цветы зла. — М., 1997. — С. 14.

пищи. Также отвратителен и тот мир, в котором он живет, — мир этот Россия. «Обильна, обильна Россия. В одном месте очередь за индийским чаем, в другом за болгарскими яичками, а в третьем за румынскими помидорами. Стой и бери».

Или другой пассаж из того же рассказа. «Советский магазин — это и история, и экономика государства, и политика, и нравственность, и общественные отношения». Приведенные выдержки показывают «природу» «другой» литературы. Если литература социалистического реализма ориентировалась на положительного героя, прославляла Человека с большой буквы, создавалась под лозунгом «Человек — это звучит гордо», антисоветская литература показывала, что человек сопротивляется злу даже в страшных условиях ГУЛАГа, «человек хорошо — обстоятельства плохи», то «другая» литература показала скверные обстоятельства и скверного человека. И эти скверные обстоятельства возвращают человека в состояние дикости. Тот же Горенштейн резюмирует: «Человеку одичать легче, чем кружку пива выпить».

И это одичание выразил в своих произведениях В. Сорокин. Показателен рассказ «Заседание профкома», первая часть которого написана в лучших традициях социалистического реализма, но дальше идет словесный хаос и бред, нецензурная лексика, патология, некрофилия. Не случайно так ополчилась против него, вплоть до изъятия из библиотек и книжных магазинов и уничтожения его книг общественная молодежная организация «Идущие вместе».

Такую литературу, сам себя к ней причисляющий В. Ерофеев, назвал «рупором зла» Критики об этой «другой» литературе писали, что сатанизм захватил литературу.

«Итак, зло самовыразилось. Литература зла сделала свое дело. Онтологический рынок зла затоваривается, бокал до краев наполнился черной жидкостью. Что дальше?»¹.

На этот вопрос, каждый по-своему, ответили два великих русских писателя современности, оба прошедшие через ад советской действительности, — *А.И. Солженицын* (р. 1918) и *А.А. Зиновьев* (р. 1922), по сей день успешно работающие в российской культуре.

Солженицын, которого критика с момента его появления в литературе сравнивала по мощи таланта и силе воздействия на общественную жизнь с Львом Толстым, ответил просто: «Жить не по лжи». Зиновьев, которого мировая пресса сравнивает с Рабле и Свифтом, автор десятков книг по логике, социологии, философии, художественных произведений, испытавший все — аресты, фронт

¹ *Ерофеев Виктор*. Указ. соч. С. 30.

(был летчиком), предательства друзей, изгнание с родины («чужбина»), еще до войны написал:

Настанет страшный суд. Нас призовут к ответу.

Велят заполнить за прожитое анкету.

И в пункте, из какой земли и из какой эпохи,

Двадцатый век, Россия, — будет наши вздохи.

От слов от этих Богу станет гадко.

Нельзя пускать их в рай, двух мнений нету тут.

Их души тяжкий грех в себе несут.

Но как же быть? В какой впустить их край?!

После России им и ад покажется как рай,

В книге «Русская судьба, исповедь отщепенца» (в России издана в 2000 г.) Зиновьев создал целую концепцию поведения человека. Вот некоторые из ее принципов.

Стремление к удовольствиям (к наслаждению) есть характерная болезнь нашего времени. Сумеешь устоять против этой эпидемии, и ты поймешь, в чем состоит истинное наслаждение жизнью — в самом факте жизни. А для этого нужны простота, ясность, умеренность, душевное здоровье, короче говоря, самые простые, но теперь самые труднодоступные феномены жизни. Для подавляющего большинства нашего населения убогий быт и дефицит всего того, что приносит удовольствие, даны на века.

Надо думать о том, как к этому приспособиться, чем это компенсировать. Единственное средство для этого ... развить духовный мир и культуру духовного общения... В случае выбора «быть или слыть», отдавай предпочтение первому... Душу съедают мелкие заботы и переживания. Не допускай, чтобы мелочи жизни овладели твоей душой... Будь добросовестным работником. Будь во всем профессионалом. Будь на высоте культуры своего воемени... избегай карьеры... Если хочешь сохранить молодым свое тело, позаботься о молодости духа. Вечная молодость есть прежде всего состояние духа. Молодость души можно сохранить до самой последней секунды... Только богатая внутренняя жизнь дает ощущение длительности жизни внешней. Это и есть противоядие против описываемых «другой» литературой деградации мира, его абсолютной дегамунизации, уверенности в том, что мир погряз в зависти, старческом морализме.

Зиновьев А.А. Русская судьба, исповедь отщепенца.

— М., 2000. — С. 383—388.

Два этих великих писателя, жервовавших благополучием и успехом ради принципов, всегда жили жизнью «достойно человека». Несмотря на тернии пройденного ими пути, в их произведениях, подобно четырём томам «Войны и мира», нет нецензурной лексики, какой изобилуют работы «другой» литературы, нет скепсиса и разочарования, нет разъедающего душу пессимизма. Поэтому они классики, и к ним вполне применимы слова Пьера Безухова:

«Я понял всей жизнью своею, всем своим существом, что нужно жить той нормой, которая дана нам Христом».

Основные термины и понятия

культура перестройки и постперестройки
«утечка мозгов»

«власть зла»
«другая» литература

Вопрос для размышления

Сравните культуру периода перестройки и периода постперестройки. Какой, по-вашему мнению, будет культура России в ближайшее десятилетие?

**КУЛЬТУРА СТРАН БЛИЖНЕГО
И СРЕДНЕГО ВОСТОКА,
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
XX в.**

Глава 18

КУЛЬТУРА СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА XX В.

Ты должен мысль от лишнего беречь:
При полировке тает лучший меч.

Абу-ль-ала-аль Маари

Культура стран Ближнего и Среднего Востока в XX в. во многом определялась некоторыми объединяющими их чертами, такими, как культурно-исторические традиции и сильное влияние ислама. Важным было также то, что большинство этих стран, находясь в зависимости от колониальных держав, смогли формально сохранить политическую независимость и внутреннее самоуправление. Это благоприятно сказалось на характере культурного взаимодействия стран Востока с европейскими странами и на процессе заимствования западных культурных и научных достижений.

Арабская культура в лице ее великих представителей, таких, как Авиценна, Аверроэс и многие другие, немало внесла в сокровищницу мировой цивилизации. Достаточно вспомнить, что писал Авиценна о бытии. «... Бытие необходимое единственно, а потому изначально, оно есть первопричина и первоначало... ясно, что все, находящееся вне его самодостаточной сущности, всего лишь возможно в отношении к своему существованию, а потому каузально. Это и есть основание того, почему цепь причинно обусловленных вещей приведет к необходимо существующему». Однако на жизненном стандарте, как справедливо отмечал востоковед Л. С. Васильев, это не отразилось, поскольку в основе исламских знаний лежали не вершины средневековой арабской мысли, а Коран и Сунна, веками формировавшие сознание среднего мусульманина, его поведение, систему ценностей и образ жизни¹. Религиозные же догмы ислама, определяющие повседневный быт людей, очень просты, и их глав-

¹ См.: Васильев Л.С. История Востока. В 2 т. — М.: Высшая школа, 1994.

ная установка — покорность человека воле Аллаха, приниженность личности, сознательно культивируемый фатализм.

Такие ценности не могли без глубоких противоречий взаимодействовать с антропоцентристскими ценностями европейской культуры. Религиозно-цивилизационный фундаментализм в зависимости от целого ряда обстоятельств в годы колониализма оказывал существенное воздействие как на формы сопротивления импортной культуре, так и на приспособление к ней. Оптимальным вариантом приспособления исламской страны к условиям европейской колонизации востоковеды считают Египет.

18.1. Культура Египта в XX в.

Государственная политика в образовании и науке

Несмотря на сопротивление традиционной цивилизационной структуры, англичане, чьей колонией Египет стал в 1882 г., способствовали экономическому и культурному развитию страны. Частная предпринимательская деятельность сменила неэффективную феодальную экономику, а колонизация сопровождалась европеизацией и модернизацией не только в хозяйственной сфере, но и в области городского строительства и быта горожан, образования, словом — в области культуры в широком смысле.

Скажи: «Ищу спасенья я
У Повелителя и Покровителя людей,
У Властелина мудрого,
У Господа людского, —
От зла недоброго вещателя,
Что, согрешив, исчезнет, —
От тех, кто смуту вносит
В сердце человека, —
И обитает среди джиннов и людей.

Коран. Сура 114. Люди

Наличие двух тенденций, связанных с национальными традициями и европеизацией, долгое время сказывалось на характере образования. Основы египетской системы образования были заложены еще в первой половине XIX в., когда школьное образование было представлено двумя типами школ: элитарными колледжами и кораническими школами. С приходом англичан в систему образования были внесены некоторые изменения: создано большое коли-

чество частных школ с преподаванием на английском языке, учитывая необходимость подготовки местных кадров для гражданских служб и администрации.

Однако постепенно под влиянием национальной интеллигенции преподавание в школах переходило на арабский язык. После революции 1952 г. была осуществлена школьная реформа, основным содержанием которой были демократизация школы, арабизация программ обучения и научно-техническая ориентация образования.

В 1956 г. был принят закон о всеобщем обязательном и бесплатном образовании всех детей с шести лет, а в 60-е годы XX в. стала реализовываться рассчитанная на десять лет программа развития народного образования, целью которой была ликвидация неграмотности в стране, а также ускоренное развитие среднего специального и высшего образования. К началу 70-х годов успехи в сфере образования стали очевидными, но изменение основных ориентаций развития страны в 70-е годы повлияло на процесс образования: вновь дали о себе знать коммерческая направленность, вестернизация, хотя в целом египетская система образования продолжала оставаться одной из наиболее развитых в арабском мире.

С целью смягчить безработицу в 60—80-е годы Египетское государство проводило активную политику по развитию высшего образования, и Египет вышел на одно из первых мест среди арабских стран по удельному весу студенчества (1500 студентов на 100 тыс. человек). В то же время сложилась парадоксальная ситуация: при «перепроизводстве» специалистов гуманитарного профиля египетская экономика испытывала нехватку в квалифицированных рабочих, техниках и инженерах.

Созданная в 1971 г. Академия наук, пытаясь охватить практически все современные области естественных и гуманитарных исследований, объединила ряд научно-исследовательских центров и институтов — Институт океанографии, Центр атомной энергии, Астрономический институт. Разработки этих институтов, а также научных центров по электронике, климатологии, промышленности находили применение в экономике страны. Большую работу проводили Национальный центр педагогических исследований, основанный в 1972 г., Академия арабского языка (1932), Национальный центр информации.

Большую роль в культурной жизни Египта конца XX в. играли библиотеки — вузов и 11 крупнейших музеев страны, таких, как Национальный музей в Каире, Греко-римский музей в Александрии, Коптский в Каире. Главное книгохранилище — Национальная библиотека Египта (Дар аль-Кутуб), созданная еще в 1870 г.,

имеющая в своих фондах около 2 млн томов. Национальная библиотека располагает уникальным собранием арабских и других восточных рукописей, среди которых особое место занимает собрание старинных изданий Корана. Имеется также большой фонд литературы по истории стран Ближнего Востока.

Литература: от идеи «фараонизма» до неореализма Для первой половины XX в. были характерны значительные перемены в литературе. Уже в начале XX в. такие поэты, как *Сами аль-Баруди* (1837—1904) и *Ахмед Шауки* (1869—1932), выступали за классическое направление в поэзии, противопоставляя его манерности и вычурности поэзии позднего Средневековья. Сторонники классицизма предлагали обновить содержание, сохранив традиционную силлабическую систему метрического стихосложения *аруд*. Приверженцами неоклассицизма в прозе примерно в это же время были *Мухаммед аль-Мувайлихи* (1858—1930) и *Мухаммед Лутфа Гомаа*, попытавшиеся вложить новые идеи и содержание в старую макамную форму.

В первые десятилетия XX в. в Египте получили заметное влияние и распространение произведения сентиментально-романтического жанра. Эти тенденции проявились в творчестве *Мустафы Лутхи аль-Манфалутти* (1876—1924), который также занимался переводами на арабский язык произведений европейского сентиментализма и романтизма. Благодаря ему арабский читатель познакомился с «Сирано де Бержерак» Ростана и «Дамой с камелиями» А. Дюма.

В первые десятилетия XX в. в период национального подъема в египетской литературе получили распространение идеи «фараонизма», попытавшегося связать современный египетский менталитет и саму египетскую нацию с древнеегипетской цивилизацией. Эта идея, безусловно, явилась следствием успешных археологических раскопок в долине Нила в это время и повлияла на идею создания национальной литературы, которая объективно отражала бы все стороны жизни современного египетского общества за его многотысячелетнюю историю.

Именно тогда, в период таджиды (обновления) появились писатели «новой школы», основным жанром которых была новелла, а основной тенденцией — поворот в сторону современной тематики. Общеподобающимся поэтом стал *Байрам ат-Туниси* (1899—1961), писавший на разговорном языке. Попытка литературного критика *Таха Хусейна* (1889—1973) исследовать средневековые литературные тексты с помощью европейской методологии, предпринятая в его

Макам, мугам (араб.) — музыкальный жанр в фольклоре народов Ближнего Востока.

работе «О доисламской поэзии», вызвала острую полемику, поскольку эта попытка поставила под сомнение идею Корана как божественного откровения. Ему принадлежит также автобиографическая повесть «Дни», по праву считающаяся первым реалистическим произведением египетской прозы.

Начало XX в. ознаменовалось подъемом драматургии. Появилось множество мелодрам, музыкальных и бытовых комедий. Создатели реалистической бытовой драмы — *Антун Язбек* и *Ахмед Шауки*, писавший также трагедии на исторические сюжеты («Смерть Клеопатры» и «Антар»).

В 30-е годы египетская литература становится более плюралистичной по духу, жанрам, сюжетам, стилевой и идейной направленности. *Тауфик аль-Хаким* в романе «Возвращение духа» проводил идею о древности египетской нации и условиях ее возрождения к новой жизни. *Аббас Махмуд аль-Аккад* в повести «Сара» использовал метод психологического анализа, а *Махмуд Теймур* в повести «Зов неведомого» обратил внимание на существование иррационального начала в человеке и попытался его исследовать.

Созданное в 1932 г. поэтическое общество «Аполлон» использовало издаваемый ими одноименный журнал для изложения своей романтической концепции поэзии. Возглавил общество и журнал поэт *Ахмед Заки Абу Шади* (1892—1955), который, сложившись как поэт под влиянием английских романтиков, много сделал для знакомства египтян с их произведениями. В то же время в литературе появляется тенденция противопоставления Запада и Востока. Растет критика в адрес европейских просветительских ценностей и одновременно оживляются происламские направления. Эти тенденции проявились в работах «Птичка с Востока» *Тауфика аль-Хакима* и «Светильник Умм Хашим» *Яхья Хашки*.

После антимонархической революции 1952 г. и нового подъема национально-освободительной борьбы ведущую роль в культурной жизни Египта стала играть демократическая интеллигенция. В тот период она испытывала влияние идей марксизма и фабианско-социалистических взглядов египетского просветителя *Саламы Мусы* (1887—1958). Главным ориентиром в творчестве были эстетические принципы русской классики (Чехова, Толстого, Горького), а также итальянского неореализма.

В этот период была создана школа «новых реалистов». Именно в их новеллах в полной мере раскрывается социальная направленность литературного творчества. Утверждая принципы реализма и народности в литературе, эти писатели попытались сделать ее сред-

ством преобразования общества. В 60-е годы литература претерпела серьезные изменения, связанные с противоречиями общественной жизни: с одной стороны, напряженный поиск путей самостоятельного социального развития, а с другой, — втягивание Египта в орбиту мировых капиталистических отношений. Следствием этого явилась переориентация в литературе и возникновение нового типа романа, в котором место описания бытовых и социальных условий героев заняло выражение отношения к этим условиям. Произошла переориентация в отношении американской и западноевропейской прозы, в первую очередь стало изучаться творчество таких художников, как Ж.-П. Сартр, А. Камю, Э. Хемингуэй.

Тауфик аль-Хаким (1898—1987), которому в течение нескольких десятилетий принадлежало ведущее место в египетской драматургии, создал жанр *интеллектуальной драмы*, представлявшей собой современную интерпретацию классических греческих, египетских и средневековых арабских сюжетов, насыщенных абстрактной философской проблематикой. Это драмы «Пигмалион», «Шехерезада», «Спящие в пещере». Вместе с тем Тауфик аль-Хаким — социальный писатель, и в его повести «Записки провинциального следователя» читатель чувствует протест против нищеты египетского крестьянства и социальной несправедливости.

В последние десятилетия XX в. популярными стали *неотрадиционалистские* тенденции, попытки использовать в современном романе стиль средневековой арабской прозы. Начало этому положил еще в 1959 г. своим романом «Сыны нашей улицы» *Нагиб Махфуз*, продолживший эту традицию («Ночи тысячи ночей» и «Путешествие Ибн Фатумы») и получивший в 1986 г. Нобелевскую премию. Еще одной тенденцией современной литературной жизни Египта является тяга некоторых его писателей к экспериментализму не без влияния опыта европейского модернизма (Д. Джойс, Ф. Кафка) и постмодернизма.

Музыкальная культура

Истоки музыкальной культуры Египта восходят к IV тыс. до н.э., времени начала развития самобытной египетской цивилизации.

Впоследствии древнеегипетские музыкальные традиции испытали влияние тропико-африканское, греко-римское, аравийское, испано-андалусское, персидское, турецкое.

После 1952 г. большое влияние на развитие музыкальной культуры в стране оказала советская музыкальная школа. На профессиональную основу была поставлена подготовка национальных кадров. В 1959 г. создаются Каирская консерватория и Каирская балетная школа, а в 1967 г. — Высший хореографический институт.

Этнические, социальные и конфессиональные различия обуславливают сегодня разнообразие жанров, видов и стилей музыкальной культуры. Так, разными являются ладовые системы, инструменты. Например, в районах Нижнего Египта наиболее распространены мизмар, двойной кларнет аргуль, барабаны дарабука и табла балади, бубен рикк, тарелочки кусат. Типичный музыкальный ансамбль, сопровождающий традиционные праздники, — сочетание мизмаров и табла балади.

В музыкальной практике жителей остальной части Египта используются флейты саламиия, пятиструнная лира тамбура. Вокальную музыку представляют эпические циклы «Айюбия» и «Халилийя», исполняющиеся странствующими музыкантами.

Важной составной частью музыкальной культуры XX в. является *арабская оперетта*, своеобразное чередование речевых диалогов, танцев и музыкальных номеров.

На протяжении многих десятилетий XX в. очень популярным в Египте был композитор и киноактер *Мухаммед Абд аль-Ваххаб* (р. 1902), создатель песенного стиля, сочетающего египетские и евроамериканские элементы. Певицу *Умм Кульсум* (1902—1975), автора очень популярной длинной песни, «песни-монолог», называли «музыкальным чудом». Видные композиторы страны — *Юсеф Грейс*, автор симфонической поэмы «Египет», и *Абу Бакр Хайрат*.

Художественная культура Египет являет собой пример уникально-сложного переплетения дошедших из глубочайшей древности реалий с современными явлениями, а местных национальных художественных традиций — с достижениями других стран. Эта связь времен и народов воплощена в известном монументе египетского скульптора XX в. *Махмуда Мухтара* «Пробуждение Египта», установленного в 1928 г. на центральной площади Каира, а затем перед зданием Каирского университета.

Истоки египетского изобразительного искусства — в высокоразвитом ритуальном искусстве Древнего Египта, последний период которого отразил влияние эллинистической культуры. С приходом арабов и исламизацией Египта в VII в. роль живописного элемента в искусстве упала, уступив место абстрактному и бессюжетному искусству орнамента, каллиграфии и культовой архитектуре. Этому способствовала религия ислама, в котором пропаганда духовных ценностей основана на устном и письменном слове, и отказе от образного изображения Бога. По мнению правоверных мусульман, изображение реального мира не является достойным занятием, поскольку этот мир — всего лишь искаженное отражение сущности Аллаха.

Для европейской культуры сюжетная живопись естественна и неизбежна и происходит из образной системы христианства, сформирова-

ровавшейся в условиях раннего европейского Средневековья, когда население Европы в подавляющем своем большинстве было неграмотно и назначение искусства заключалось в том, чтобы быть «немой проповедью». Мусульманский же мир отказался от сюжетной живописи и фактически не принял виды художественного искусства, ставших ведущими в Европе и других культурных регионах планеты.

После английской экспансии Египта понадобилось много десятилетий, чтобы эстетическая и познавательная ценность живописи была оценена культурной и политической элитой Египта.

Датой рождения египетской станковой живописи историки и искусствоведы считают 1908 г., когда в Каире была создана Школа изящных искусств. Ее первыми преподавателями были итальянские и французские мастера, обучавшие египтян традициям и приемам европейской живописи. Поскольку европейское влияние в египетском изобразительном искусстве было значительным на протяжении многих лет (полотна *Мухаммада Увайсачеканка Гамалы ас-Сагини*, монументальные композиции *Анвара Абд аль-Маула*), в стране стали развиваться тенденции формализма, бессюжетного символизма, сюрреализма, оцениваемые специалистами как реакция на преобладание в изобразительном искусстве 50-х годов заимствованных приемов. Появились орнаментально-каллиграфические композиции на живописных полотнах. В конце XX в. в жанре *каллиграфической живописи* работали *Умар ан-Нагди* и *Юсуф Сида*. Характерной чертой египетской живописи рубежа XX—XXI вв. стало широкое распространение *экспрессионизма*, связываемое исследователями с потрясениями в политической жизни Египта и с общей нестабильностью ситуации на Ближнем Востоке.

18.2. Культура Турции XX в.

Первые десятилетия XX столетия были для турецкого народа периодом национально-патриотического подъема, который завершился изгнанием интервентов и провозглашением в 1923 г. Турции республикой. Принятая в 1924 г. Конституция декларировала все основные демократические права и свободы, что явилось важным шагом в деле трансформации традиционной исламской структуры и базой для культурных преобразований в стране.

Реформы начала XX в. и создание светского государства

Ислам был отделен от школы и государства, вакуфное имущество национализировано, шариатские суды и духовные школы-медресе упразднены. Ни одно из исламских государств, как справедливо отмечал востоковед

Л.С. Васильев, никогда не совершало одним ударом столь ради-

кальных преобразований, высвобождавших страну из жесткой паутины ислама. Были приняты законы, в соответствии с которыми все население было обязано перейти на европейскую форму одежды, на европейский календарь, была введена гражданская форма брака и отменено многоженство, были введены фамилии и упразднены старые формы обращения (эфенди, бей). По европейскому стандарту начали создаваться многочисленные школы всех ступеней, обучение в которых было облегчено заменой арабского алфавита на латинский.

Отмена шариатских судов и ведение судопроизводства по европейскому стандарту способствовало возникновению потребности в многочисленных юридических кадрах высшей квалификации и стимулировало развитие концепции высшей школы. В основе изложенных радикальных реформ лежали два принципа: светскости и государственности, которыми, в свою очередь, было обусловлено направление культурного развития Турции в XX веке. Основным направлением деятельности государственного Института социальных исследований стали исследования в области национального культурного развития страны.

Радикальные реформы благоприятно сказались на общем социокультурном фоне в стране. Так, что грамотность населения в этой восточной республике в конце XX столетия составляла уже 90%.

Литература

На протяжении всего XX столетия первостепенная роль в развитии культуры в Турции принадлежала литературе. Еще в начале века наиболее значимой фигурой в турецкой литературе был поэт *Тевфик Фикрет*. Сборник его стихов «Тетрадь Халюка» отличали антиклерикальные и антивоенные

Если я гореть не буду,
Если ты гореть не будешь,
Если мы гореть не будем,
Кто тогда рассеет мрак?
Н. Хикмет

настроения, а его сатирические произведения «Власть грабежа» и «Возврат к 95-му году» были предвестником назревавших революционных событий. Героика войны за независимость определила характер рассказов *Якуба*

Кадри, романа «Огненная рубашка» *Халиде Эдиб*.

Большую роль в литературе столетия играло творчество *Назыма Хикмета* (1902—1963), поэта-коммуниста, 17 лет проведенного в тюрьме. Освободительная борьба в стране в аллегорической форме отражена в таких его произведениях 20-х годов, как «Знаменосец», «Две сестры», «Пленник сорока разбойников». Адекватным отражением его творческих позиций стала «Книга в сафьяновом переплете» (1921). Назым Хикмет — поэтический летописец сложной истории Востока 20—30-х годов. Его произведения характеризуются сложными, полными символическими формами. Таковы поэма «Джоконда и Си Я-у» (1929), посвященная китайской революции, и роман-

поэма «Почему Бенерджи покончил с собой» (1932) об индийском освободительном движении.

В 30-е годы XX в. писал выдающийся турецкий прозаик *Сабахаттина Али*, известный своими рассказами «Доходный дом», «Арба», психологическим романом «Юсуф из Куюджака», а также романом о судьбах интеллигенции, растерянной перед фашизмом, — «Дьявол внутри нас».

На протяжении нескольких десятилетий (начиная с 40-х годов) в турецкой реалистической литературе существовало течение *социального реализма*. Его представители *Орхан Кемаль* (1914—1970), *Кемаль Тахир* (1910—1973), *Азиз Несин* (р. 1915). Социальные реалисты, как правило, ориентировались на «героя нового типа». Обычно это романтический герой, выделяющийся из общей массы и возвышающийся над ней. В этом сказывается связь с героями народных дастанов, традиционные представления о народном вожаке.

В 60—70-е годы XX в. в литературе проявился интерес к национально-освободительной войне 1919—1923 гг. Перу *Хасана Иззеттина Динамо* (р. 1909) принадлежат восьмитомный роман-эпопея «Священное восстание» и роман «Огненные годы». *Самим Коджизёз* — автор дилогии «Люди в папах» и «Во весь опор», а *Эроль Той* (р. 1936) — романа «Когда земля голодает». *Талин Апайдын* (р. 1926) представил на суд публики романы «В пыли и дыму» и «Они сказали: Родина».

В романах следующих десятилетий главное внимание авторы сосредоточивают не на внешнем сюжете, а на психологических состояниях героев, в результате чего несколько сужается многоплановость изображения, но углубляется анализ человека. Это романы «Солдаты горя» *Бурхана Арпада* и роман «Бабушка Зюхре» *Кемалья Бильбашара*.

Большое место в литературе второй половины XX в. занимает *деревенская проза*. Крестьянский вопрос для современной Турции — важнейший, и в произведениях «деревенщиков» видно понимание того, что преобразование деревни — необходимое условие экономического прогресса страны, духовного развития людей, без чего невозможны радикальные общественные перемены. Отражает литература и такое явление турецкой действительности, как эмиграция. Впервые в литературу эту тему в 70-х годах ввел *Бекир Иылдыза* своими рассказами «Бесприютные» и «Немецкий хлеб», описав вынужденный отъезд с родины как явление драматическое, ломающее традиции, разрушающее семьи, трансформирующее национальное сознание.

В турецкой литературе конца XX в. можно выделить несколько течений, эстетические установки которых зачастую исключали друг

друга. Так, социальным реалистам открыто противостояли модернисты, утверждавшие, что подлинных реалистов не должны волновать общественные проблемы: они являются сферой интересов социологов и политиков. Для писателя же важно постичь внутренний мир человека, глубины которого — область рафинированного искусства и адресовано оно должно быть особой читательской элите.

Турецкая критика связывала свою модернистскую литературу с эстетическими установками французского экзистенциализма, отмечая одновременно роль и влияние на «новую» турецкую литературу фрейдистской концепции личности. Эта тенденция в турецкой литературе представлена произведениями *Демира Оздю*, *Лейлы Эрбиль*, *Оната Кутляра*.

Специалисты выделяют также наличие в Турции массовой литературы, в произведениях которой утверждается национальная исключительность и прославляется исламизм. Значительную часть массовой литературы составляют *псевдоисторические романы* (произведения *Шакира Зии*, *Феридуна Фазыла Тюльбентчи*), в которых изображаются идеальные правители-султаны, борьба за престол, военные походы.

Музыкальная культура

В развитии музыкальной культуры Турции по сей день существуют два направления: фольклорное и классическое. В основе первого лежат общие для многих тюркских народов (в том числе Азербайджана, Средней Азии, Казахстана) *мани* (песни частушечного склада), *кошма тюркю* (мелодически развитая песня лирического содержания). Классическая музыка, зарождавшаяся как мистическая музыка ритуальных отправлений, после создания в 1828 г. императорского оркестра под руководством итальянского композитора Дж. Доницетти приобрела интернациональный характер.

Архитектура

В архитектуре Турции XX в. отчетливо проявляются элементы *неоклассицизма*, особенно в период 1900—1930 гг., когда турецкие архитекторы стремились отделить архитектурные формы, типичные для османского периода, от наслоений вестернизации. В стиле неоклассицизма построено здание старого Парламента и бывший Педагогический институт Рази в Анкаре.

Во второй половине столетия главенствующим архитектурным стилем становится *модернизм*, характеризующийся функциональным значением форм построек, пониманием совокупных задач градостроения, практичностью стройматериалов. В стиле модернизма построены здание филологического факультета Анкарского университета, мавзолей Ататюрка, отель Хилтон, Национальная библиотека. При реставрации зданий сегодня в Турции успешно синтезируют

ются старинные архитектурные формы с современными техническими возможностями.

Изобразительное искусство

С начала века в живописи Турции сказывалось влияние европейских художественных школ, поскольку после открытия в 1883 г. Школы изящных искусств ее выпускникам предоставлялись стажировки во Франции и Германии. Часть художников стремилась сочетать ново-европейские реалистические и турецкие средневековые художественные принципы. В 20-х годах XX в. появилась группа художников, названная «*Турецкие импрессионисты*». Эти художники (лидер *Х.А. Лифиж*) изображали человеческие чувства и переживания на фоне патриархального турецкого быта.

В 1937 г. был открыт первый музей живописи и скульптуры, а в конце XX в. в Турции их было свыше 25. В 1929 г. был создан союз независимых художников и скульпторов, а в 1933 г. возникла «*Группа «Д»*», члены которой использовали приемы кубизма и постепенно перешли к абстрактному искусству, получившему особенное развитие с 60-х годов.

В турецкой живописи 70—90-х годов наблюдалось пять противоборствующих направлений: абстрактная живопись, абстрактные живописные формалисты, социал-локалисты, лирико-абстрактные формалисты и экспрессионисты критического направления. При этом до сих пор сохраняется многовековая традиция *книжной миниатюры*, испытывавшая в свое время влияние индийских и персидских художников.

Большинство скульпторов (*Намык Денизхан, Семахат Асинер, Али Теоман Герменер*) в конце XX в. работали в стиле абстракции.

Радикальные реформы 20-х годов почти не оставили исламу места, но тем не менее в годы нестабильности проблемы ислама дают о себе знать, ибо корни ислама глубоки и пронизывают всю национальную традиционную культуру.

18.3. Культура Ирака, Ливана, Сирии

Борьба за независимость как главная национальная идея

В начале XX столетия Ирак и Ливан находились под турецким господством и потому главными темами литературы этого периода были мотивы национальной независимости, а основным литературным жанром — публицистика. Передовая арабская интеллигенция считала своей основной задачей, с одной стороны, борьбу с европейским и турецким гнетом, а с другой — борьбу со средневековыми пережитками в повседневной жизни, быту, менталитете. Таких позиций придерживался в своем творчестве ливанец *Адиб Исхак*, пропагандист

идеи арабского единства; сириец *Абд ар-Рахман аль-Кавакиби*, утопический социалист, автор философского трактата «Природа деспотизма». Аналогичные идеи выражал в своем творчестве ливанский поэт *Амин Рейхани*.

Наряду с социально-политической проблематикой литераторов в первые десятилетия XX в. занимали также и чисто профессиональные проблемы. Так, например, творчество иракского поэта *Джамилы аз-Захави* было проникнуто стремлением обновить поэтическую форму.

Влияние европейских стран на социокультурный процесс

Нельзя отрицать, что европейский капитал и политика колониальных стран способствовали некоторому развитию Сирии, Ливана и Ирака: в различной степени колониализм содействовал модернизации и трансформации этих государств. Французы, под мандатом которых с 1920 по 1946 гг. находились Сирия и Ливан, всячески содействовали формированию в этих странах влиятельного слоя европейски образованных и соответствующим образом подготовленных людей, ориентированных на евро-

Сколько раз я думал о Синбаде
и в душе лепеял мысли те же.
Было сладко грезить о Багдаде,
Проходя у чуждых побережий.

Н. Гумилев

пейские ценности. Создавались учебные заведения европейского типа, готовившие кадры будущих управленцев, технической и иной интеллигенции. Шел процесс европеизации политических институтов, в сознание обитателей этих стран впервые проникли нормы демократических процедур, люди впервые слышали о политическом плюрализме. Происходили позитивные перемены в сфере быта, инфраструктуры, в сфере культуры вообще.

Архитектура

Большое влияние европейская культура оказала на архитектуру сирийских и ливанских городов в современной их части. В 1926 г. французскими архитекторами был разработан генеральный план развития столицы Сирии Дамаска, основная идея которого — использовать пересечения длинных прямых магистралей. Пяти- и шестиэтажные дома новой части города являются типичными образцами деловой архитектуры первой половины XX в. Глубокие лоджии, скрывающие окна, или нависающие над окнами балконы давали прекрасную защиту от солнца. Этой же цели служили разноцветные жалюзи, оживляющие сероватые или коричневатые стены домов.

Вообще для сирийской городской архитектуры XX в. характерными являются современные международные архитектурные формы, умело дополненные декоративными элементами, основанными на мотивах сирийского арабского искусства, что придает им свое-

образный местный колорит. Таким, например, является здание Сирийского парламента, построенное в 60-х годах. Это большое трёхэтажное здание с углубленной центральной частью и монументальными ризалитами по ее сторонам, во всю высоту прорезанными нишами с полуциркульными завершениями, напоминающими применявшиеся в средневековой арабской архитектуре айваны. Оформляющие стены здания двухцветные горизонтальные полосы напоминают об архитектуре мамлюков и Османов. Центральная часть здания покрыта невысоким куполом, внутри декорированным мозаичными изображениями, напоминающими знаменитые мозаики мечети Омейядов. Интерьеры украшает ажурная резьба по дереву, широко применявшаяся во внутренней отделке сирийских домов XVII—XIX вв.

Архитектура парламента и других официальных зданий Сирии — (Министерства общественных работ, Дворца правосудия, Министерства иностранных дел) свидетельствует о плодотворности взаимодействия западных и восточных архитектурных традиций, о взаимодействии культурных традиций вообще.

18.4. Социокультурная ситуация в Иране

Социокультурная ситуация в Иране в XX в. стремительно менялась в связи с победами и следовавшими за ними поражениями радикальных сил и революций. Так, революция 1905—1911 гг. способствовала развитию демократической литературы в стране и появлению многих средств массовой информации. На страницах журналов публиковались произведения известных литераторов — *Арефа*, *Ашрафа Гиляни*, *Деххода*. Широко распространялась сатирическая литература, произведения которой печатались на страницах таких журналов, как «Молла Насреддин» и «Труба Эсрафила». Однако поражение революции привело к закрытию журналов и газет, а также физической расправе над писателями.

Слепую прихоть подавляй — и будешь благороден!
Калек, слепых не оскорбляй — и будешь благороден!
Не благороден, кто на грудь упавшему наступит.
Нет! Ты упавших поднимай — и будешь благороден!

Рудаки (860—941)

В 1925 г. Учредительное собрание Ирана провозгласило новую шахскую династию Пехлеви. Вслед за этим был принят целый ряд

законов, и началось проведение реформ (земельной, финансовой, судебной), которые изменили социокультурную ситуацию в стране. Также были осуществлены реформы в области культуры и образования, издан закон об обязательном начальном образовании, учреждены светские школы, открыты многочисленные средние учебные заведения и вузы, в их числе Тегеранский университет (1934), проведены реформы, предписывавшие переход на европейскую форму одежды, отмену традиционных титулов и званий, введение фамилий. Сложилась прослойка образованной интеллигенции, но при этом усилилось влияние шиитского духовенства.

Большое влияние на жизнь иранского общества на протяжении всего XX в. оказывала художественная литература. Еще в конце Первой мировой войны возникло Литературное общество, в которое вошли такие видные литераторы, как *Вахид Дастгарди*, *Рашид Ясеми*, *Саид Нафаси*.

Бесправное положение иранских женщин, всевластие духовенства отразил в своей поэме «Ареф-наме» *Иреджимерза Джалаль-аль-Мамалека*. Этой же тематике посвящены роман *Мошфека Каземи* «Страшный Тегеран» и повесть *Ходададе* «Мрачная жизнь труженика».

Импрессионистский и реалистический методы стали наиболее распространенными литературными методами века.

Иранская исламская революция

В 1958 г. иранский шахиншах Реза Пехлеви начал борьбу за так называемую «белую революцию» в стране — борьбу за радикальные преобразования капиталистического типа и ускоренную модернизацию страны сверху. Строились промышленные предприятия, создавалась развитая инфраструктура, объем промышленной продукции ежегодно возрастал на 10—15%. Росла сеть школ и высших учебных заведений, развивались культура и здравоохранение, женщины вовлекались в общественную жизнь. Однако шиитские аятоллы, духовные лидеры Ирана не приняли эти радикальные преобразования. Их поддержало большинство населения, не готового к столь быстрым темпам трансформации. Для интеграции населения в новые и не привычные для него структуры шахиншах, как типичный восточный деспот, не считаясь с нормами конституции, использовал силовые методы, зажимая оппозицию, ограничивая права и свободы. При этом он вместо того чтобы заручиться в своей политике поддержкой духовенства, восстановил его против себя, лишив основных доходов.

Шиитское духовенство, поддержанное большинством населения, выступило за «традицию» против «чужих» норм, что, в конеч-

ном счете, вылилось в конце 70-х годов XX в. в Иранскую исламскую революцию.

В 1979 г. было провозглашено образование Исламской республики Иран и принята новая конституция, по которой власть в стране принадлежит духовенству, ликвидируется всякое вмешательство и влияние западных держав, принципиально отвергаются капитализм и коммунизм и им противопоставляется «исламский путь» развития. Как следствие этих перемен сократились инвестиции в промышленность и сельское хозяйство, стремительно упало количество специалистов с высшим образованием. Страну покинули образованные и богатые иранцы, увезя с собой и свои капиталы.

Десять лет спустя после революции в стране проявилась тенденция приспособления шиитской доктрины к реалиям современной жизни. Так, в 1988 г. вышло постановление, разрешающее игру в шахматы и продажу музыкальных инструментов. Затем было разрешено публичное исполнение классической музыки и пение, открыт ряд концертных залов, в том числе крупнейший в Тегеране Концертный зал им. Рудаки. Конечно, вновь созданные музыкальные капеллы представляли удручающее зрелище, когда солистки выходили на сцену в чадре, а музыканты и дирижер были без традиционных «бабочек». Невысоким был и уровень исполнения, но очереди иранцев, желавших попасть на концерты, были нескончаемые, — люди просто истосковались по настоящему искусству.

Конец XX в. характеризуется ослаблением исламской цензуры, развитием кинопромышленности. Сегодня в Иране в год выпускается свыше 50 качественных художественных лент, демонстрирующихся в 270 кинотеатрах страны.

Исламский кодекс ношения одежды

В то же время власти до сих пор требуют строгого соблюдения исламского кодекса ношения одежды. В 1990 г. специальная правительственная организация по борьбе с нарушителями ношения исламской формы одежды довела до сведения населения, что будут подлежать наказанию все женщины, использующие косметику, броские цвета одежды, допускающие выбивание прядей волос из-под головного убора, носящие прозрачные носки или чулки, а также облегающую тело одежду или использующие для ее украшения какие-либо рисунки или орнамент. Подлежали наказанию также мужчины за ношение облегающей одежды, рубашек без рукавов или со слишком короткими рукавами, расстегнутыми на шее воротниками и рисунками на одежде, а также за ношение галстуков. За первую же неделю применения этого постановления в столице

было арестовано более 500 человек и закрыто 33 магазина, так как в постановлении было объявлено, что запрещается продажа всех вышеназванных предметов одежды.

Социокультурную ситуацию в Иране последних двух десятилетий XX столетия характеризует принятие мер, направленных на усиление исламских ограничений. Так, помимо указанных мер, такими ограничениями являются создание в пассажирских автобусах отдельных салонов для проезда мужчин и женщин, ужесточение борьбы с наркоманией и проституцией. Торговцам наркотиками были вынесены сотни смертных приговоров, а в соответствии с иранским законодательством за участие в организованной проституции многие женщины были подвергнуты смертной казни — битию камнями.

Политика в области образования

Вместе с тем правительство предпринимало ряд мер для решения вопросов образования в стране, вызывающего серьезную озабоченность. На цели просвещения выделяются огромные средства. За годы после революции открыто свыше 30 тысяч новых учебных заведений, 5 млн неграмотных иранцев учатся на курсах ликвидации неграмотности, отказ от посещения которых карается санкциями: лишаются талонов на приобретение нормированных товаров, им запрещаются поездки за рубеж, их дети не принимаются в университеты. В 1981 г. в стране был создан Открытый исламский университет, имеющий 80 филиалов. Однако, несмотря на принимаемые меры, число неграмотных в стране растет.

С начала 90-х годов иранские власти начали беспокоить проблема уменьшения в стране кадров высокой квалификации. Они стали открыто обращаться к иранским специалистам, эмигрировавшим из страны с предложением вернуться на родину и помочь экономической реконструкции Ирана. Специальные представители иранского правительства выезжали в США и страны Европы, чтобы пригласить бывших соотечественников (врачей, учителей, инженеров) вернуться на родину. По сведениям западных источников, к середине 90-х свыше 20% от числа эмигрировавших после революции иранцев вернулись в страну. Одна американская газета в 1991 г. опубликовала интервью с иранским инженером, который решил возвратиться в Иран, объясняя причину возвращения беспокойством за судьбу своей восьмилетней дочери, которой в ее школе во Франкфурте неоднократно предлагали наркотики. «Я предпочитаю, чтобы она ходила в школу в чадре, нежели имела дело с малолетними наркоманами», — заявил он корреспонденту.

Несмотря на некоторое уменьшение радикализма во внутривнутриполитических акциях, генеральные установки иранских властей оста-

ются прежними. В 1989 г. иранский лидер аятолла Хомейни приговорил *Салмана Рушди* (р. 1947) к смерти, издав фетву, в которой осудил роман «Сатанинские стихи» (1988) за кощунство и вероотступничество.

18.5. Культура арабских нефтедобывающих монархий

Арабские нефтедобывающие монархии (Кувейт, Саудовская Аравия, Бахрейн, Оман, Катар, Объединенные Арабские Эмираты) — это пример сосуществования двух секторов хозяйства, двух частей населения в пределах каждого из государств. В отличие от Египта или Турции в этих странах мало институциональных элементов европейской структуры, отсутствуют заметные признаки приближения к еврокапиталистическому стандарту со стороны как основной части местного населения, так и аппарата власти. Симбиоз здесь построен не просто на контрасте, а на сепарации, на сознательном отделении коренного населения от современного сектора хозяйства и соответствующей ему инфраструктуры, функционирующих в основном благодаря усилиям мигрантов, тогда как местное население выступает преимущественно в качестве получателя ренты.

Правда, кувейтская трагедия — агрессия Ирака против Кувейта начала 90-х годов XX в. сильно повлияла на изменение менталитета в арабских монархиях. В частности, эта война положила начало более широкому сотрудничеству Кувейта с пришедшим ему на помощь Западом, что, в свою очередь, способствовало большему восприятию западной культуры, политических форм, экономических и иных стандартов западного образа жизни. В Кувейте воссоздан закрытый в 1986 г. парламент, в Саудовской Аравии планируется создание Консультативного совета. Востоковеды пишут о вестернизации в Арабских эмиратах. Однако это только наметившаяся тенденция, а в реальности эти страны — пока что страны-рантье, пользующиеся созданным чужими руками, и в этом их глубокая внутренняя слабость.

Став независимым государством в 1958 г., Королевство Саудовская Аравия провозгласило лозунг искоренения трех зол: бедности, невежества, болезней, и на основе этого сформировало программу правления, заложив основу курса социальной, просветительской и образовательной реформы. В конце XX — начале XXI вв. Саудовская Аравия — богатейшее и процветающее государство, но его процветание — подарок судьбы и природы, а не результат собственных целе-

направленных усилий. Следствием этого являются многие парадоксы, характеризующие современную социокультурную ситуацию Саудовской Аравии.

Основой процветания саудовской экономики, как известно, является нефть, которая добывается в малонаселенном государстве (10 млн чел.), а объем ее добычи сопоставим с российским и американским. После национализации нефтедобычи в 1975 г. и увеличения цен на нефть резко возросло поступление в казну нефтедолларов, за счет которых в 80-х годах быстро стала развиваться экономика страны и укрепляться вооруженная новейшей техникой армия.

Огромные средства позволили стране заниматься таким дорогостоящим производством, как опреснение воды. В последнее десятилетие XX в. эту работу выполняли 27 опреснительных станций, обеспечивавших 500 млн галлонов воды в день. Это сделало возможным сооружение плотин, освоение пустыни, развитие интенсивного сельского хозяйства, в котором наряду с тропическими и субтропическими культурами успешно выращивается пшеница, по производству и экспорту которой страна занимает почетное шестое место в мире. Все возрастающие доходы от нефти в связи с открытием все новых и новых ее месторождений позволяют стране год от года повышать уровень благосостояния своих жителей, привлекая для их обслуживания все больше людей из-за рубежа — Индии, Пакистана, стран Ближнего Востока.

Сотни аравийских миллиардов долларов осели в банках европейских стран, большое количество средств (до 12 млрд долл. США ежегодно) все эти годы шло в виде помощи Арабским государствам, противостоящим Израилю. Вместе с тем большое количество средств направлялось на образование и культуру. В 1953 г. был издан королевский декрет о создании министерства образования и заложена образовательная программа, по которой страна живет по настоящее время. Она предусматривала расширение строительства начальных, подготовительных и средних школ; строительство университетов, применение современных методов обучения, здравоохранения, социального обеспечения, спорта, подготовки национальных педагогических кадров; создание педагогических институтов; проведение постоянных исследований с целью развития методов обучения.

На рубеже XX и XXI столетий в стране действовали семь университетов, в составе которых было 78 факультетов. Структура их проста и вместе с тем очень специфична: они готовили либо специалистов по металлургии и нефти, либо специалистов по исламу.

В армии страны, которая вооружена самыми современными видами оружия и является экономически и материально самой обеспеченной в мире, существуют школы и классы для ликвидации неграмотности и изучения Корана.

Встав в 1958 г. на самостоятельный путь развития, Саудовская Аравия в отличие от стран Ближнего Востока, положивших в основу системы образования опыт колониальных стран, в этом вопросе, как и во всех остальных, предпочла свой собственный путь и свои методы.

Определенная самоизоляция от мирового культурного опыта при огромном количестве финансовых средств привела к тому, что в условиях, когда общая сумма национального дохода свыше 130 млрд долл в год, когда сумма дохода на каждого человека (включая новорожденных) превышает 15 тыс. долл. в год, когда в школах соотношение преподавателей к ученикам равняется 1:15 по закону, а на практике составляет 1:10, а в университетах отказались от поточных лекций в пользу индивидуальных тьюторских занятий, когда у участковых врачей на участке не более 500 жителей, когда каждый школьник и студент имеют персональный компьютер, выросли поколения людей при свободном знании английского языка, совершенно чуждые классической культуре, которая в определенном смысле и является культурой вообще.

Аравийские монархии (Саудовская Аравия, Кувейт, Бахрейн, Оман, Катар, ОАЭ) — удивительнейший парадокс истории, где сказочное богатство соседствует с первобытной дикостью кочевников-бедуинов, имеющих право на бесплатные социальные блага и не спешащих ими воспользоваться, предпочитая привычный образ жизни в пустыне со своими верблюдами.

18.6. Культура Израиля в XX в.

Социокультурная ситуация

Израиль, образованный в 1948 г., вынужден был сразу же в течение 15 месяцев отстаивать свою только что обретенную независимость в войне с арабским миром. Ища поддержку у цивилизованного мира, государство Израиль в 1949 г. вступило в ООН и, утверждая право каждого еврея жить у себя на родине, широко открыло двери для свободной репатриации евреев. Репатриация, в несколько раз увеличившая первоначальное население страны, привела в Израиль сотни тысяч образованных людей из Германии, СССР и других стран. Это обеспечило Израилю быстрый подъем общественного и культурного развития, с одной стороны, а с другой — создало на

первых порах напряженное экономическое положение, разрешенное с помощью финансовой поддержки правительства США, займов у американских банков, пожертвований евреев диаспоры и послевоенных репараций из Германии.

Он не солгал нам дух нечаянно-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь высшей мзды.
Вкусите плод и будете, как боги».

Н. Гумилев

Эти средства были использованы на строительство жилых домов, механизацию сельского хозяйства, организацию торгового флота и государственной авиации, добычу и переработку природных богатств, развитие промышленности, строительство дорог. Бурное развитие сельского хозяйства привело к обеспечению населения практически всеми основными продуктами питания. 20 тыс. гектаров ранее бесплодной земли покрылись лесами, деревья были посажены и вдоль главных шоссейных дорог страны.

Значительная часть полученных средств сразу же была использована на просвещение и образование. Следует отметить, что по традиции прошлых поколений просвещение является главной ценностью израильского общества, и в Израиле его называют «ключом к будущему».

Цели израильской системы просвещения определены следующим образом: воспитать детей ответственными гражданами демократического, плюралистического общества, в котором сосуществуют люди различного этнического происхождения, различных культур и политических убеждений. Эта система зиждется на еврейских ценностях, на любви к своей земле и на принципах свободы и терпимости. Она стремится дать высокий уровень знаний с упором на научные и технологические навыки, очень важные для дальнейшего развития страны.

Большое значение в стране придается высшему образованию, играющему решающую роль в развитии науки и культуры.

В области развития науки Израиль, как малая страна, выработал четкую политику повышения конкурентоспособности на международной арене. Доля населения, занятого в научных и технологических разработках, и доля выделяемых на них средств, — одна из самых высоких в мире. По количеству авторов публикаций в облас-

ти естественных и технических наук, сельского хозяйства и медицины по отношению к общему количеству работников, занятых в народном хозяйстве, Израиль далеко опережает все остальные страны мира.

Отсутствие в Израиле традиционных энергетических ресурсов стимулировало интенсивные поиски альтернативных источников энергии, таких, как солнечная, тепловая и энергия ветра. Сегодня Израиль — мировой лидер по применению солнечной энергии и занимает первое место в мире по использованию в домах солнечных бойлеров.

Во всем мире известны достижения израильской медицины: так, в Израиле изобретен прибор для диагностики раковых заболеваний «Цитоскоп», который, исследуя лимфоциты пациента, определяет наличие плотных опухолей. Точность метода достигает 97%.

Говоря о культуре в гуманитарном ее значении, важно помнить, что в израильской культуре находят отражение особенности израильской истории, возвращение «рассеянных», наличие разнообразных этнических и социальных групп, интересы которых зачастую находятся в противоречии и с недавней историей Израиля, и с общим стилем жизни на Ближнем Востоке. Израильцы высоко ценят творчество, принимая его как органическую часть своей повседневной жизни.

Литература и возрождение иврита

Как и в других странах Востока, литература в Израиле играет большую роль в деле интеграции в общество его разноплеменного населения.

Период освоения страны, борьба за независимость, строительство государства, войны и волны массовой «алии» со всех уголков земного шара — любой из этих моментов, как сам по себе, так и в сочетании с другими, дает богатый материал для литературного творчества.

Поэзия и проза черпают тематику и выразительные средства из Библии и других сокровищниц еврейской духовности, а также из культурного наследия евреев диаспоры и языка повседневной жизни. Большая часть современных литературных произведений, созданных в Израиле, написана на *иврите*, языке Библии. Хотя на протяжении двух тысячелетий иврит, оставаясь языком богослужения, теологии, поэзии, не использовался в повседневной жизни, с середины XIX в. возрождение иврита в качестве разговорного языка стало символом обновления еврейской национальной культуры. В 1953 г. была создана Академия языка иврит, задачей которой является его развитие и нормативизация.

Литература второй половины XX в. — это литература в основном двух ментальностей: первая восприимчива к произведениям социального реализма, заимствованного из англоамериканской и

советской литературы; вторая, развившаяся в 60—80-е годы, знаменовала отход от идеологии, поставив во главу угла внутренний мир человека. Первая представлена творчеством таких писателей, как *Моше Шамир*, *Биньямин Тамуз*, а вторая — работами *Амоса Оза* и *Язкова Шабтая*.

Со второй половины 60-х годов изменился и характер детской израильской литературы, охватывающей огромное количество тем и жанров. Литература с обилием лозунгов, преклонением перед героями, в которой местоимение «мы» встречалось куда чаще, чем «я», уступила место реальной литературе, изображающей детей, которым приходится сталкиваться с потерей близких, разводом родителей, проблемой неполной семьи, с трудностями взросления и борьбой за своё место в семье и обществе. Главное в детской литературе сегодня — это развитие у детей самостоятельного мышления и мотивации к получению новых знаний.

Изобразительное искусство, музыкальная культура и театр

Изобразительное искусство Израиля — это западноевропейское искусство по форме с колоритом Востока, характер которого определяет образ жизни жителей страны и стилистические влияния зарубежных центров искусства.

Природа страны рождает поразительные цветовые эффекты, при этом доминирующими поверхностями являются песок и море. Как и в других странах Востока, в художественной жизни Израиля принимают участие люди, традиционно называвшиеся «ремесленник». Это керамисты, мастера по серебру, стеклу, тканям.

Развитие искусства всех жанров и форм способствует существующая в Израиле с начала века Академия художеств и прикладных искусств «Бецацель», в которой уже в 1910 г. было 32 отделения и обучалось 500 студентов.

На музыкальной жизни Израиля благотворно сказались две миграции: 30-х годов, когда, спасаясь от нацистов, в страну бежали из Германии сотни педагогов, студентов, композиторов, вокалистов и многие тысячи любителей музыки, и недавнего периода, когда в Израиль прибыло большое количество квалифицированных преподавателей музыки, музыкантов и вокалистов из Советского Союза.

В Израиле велик престиж классической музыки. Разнообразные музыкальные представления — от выступлений небольших ансамблей до симфонических концертов с обширным классическим репертуаром проводятся в исторических местах — реставрированных римских амфитеатрах в Кейсарии и Бейт-Шеане, в разбросанных по всей стране культурных центрах, в современных залах на 3000 мест в Тель-Авиве и Иерусалиме.

Хорошо развито в Израиле искусство балета. В конце XX в. в стране имелась сеть профессиональных балетных трупп. Наиболее интересными являются театр танца «Инбал», строящий репертуар на основе народных танцев и имеющий в нем много постановок на библейские сюжеты; труппа «Израильский балет», единственная труппа классического балета, в репертуаре которой есть работы Дж. Баланчина и других выдающихся хореографов.

Рождение своего театра израильтяне связывают с основанием в 1917 г. в Москве под руководством К. Станиславского театра «Габима» («Сцена»), труппа которого в 1931 г. перебралась в Тель-Авив, где и работает по сей день. В конце XX в. в Израиле было пять драматических театров и несколько десятков любительских трупп. Для израильского театра, как и всей культуры Израиля в целом, характерно то, что в нем работают драматурги, актеры, режиссеры, чей творческий багаж сформировался под влиянием разных культур: сочетаются мировой опыт и израильская специфика, классика и современность, оригинальность и заимствования, традиции и эксперимент — все это и определяет яркость и самобытность израильского театра.

Международное культурное сотрудничество

Большую роль в развитии культуры Израиля играют его международные связи с 45 странами, предусматривающие обмен студентами и научными кадрами, балетными и драматическими труппами, художественными выставками, музыкантами и оркестрами, а также активное участие в различных международных культурных мероприятиях.

Определенную роль в вопросах культурных связей играет ежеквартальный журнал израильской культуры «Ариэль», прекрасно иллюстрированный и очень интересный, авторами которого являются выдающиеся писатели и ученые современного цивилизованного мира.

Другой пример международного культурного сотрудничества — *город Иерусалим*. В 1968 г. для наблюдения за развитием города был создан международный Комитет Иерусалима из 70 известных архитекторов, градостроителей, историков, философов, социологов и религиозных деятелей из разных стран мира.

С развитием города расцветает его культурная жизнь. Здесь регулярно проводятся всевозможные международные фестивали и научные конференции. В ежегодном Израильском фестивале участвуют танцевальные, театральные и музыкальные ансамбли и отдельные исполнители из многих стран мира. Раз в два года действует Иерусалимская международная книжная ярмарка. Большое число зрителей привлекают в израильскую столицу международные кинофестивали, фестивали кукольных театров и хоровой музыки.

Для зарубежных деятелей культуры в Иерусалиме есть центр культуры Мишкенот-Шаананим, открытый в 1973 г., — уникальное культурное сооружение со своей историей, архитектурой, традициями. Это популярное место проведения международных, междисциплинарных и межкультурных встреч известно также как один из центров поэтического мира. В числе зарубежных авторов, занимавшихся литературным творчеством в центре Мишкенот, такие знаменитости, как *Сол Беллоу*, *Филипп Рот*, *Морхедай Рихлер*, *Джон Ле Карре*, а среди израильских — *Давид Гроссман*, *Меир Шалев*. В Мишкенот приезжают также художники и музыканты. Ученые также считают, что обстановка в Мишкеноте располагает к научным занятиям и дискуссиям. Поддерживая связи с исследователями во многих областях, персонал предлагает им помощь в проведении конференций, симпозиумов и лекций.

Мишкенот включился в Иерусалимскую литературную программу «Слова и образы», а в 1996 г. учредил *Форум средиземноморской культуры*, цель которого — вместе со специалистами из соседних стран определить понятие средиземноморской культуры путем сопоставления образов, символов и мифов различных культур в этом регионе и поиска в них общих элементов.

Основные термины и понятия

«фараонизм»	каллиграфическая живопись
макам (мутам)	социальный реализм
интеллектуальная драма	иврит
арабская оперетта	

Вопросы для размышления

1. Что определяло культуру стран Ближнего и Среднего Востока в XX в.?
2. Объясните суть концепции «фараонизма» в египетской литературе.
3. Как Конституция Турции 1924 г. повлияла на социокультурную ситуацию в стране?
4. Как исторические особенности сказались на развитии израильской культуры?

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА СТРАН ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

В XX в., когда стало формироваться осознание целостности мира и идея существования единой общечеловеческой культуры получила признание и поддержку, в ряде восточных странах сложилась новая социокультурная ситуация. Под влиянием западных стран многие старые формы доколониальной социальной и экономической жизни, типы деятельности и принципы восприятия мира были отсеяны временем, но зато были восприняты европейские культурные ценности, наибольшее распространение среди которых получили гуманистические идеалы, концептуально оформившиеся как *права человека* на жизнь, свободу и собственность.

Вся трансформация, однако, включая восприятие европейских ценностей, проходила при большом сопротивлении, основной силой которого выступали традиционный сектор хозяйства и менталитет связанного с ним крестьянства, составляющего большинство населения в восточных странах. Тем не менее, при всей своей консервативности традиционный сектор хозяйства в восточных странах постепенно становится иным, сочетающим в себе признаки как докапиталистических, так и рыночных отношений. Возник сектор хозяйства, являющийся синтезом прежде чуждых друг другу структур. Однако синтез этот не полный, и в зависимости от степени его гармоничности востоковеды выделяют несколько «моделей» развития современных восточных стран. Одна модель представлена Индией, Таиландом, Малайзией, Индонезией и Филиппинами, другая — Японией и странами «японской модели», включающей Южную Корею, Тайвань и Сингапур. Наконец, своеобразный путь развития продемонстрировал Китай.

19.1. Культура Индии, Таиланда, Малайзии, Индонезии и Филиппин

Эти страны развиваются по еврокапиталистическому пути, но они еще не перестроили свою традиционную внутреннюю структуру. На практике это означает, что некоторая часть преимущественно город-

ского населения уже живет в условиях современной рыночной экономики, создана многопартийная система, судопроизводство по европейскому типу. В то же время основная масса населения ведет привычный, традиционный образ жизни, слабо затронутый переменами.

Индия: касты и английская парламентарная модель

Наиболее типичным представителем данной модели следует признать Индию. С одной стороны, длительность правления англичан в Индии и целенаправленность политики британской колониальной администрации способствовали тому, что английская парламентарно-демократическая модель в Индии была воспринята, а затем и внедрена в жизнь достаточно основательно. Еще в XIX в. в Индии была проведена судебная реформа по английскому образцу, индусы стали получать европейское образование. В Индию проникали европейские идеи, знания, науки, произведения искусства, образ жизни. Эти знания распространялись на английском языке, на котором печатались все газеты и журналы, что во многом способствовало ориентации индийской интеллектуальной элиты на европейские культурные ценности. Дальше всех в этом отношении пошла Бенгалия, где большое распространение получили просветительские идеи и борьба против одиозных традиций, таких, как «сати» (обычай сожжения вдов), ранние браки, кастовая непримиримость.

Начало XX в. в Индии ознаменовалось появлением национальной буржуазии, строительством железных дорог, созданием сети крупных индийских банков (в 1913 г. их было уже 18), предприятий связи. Это создавало новую структуру, которая деформировала традиционную структуру земледелия и ремесла. Востоковед Л.С. Васильев отмечал, что Индия с ее древней многовековой традицией ненасильственных действий и сравнительно ограниченных функций государства оказалась благоприятным полигоном для внедрения там элементов британской политической практики и культуры, включая вестминстерскую парламентскую традицию.

С другой стороны, в жизни Индии огромную роль играла система общин и каст, в плену которой до сих пор находится подавляющее большинство населения страны. Кастовая система оказалась чрезвычайно серьезным препятствием на пути модернизации страны.

Начало модернизации вызвало серьезное сопротивление традиционной индийской структуры, существенно повлиявшей на развитие культуры Индии в XX в. Дело в том, что позиция индийской творческой интеллигенции в отношении английской культуры и в целом европейских ценностей пережила в начале XX в. определенную трансформацию. Часть интеллигенции перешла на позиции

активного национализма, идеологом которого был *Б. Тилак* (1856—1920). Европейским ценностям он противопоставил традиционные индийские — именно в них он призывал черпать силу для борьбы с колонизаторами. Позиция других критиков колониализма была более умеренной и выражалась в требованиях «свадешии» (развитие отечественного производства) и «сварадж» (организация собственного правления). Эти проблемы находили свое отражение в литературе, бывшей в начале века наиболее развитой формой культуры.

В целом борьба за национальное освобождение, развернувшаяся в Индии с начала века, наталкивалась на традиционную идею *ненасилия* как высшую ценность, оберегаемую индийской культурой. Это нашло свое отражение в творчестве великого индийского писателя XX в. Рабиндраната Тагора.

Ты знаешь, брат, где рай?...

Рай воплощен в моем горячем теле,

В моей печали, нежности, в веселье,

В моей любви,

В моем стыде, в моем труде, в бушующей крови,

В волнах моих смертей, моих рождений,

В игре всех красок, всех цветов, в оттенках, в свете, в тени,

Он влился в песнь мою.

Р. Тагор

Индийская литература

Главной темой творчества писателя и поэта *Рабиндраната Тагора* (1861—1941) было — национальное освобождение. Искания и противоречия индийской интеллигенции начала столетия нашли свое отражение в его романе «Гора» (1909). В 1913 г. Тагор стал лауреатом Нобелевской премии.

Начало XX в. было отмечено в Индии крестьянскими восстаниями, общим подъемом национально-освободительной борьбы. Откликом на эти события стал роман Тагора «Дом и мир» (1915), в котором писатель, выражая сочувствие борцам, тем не менее выступал за отрицание насильственных методов борьбы. В 20-годах Тагор много ездил по миру, выступая с лекциями об Индии. Посетил он также Советский Союз и в 1931 г. опубликовал «Письма о России».

Новаторство писателя проявилось в том, что он своими стихами «Африка», «Прантик» положил начало политической лирике в индийской литературе. Для основанного в 1922 г. в Шантиникитане нацио-

нального университета Тагор написал новые по форме музыкальные символические драмы «Красный олеандр», «Осенний праздник».

Следует отметить, что современная индийская литература представлена на 14 главных региональных языках. Они возродили старые традиционные жанры и усвоили некоторые западные литературные формы. Наиболее значима бенгальская литература. Виднейший ее представитель — Р. Тагор.

Известные индийские писатели XX столетия, писавшие на хинди, — *Премчанд* (1880—1936) и *Джаншайкар Прасад* (1884—1937), активный сторонник М. Ганди. Сборник рассказов «Семь лотосов» (1918) Прасада положил начало современной индийской *социальной новелле*. Философ и литератор *Прасад* известен своими историческими произведениями, написанными в 30-е годы (драма «Чандрагупта», роман «Титли», поэма «Камаяни»).

Существует также индо-английская литература, т.е. романы и рассказы об индийской жизни, написанные на английском языке, в основном индийцами, живущими в Индии. Они затрагивают в основном крупномасштабные проблемы со-

Индуизм — основная религия Индии и одна из мировых религий. Охватывает широкое многообразие верований и обрядов.

циальных перемен и модернизации, вставшие перед одним из наиболее консервативных обществ в мире. Это романы *Р.К. Нараяна*, *О Сингха*.

Проблемы социокультурной ситуации

В своих произведениях эти писатели поднимали и рассматривали вопросы, которые и сегодня стоят в Индии с чрезвычайной остротой. Важнейшая из проблем — проблема *национально-религиозной розни*. В стране проживает свыше 90 млн мусульман, часть их не принимает *индуизм* и находится в состоянии острой конфронтации с индусами. Влиятельной и большой общиной являются *сикхи*, борющиеся за собственное независимое государство. В настоящее время эта проблема, по мнению многих политологов, неразрешима, как и другая, не такая острая на первый взгляд, но не менее серьезная проблема сегодняшнего индийского общества — *демографическая*. Демографы считают, что страну ждет катастрофа, если рост населения будет происходить современными темпами (за последние 50 лет население страны удвоилось).

Еще одна особенность страны, во многом определяющая ее социокультурную ситуацию — *кастовая* проблема. В середине XX в. деление общества на касты было отменено, и современные индийские законы провозглашают равенство людей независимо от их бывшей кастовой принадлежности, но фактически влияние касто-

вой системы на жизнь индийского общества осталось прежним — почти всеобъемлющим. Парадоксально, но специалисты-индоведы полагают, что кастовость имеет и положительные стороны — она удерживает страну от катастрофического роста экстремизма, так как благодаря ей большинство населения смиренно соглашается со своим жалким существованием, давая меньшинству пользоваться благами современной экономики и техники. Нельзя сказать, что в Индии нет экстремизма, он есть, но только среди мусульманского населения, в среде же индуистского кастового большинства страны его практически не существует. Парадокс современной социокультурной ситуации в Индии состоит в том, что, борясь с кастовостью, общество объективно заинтересовано в том, чтобы ее сохранить.

Культура Таиланда, Малайзии, Индонезии и Филиппин

В Таиланде, Малайзии, Индонезии и Филиппинах активно идет процесс экономического роста, укрепляются элементы структуры европейского типа, сосуществующие с экономической отсталыми структурами, что особенно заметно в области сельского хозяйства. Отсталыми остаются социопсихологические стереотипы массового сознания и связанные с ними формы социального бытия.

Для Таиланда характерна ориентация на развитие современных трудоемких отраслей промышленности: нефтехимии, электротехники, а также отраслей, ориентированных на экспорт, таких, как производство драгоценностей, готового платья, текстиля, электроники, наращивание экспорта сельскохозяйственной продукции — риса и каучука, стремительный рост доходов на душу населения и в то же время наличие указанных элементов отсталости.

Как и Таиланд, конституционная монархия Малайзия с 70-х годов взяла курс на производство трудоемкой экспортной продукции, на стимулирование частного предпринимательства и создание необходимой инфраструктуры, а также на снятие национально-социальной напряженности в городах путем защиты коренного населения. Власть и вся страна в экономическом отношении были малайскими, и потому была создана система льгот, позволившая коренному населению, мигрировавшему из деревни в город, адаптироваться к новым условиям. Раньше в городах преобладали китайцы-хуацяо и индийцы. Политика эта проводится осторожно, дабы не создать национальной розни.

Индонезия — страна более отсталая во всех отношениях, чем Малайзия и Таиланд, но и здесь взятый в 1965 г. курс на развитие дал положительные результаты. Все большую роль в Индонезии

конца XX в. играли элементы европейской структуры, которые становятся идейно-конституционной основой развития, усиливается роль элементов политической и правовой культуры, да и культуры вообще. Большое значение для общего развития социокультурной ситуации имели конституционные преобразования: страна была объявлена унитарной республикой с президентским правлением, была запрещена компартия и создана многопартийная система.

Что касается непосредственно духовной культуры, в частности, художественной литературы, то особенность ее заключается в том, что такие литераторы, как *Мохамад Ямин* (поэтический сборник «Родина», 1917), *Марах Русли* (роман «Сити Нурбая», 1922), *Селаси* (роман «Если не везет»), *Армийн Пане* (роман «Оковы»), ставя в своих произведениях проблемы нового человека, свободы личности, сочетания личного и общественного, понимали эти вопросы значительно шире, нежели просто протест против колониального угнетения, как это в прошлом преподносилось. Дело в том, что индуистские принципы, лежащие в цивилизационном фундаменте индонезийского и других обществ Юго-Восточной Азии начисто исключают такие характеристики человека, как честолюбие, предприимчивость, активность, социальную энергию. Поэтому индуизм, имея интегрирующую функцию на социально-религиозном уровне, не имеет ее на уровне социально-политическом. Отсюда политический вакуум, который довольно легко заполняется посторонними политическими силами. Таким образом, протест писателя против этих внешних сил (колонизаторов) одновременно являлся попыткой нести вклад в формирование нового активного человека.

В странах Юго-Востока существует многовековая традиция ку-

Гляди: вон остров
в далеке,
От рыбы там
вода кипит.
Спеши туда с веслом в руке —
Улов тебя вознаградит.
Филиппинская народная песня

кольного, теневого и марионеточного театров. Особенно популярным театр теней является в Индонезии. Он основан на использовании плоских кукол, сделанных из картона или кожи и находящихся между источником света и экраном. Сюжеты театра

кукол обычно заимствуются из мифов, народных сказок и исторических преданий. Большинство представлений, как правило, наряду с развлечением, имеет целью поучение.

Индонезия сохраняет определенные традиции в современном изобразительном искусстве. В 50-е годы были открыты Академия изобразительного искусства и кафедра изобразительного искусства в Технологическом университете, открыта также Академия живописи и резьбы. В конце 60-х художники использовали традиционную

технику изготовления батика для создания нового жанра — *батиковой живописи*.

Социокультурная ситуация Филиппин напоминает индонезийскую, но имеет и свои особенности. После Второй мировой войны был взят курс на развитие капитализма. В деревне происходила «зеленая революция», одним из существенных компонентов которой было создание современной инфраструктуры: ирригации, дорожной и почтовой сети. В городе с конца 70-х годов был взят курс на создание современной промышленности. Следует при этом помнить, что еще в XVI в. Филиппины были захвачены испанскими колонизаторами и с

Техника изготовления батика состоит в использовании своеобразного медного «пера» кантинг, которое позволяет наносить на ткань расплавленный воск в виде исключительно изящного рисунка.

тех пор там на протяжении четырех с половиной веков проходил активный процесс католицизации населения. В настоящее время католицизм является существенным пластом в цивилизационном фундаменте этой страны. Отсюда два существенных компонента в развитии филиппинской культуры. С одной стороны, это более раннее, чем в соседних государствах знакомство с западной цивилизацией, европейскими ценностями, идеями и институтами — от железных дорог, почт и больниц до системы образования, выпуска газет и функционирования политических партий. С другой стороны, это и более ранний рост организованного активного сопротивления колонизаторам.

Культура Таиланда, Малайзии, Индонезии, Филиппин отражает происходящие в этих странах динамичные процессы и складывающиеся противоречия между процессом экономического роста и отсталостью массового сознания и формами социального бытия.

19.2. Современная культура Японии

«Японская душа,
западные знания»

Современная Япония — это центр науки и техники завтрашнего дня, прекрасно развитое сельское хозяйство, невиданная по степени развития инфраструктура, высококачественная система образования, здравоохранения, социального обеспечения. Но пришла к этому страна не сразу.

Япония была первой дальневосточной страной, воспринявшей европейскую культуру. Интенсивный процесс ее освоения начался во второй половине XIX в. и продолжается по сей день. В то же время японская цивилизация — это пример того, что восприятие другой культуры не означает отказ от национальных культурных традиций.

Специалисты пишут о выработанной японцами модели взаимодействия с другими культурами, отражением которой в XX в. явил-

ся тезис *вакон ёсай* — «японская душа, западные знания». Японская душа, японская культурная традиция — это стержень, который сплачивает нацию, помогая ей выстоять в трудные времена. И именно тот факт, что японцы твердо стояли на почве своих культурных традиций, эффективно используя из арсенала истории и культуры все, что может дать положительный результат сегодня, и обеспечило им то, что сегодня называют «японским чудом».

Танка (пятистишие)

Песнь дровосека.
Птичий нестройный щебет.
Ручья журчанье.
Росой омытые травы.
Сосны до самого неба.

* * *

Право приятно,
Когда просидишь целый день
Дома за книгой,
Вдруг у ворот услышать
Близких людей голоса.

Татибана Акэни (1812—1868)

Не утратила своей национальной самобытности Япония и в общественной жизни. Сохранив за собой черты восточной страны, она имеет благодаря этому даже преимущество перед Европой: высокая дисциплина труда, отсутствие забастовок при гармоничном сотрудничестве труда и капитала, корни которого восходят к конфуцианству. Не случайно концепция единого, объединенного информационно сетью общества единых целей с условиями для оптимального проявления человеческих способностей родилась в работах японского социолога *Масуды*. Концепция информационного общества фактически определила пути формирования культуры второй половины XX в.

Как и раньше, роль несущей конструкции в японском сознании играет априорно присутствующая в нем идея *органического единства* всего живого и неживого, прошлого и настоящего, сущностного и являющегося. Именно присутствием этой идеи можно объяснить тот факт, рационально в принципе необъяснимый, почему, например, абсолютное большинство японцев с горячим энтузиазмом и восторгом воспринимает европейский и русский балет, русскую национальную песню и мелодичную классику — сочинения

П.И. Чайковского, итальянскую оперу, французских шансонье (Эдит Пиаф, Шарля Азнавура).

Эта тенденция модернизации и культурного заимствования с параллельным сохранением национальных традиций в XX в. особенно проявилась в живописи и архитектуре.

Архитектура и живопись — зер- кало природы

Японцам XX в., как и раньше, присуща не столько решимость покорять и преобразовывать природу, сколько стремление жить с ней в гармонии. Этой чертой пронизано их изобразительное искусство. Японские художники не диктуют свою волю материалу, а лишь выявляют заложенную в нем природой красоту. Архитектор возводит постройку так, чтобы она сливалась с природой. С соблюдением этих принципов в 1919 г. было построено синтоистское святилище в Ясукуни — не конкурирующее с природой, а стремящееся стать ее частью. Садовник искусно придает саду или парку облик естественного ландшафта. Результатом являются знаменитые японские *ландшафтные сады*, воспроизводящие в миниатюре горы, реки, озера, долины. Повар стремится сохранить вид и вкус сырых продуктов. «Не сотвори, а найди и открой», — таков девиз японских мастеров.

Эту особенность японской культуры, в том числе и современной, отмечают все, кому довелось жить и работать в Японии. И этим она, как и раньше, существенно отличается от других национальных культур. Современный японский литератор *Хидеми Кон*, рассматривая различие европейской и японской культуры, отметил, что в Японии не было и не может быть ничего подобного гениальному творению XX в. — Собору Святого семейства (Саграда Фамилия) Антонио Гауди в Барселоне, потому что для европейца природа — антитеза, от которой он защищается. Японец же приспосабливается к природе, вживается в нее.

Еще в конце XIX в. началось проникновение в архитектуру Японии западных моделей. Иногда здания проектировали архитекторы-иностранцы. Так, Ф.Л. Райт построил Империял-отель в Токио в 1916 г. В 1909 г. японский архитектор *Токума Катаяма* (1853—1917) построил дворец Акасака в Токио, по стилю напоминающий Версаль. И сейчас время диктует свои требования, и архитектура современных японских городов с ее небоскребами и хайвеями не отличается от других крупнейших мегаполисов мира.

В живописи в XX в. имели место явления органического синтеза традиционных японских элементов с западными. Примером служит творчество *Кисида Рюсэй*, индивидуальный стиль которого ха-

рактируется тем, что в метод европейской живописи был привнесён традиционный японский сюрреализм. *Умахара Рюдзабуро* и *Ясуи Сотаро* искусно соединили специфическое видение мира, японскую живописную манеру с европейской техникой письма.

Особняком стоят *картины-повествования* художников-супругов *Ири* и *Тосико Маруки*, которые работали вместе. Они авторы десяти панно «Хиросима», на которых запечатлена трагедия японского народа после атомной бомбежки Хиросимы. Панно написаны черной тушью, иногда с добавлением красной, каждое панно состоит из восьми полотнищ тонкой и легкой японской бумаги. Эти панно выставлялись во многих странах мира.

Литература —
«пролетарская»
и «рассказы о ду-
шевном мире»

В конце XIX — начале XX вв. произошла замена устаревшего литературного языка эпохи Токугава на современный разговорный язык. Большой путь развития в XX в. прошла и японская литература. В начале столетия она находилась под сильным воздействием европейского романтизма и реализма. Особенно популярными в это время в Японии были произведения Гоголя и Толстого, Флобера и Мопассана. В *реалистической* традиции создавали свои произведения японские писатели *Нацумэ Сосэки*, *Таяма Катай* («Сельский учитель», 1908), *Симадзаки Тосон* («Нарушенный завет», 1906), *Куникида Doppo* («Бамбуковая калитка», 1908).

Второе десятилетие века было отмечено распространением в литературе *натурализма*, в стиле которого писали *Масамунэ Хакуте* и *Токуда Сюсей*. Популярным в это время был жанр «*повесть о себе*», характерными чертами которой было детальное описание психологии действующих лиц и бытовых деталей их повседневной жизни.

Первая мировая война повлияла на стили и содержание литературных произведений. Распространились такие литературные стили, как неоидализм, неоромантизм, неореализм. У каждого из них были свои культы и идеалы. *Неореалисты*, к которым относились выдающиеся японские писатели *Акутагава Рюноскэ* (1892—1927) и *Кикүти Кан*, идеализировали «свободное развитие эмоций и психологических феноменов без какого бы то ни было насилия над ними», культивировали чувства, волю и интеллект. Лучшими произведениями Акутагавы Рюноскэ считаются рассказы, основанные на японских преданиях XII—XIII вв., преподанные в свете современной психологии. Наиболее известны «Гигокуйен» (история одержимого тщеславием художника) и «Расёмон», по которому в 1951 г. режиссер *Акира Курогава* поставил фильм.

Неоромантики *Нагай Кафу*, *Танидзаки Дзюньитиро* были сторонниками культа красоты, видя ее в чувственном наслаждении. Литераторы, объединившиеся вокруг журнала «Хиракаба» («Белая

берёза»), идеализировали культ личной воли и проповедовали всеобщую дружбу и любовь.

Окончание Первой мировой войны и революционные события в России способствовали возникновению в японской литературе пролетарского литературного движения. Во главе его стоял литературный критик *Комаки Оми*, проживавший до 1921 г. во Франции и сотрудничавший там с группой «Клартэ». Вернувшись в Японию, он в 1921 г. основал журнал «Сеятель», объединивший вокруг себя сторонников этого нового движения. Пролетарское литературное движение просуществовало в организованном состоянии до 1934 г. В эти годы в Японии существовала Японская федерация пролетарского искусства («Напф»), а органами его были журналы «Боевое знамя», «Напф», «Пролетарская литература». Состояли в этом движении такие известные литераторы, как писатель *Накано Сигэхару*, критик *Курахара Корэхито*, писатели *Кобаяси Такидзи*, *Эма Накаси*, *Эгуми Киеси*. Главными героями японской пролетарской литературы были борцы за счастье народа. После наступившей в 1933 г. в стране реакции в пролетарской литературе начался отход от прежних позиций, оформившийся в появлении «литературы поворота».

В современной японской поэзии три основных жанра: традиционные *танка* (пятистишие) и *хайку* (трехстишие) и стихи в свободной форме — *гэндайси*. Соответственно и поэты разделяются на три группы: это *кадзины*, *хайдзины* и *олдзины*. Какую именно форму выбирает поэт, зависит от его творческих склонностей, культурных пристрастий и жизненных обстоятельств.

Танка

Плачущую, тебя
Обниму, пусть на волосы
Падает снег
Непрерывно,
Спи в объятьях моих.

Юкицуна Сасаки

Хайку

Лук-порей
белый столбик света
под ножом

Момоко Курода

Одновременно продолжали существовать старые литературные течения и жанры, среди которых известностью пользовался жанр *синке-сесэцу* («рассказы о душевном мире»). Другие традиционные жанры японской поэзии, такие, как танка и хайку, по популярности уступили место поэтическому жанру новой формы *синтайси*, занявшему важное место в японской поэзии XX в.

Первый японский писатель, награжденный Нобелевской премией (1968), — *Кавабата Ясунари* (1899—1972). Его произведения («Тысячекрылый журавль», «Снежная страна») отмечены чувством грусти и одиночества.

Ведущий представитель японского *авангардизма* в литературе *Абэ Кобо* (р. 1924). Знакомство с западной литературой, влияние экзистенциализма, сюрреализма, марксизма определило его отношение к проблеме отчуждения личности в послевоенной Японии. Среди его произведений роман «Женщина в песках» (1962) и пьеса-трилогия «Мужчина, превратившийся в дубинку».

В 1994 г. лауреатом Нобелевской премии по литературе стал *Кэндзабуро Оэ* (р. 1935). Герои многих его произведений — молодежь, отошедшая от культурных традиций предков. В книге «*Личное дело*» (1964) он рассказал историю ребенка с отклонениями, воспринятую многими как метафору современного положения в Японии.

Наука — достижения и трудности

В XX в. в Японии был создан ряд университетов и научно-исследовательских институтов с целью поощрения научных исследований на самом высоком уровне. В системе всеобщего образования прилагались усилия для распространения среди всего населения необходимого количества научных знаний. Для преподавания в университетах первоначально приглашались европейские ученые, зачастую читавшие лекции на иностранных языках, но постепенно научными исследованиями стали заниматься сами японцы, многие из которых вошли в историю мировой науки.

Китадзато Сибасабуро открыл возбудителя чумы, *Судзуки Умэтаро* — витамин В; *Сига Киёси* выделил возбудителя дизентерии, открыл адреналин *Такаминэ Дзёкити*. Успешными были исследования в области смещения широт, которые вел *Кимура Хисаси*, исследования структуры атома *Нагаока Хантаро*, изучение специальных сталей *Хонда Котаро*.

В то же время в развитии науки в XX в. в Японии были и противоречия, вызванные идеологическими причинами. К их числу относилось подцензурное существование гуманитарных и общественных наук. Особенно жесткая цензура в области общественных

наук существовала в период с 1933 по 1945 гг. Объектом нападок была теория уголовного нрава *Тагикавы Юкитоки*. Была запрещена теория конституционного права *Минобэ Тацукити*, теория социальной политики *Каваи Эйдзиро*, теория колониальной политики *Янаибара Тадао*. В то же время процветали всевозможные псевдонаучные теории. Японская историческая наука также была лишена свободы научного исследования.

Проблемы современной японской культуры

Некоторые проблемы в развитии культуры имели место и в послевоенный период. Такие виды японского искусства, как театральные представления *гагаку*, *но*, *кёгэн*, кукольный театр *дзёрури*, сохранились лишь как культурные ценности далекого прошлого. К их числу относятся и театр *кабуки* и японская музыка *хогаку*. Их место заняли кино, джаз, спорт, являющиеся продуктами современной жизни. Несмотря на все свое совершенство с точки зрения искусства, театр *кабуки* и музыка *сямисена* не могут привлечь к себе сегодня массового зрителя. Один из наиболее талантливых японских кинорежиссеров *Акира Куросава* (р.1929), фильмы которого («Расёмон», «Смута», «Двойник», «Семь самураев») мировая кинокритика назвала вершинами кинематографического искусства, в свое время не получил должного признания со стороны своих соотечественников. Все его фильмы сочетают зрелищность с показом внутренней человеческой драмы.

При этом исторические фильмы наиболее популярны у зрителей, а из распространяемых через магнитофоны, телевизоры, радио и диски песенок наиболее популярны те, которые сохранили в себе ярко выраженные черты традиционных народных мелодий. Такую устойчивость национальных предпочтений японский культуролог *Изнага Сабуро* связывает с досовременной структурой японского общества. Развитие средств массовой информации ускорили процесс обмена знаниями и распространение культуры среди населения. Одновременно этот процесс имел серьезные негативные последствия. К числу их Сабуро относит сформировавшуюся у японцев в течение последних десятилетий привычку «не столько активно мыслить самим, сколько бездумно принимать то, что преподносится другими», довольствоваться не столько накоплением знаний, сколько удовлетворением потребительского стремления к развлечениям. Речь идет о том, что средства массовой информации «нивелируют знания и образ мыслей народа».

Кабуки — один из видов традиционного театрального искусства Японии, зародившийся в XVI в. Все женские роли исполняются актерами-мужчинами. Объединяет драматургию, танцы и музыкальное сопровождение.

Возникновение кабуки приписывается служительнице храма Идзумо Окуни, которая, согласно имеющимся документальным свидетельствам, возглавляла преимущественно женскую труппу, дававшую в 1603 г. легковесные представления (танцы, комические скетчи), избрав в качестве подмостков пересохшее русло реки Камогава в Киото. Постепенно эта группа обрела общенациональное признание, а пьесы Окуни (впоследствии и весь жанр) стали определяться термином «кубуки», причем его основное значение (букв. — техника пения и танцев) дополнялось намеком на «экстраординарный» и «шокирующий» характер действия.

Государственная политика в области культуры

Во второй половине XX в. в ходе модернизации многие деформационные процессы были преодолены благодаря следующим обстоятельствам: (1) была введена новая конституция, основанная на принципах демократии; (2) был пересмотрен гражданский кодекс, и созданы предпосылки для формирования современных семейных отношений, в основе которых лежит принцип равенства мужчины и женщины; (3) проведена реформа, коренным образом изменившая и существенно улучшившая условия жизни крестьян.

Главным противоречием японской культуры конца столетия является существенная разница между элитарной и массовой культурой, о чем сожалеют сами японские культурологи. И политика современного японского государства строится с осознанием этого противоречия и желанием хоть в какой-то степени его разрешить. В этих целях важнейшим элементом воспитания подрастающего поколения стало воспитание в духе уважения к культурному достоянию нации. Культурная традиция сохраняет, как правило, лучшие образцы национальной культуры: не будет преувеличением сказать, что японец живет в атмосфере уважения к культурному достоянию, исторической памяти своей страны.

Еще с довоенных времен в Японии существует эффективная система охраны памятников культуры. Все они зарегистрированы и находятся под контролем государства. Десять с половиной тысяч произведений живописи, скульптуры, каллиграфии, прикладного искусства зарегистрированы как «важная культурная собственность», 800 из них подпадает под определение «национальное сокровище».

Поездки школьников по местам, где расположены эти памятники, — составная часть обязательной программы образования. Бла-

годаря этому связь с культурным прошлым проявляется в Японии четко и определенно на всех уровнях общественного сознания.

19.3. Культура стран японской модели развития

Японская модель: соответствие евро-стандарту

К модели, называемой *японской*, относятся самые развитые государства Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, избравшие еврокапиталистический путь развития, — *Южная*

Корея, Тайвань, Сингапур. По основным параметрам они соответствуют западным стандартам. Для них характерны абсолютное господство свободного рынка, патронирующая роль государства, действующего в соответствии с современными демократическими и правовыми принципами, контролирующая роль системы налогов, пошлин, банковских процентов, высокое искусство маркетинга. Характерно, что при этом народы не утратили своей национальной и культурной самобытности.

Сохранение национальной культуры в странах японской модели и общие успехи в их развитии во многом объясняются той ролью, которую там играет религия, характером духовно-религиозных ценностей, а также народным менталитетом — фундаментом цивилизации. В странах японской модели наиболее распространена так называемая *китайская народная религия*, ее исповедуют около 65% населения. Китайская народная религия сочетает в себе важнейшие элементы конфуцианства, буддизма и даосизма¹.

Культура Тайваня

Ориентируясь на Японию как парадигму не только экономического, но и культурного

развития, Тайвань значительные средства (15% центрального, 25% провинциального и 35% областного или городского бюджета) тратит на образование, проводя политику всеобщей грамотности.

Примером музыкальной культуры является *китайская опера*, включающая в себя все формы традиционного национального театра. На Тайване следуют прежде всего традициям *пекинской музыкальной драмы* — самой знаменитой формы китайского театра, сценические традиции которого почти не изменились. Во время представления сцена почти пуста, используется символический реквизит. Актеры выступают в ярких, вышитых одеждах, причем исторической подлинности костюмов значения не придается, фасоны кос-

¹ См.: *Энциклопедия нового Китая*. — М., 1992. — С. 505.

тюмов персонажей любой исторической эпохи основаны частично на традициях, частично на модах династии Мин (XV—XVII вв.).

Музыкальные инструменты делятся на восемь типов, символизирующих материалы, из которых они изготовлены: металл, камень, земля, кожа, шелк, бамбук, дерево и тыква. Музыкальное искусство на Тайване развивается в двух направлениях — это традиционная народная музыка и современная оркестровая музыка.

Частью культуры Тайваня является традиционное народное искусство, которое в большинстве своем связано с крупными событиями жизни: рождение, дни рождения, свадьба, смерть. Праздники исчисляются по китайскому лунному календарю и сопровождаются фольклорными представлениями, наиболее популярны из которых «Танец дракона» и «Танец льва». Жители Дальневосточного региона почитают дракона, символизирующего власть, достоинство и счастье.

Сингапур — западные ворота Востока

Бывшая британская колония Сингапур в конце XX в. стала крупнейшим портом мира и крупнейшим центром нефтепереработки. Здесь

быстро развивались электротехника и электроника, и свое будущее город связывает с производством наукоемкой продукции. Особенность Сингапура — быстрое строительство: жилые дома в 15—20 этажей составляют целые микрорайоны. Воздвигаются и ультрасовременные административные и общественные здания. 72-этажный гостиничный комплекс Раффлз-сити — самый высокий в мире.

Город-государство неправдоподобно живописен, а его главная характеристика — чистота и ухоженность. Тому, кто осмелится мусорить на улице, придется выложить штраф в 500 долларов. Также целенаправленно ведется борьба за чистоту нравов. В Сингапуре запрещена любая порнография, строгой цензуре обязательно подвергаются все фильмы, предназначенные для показа по телевидению, и все любовные сцены, а сцены, связанные с насилием, вырезаются.

И если сегодня на Японию «смотрят с замиранием сердца, туда едут как в Мекку», социокультурная ситуация и уровень жизни в Южной Корее, Тайване, Гонконге соответствуют еврокапиталистическому, а трехмиллионный Сингапур усилиями своего трудолюбивого населения, по словам посетивших его людей, вообще представляет собой «рай на земле», то причина этого во многом лежит в характере дальневосточной цивилизации. Почтительное отношение ко всему живому, к растительному и животному миру, друг к другу, «благоговение перед жизнью» отличают культуру высокоразвитых стран Дальнего Востока. Особенно важными являются характерная для них установка на стремление к социальной гармонии и личная актив-

ность каждого, направленная на реализацию производительной энергии и постоянное самоусовершенствование дисциплинированного индивида, действующего в пределах санкционированной нормы.

19.4. Современная китайская культура

Социокультурная
ситуация в начале
XX в.

В самом конце XIX в. сторонниками радикальных реформ в Китае была разработана программа буржуазно-демократических реформ, предполагавшая замену старых административных институтов более эффективными, открытие новых школ и вузов, массовое издание книг и журналов, реорганизацию армии, оказание помощи научным учреждениям. Несмотря на то, что во главе этой программы стоял молодой император *Гуансюй*, реформаторы потерпели полное поражение. Гуансюй потерял трон, а его сторонники были казнены. Реформы были представлены общественному мнению как козни иностранцев, и в Китае начались сильные антииностранные выступления. Восставшие сжигали христианские церкви и уничтожали христианских миссионеров, общее количество которых в стране превышало 3 тыс. человек. Для подавления восстания были использованы войска. Тогда же в Китае начинают распространяться марксистские идеи, организовываются коммунистические кружки, а в 1921 г. была создана Коммунистическая партия Китая, ставящая своей задачей захват власти и строительство коммунистического государства.

Несмотря на войны и революции, первая половина XX в. была для Китая периодом относительно благополучного экономического развития, существенных перемен в образе жизни, в сфере культуры, образования. С 1927 по 1949 гг. у власти в Китае находилось гоминдановское правительство, принявшее ряд законов о труде, установившее минимальный уровень зарплаты, создавшее систему профсоюзов в стране. Из принятых законов следует отметить аграрный закон 1930 г., ограничивший размеры арендной платы и выступивший в защиту арендатора, а также признание права собственности, поощрившее частное предпринимательство.

Вместе с тем в Китае продолжала существовать привычная государственная система управления народным хозяйством: государство по-прежнему было верховным собственником и высшим субъектом власти. Можно сказать, что торжествовали привычные для китайской традиции методы регулирования социально-экономических процессов.

Я голову поднимаю,
Гляжу на луну в окошко.
Я голову опускаю
И родину вспоминаю.

Ли Бо (VIII в.)

**«Большой скачок» и
«Культурная революция»**

Во второй половине XX в. после революции 1949 г., когда к власти в стране пришли коммунисты, Китай стал ареной опасных социально-экономических и культурных экспериментов. Сначала это был *«Большой скачок»* (1956—1958), в ходе которого была развернута ожесточенная борьба с «правыми элементами», не поддержавшими компартию. Репрессии, помимо реальных противников социализма, затронули значительную часть нейтральных деятелей науки, искусства, литературы. Затем последовало десятилетие *«великой пролетарской Культурной революции»* (1966—1976), целью которой было «разгромить тех, облеченных властью, которые находятся в рядах партии и идут по капиталистическому пути». «Культурная революция», нацеленная на уничтожение традиционной интеллигенции и игнорировавшая значение знаний, сосредоточенных у творческих людей, привела к быстрому разгрому культуры отрядами красногвардейцев-хунвэйбинов. «Большой скачок» и «Культурная революция» на много лет задержали экономическое и культурное развитие Китая.

Реформы — стремление к гражданскому обществу и правовому государству

В 1978 г. в стране была принята программа выхода из тупика, предложены реформы, принципиально изменившие само бытие китайцев. Предполагалось вернуть заинтересованность работника в результатах своего труда, а для этого ликвидировать коммуну и землю отдать крестьянам. В стране была официально легализована торговля, ограничена роль государственного плана и централизованного управления. Промышленным предприятиям были даны невиданные до сих пор права: они получили возможность организовывать дополнительное производство, продавать внеплановую продукцию, самостоятельно выходить на внешний рынок, свободно определять цены на сверхплановую продукцию, выпускать акции.

Были резко сокращены расходы на армию и вооружение, сокращена сама армия. Реформы проводились стремительно, и результаты оказались блестящими настолько, что изумили весь мир. В 1984 г. страна уже обеспечивала свое гигантское население необходимым минимумом питания. Вообще производство продовольствия резко возросло, и жизненный стандарт вырос в три раза. Начал меняться и образ жизни людей: начало этому было положено исчезновением маоцзедуновской униформы. В определенной степени изменились поведение и менталитет, не только личные, но и общественные вкусы: люди стали размышлять и стремиться к граждан-

скому обществу и правовому государству. Среди прочего началось возрождение конфуцианской традиции. Появилось стремление к достижению социальной гармонии.

«Пусть расцветают
все цветы, пусть
соперничают все
школы»

Бурные события политической жизни в Китае в XX в. сопровождались бурными процессами в области культуры. Так, в начале 20-х годов началось движение за новую культуру, представители которого отрицали традиционную

китайскую этику и литературу. Начинателем этого движения в литературе был *Лу Синь* (1881—1936). В прозаических сборниках «Клич» и «Блуждания» Лу Синь резко критиковал феодальную мораль, а повесть «Подлинная история А-Кью», содержащая те же идеи, получила международное признание и была переведена на десятки языков. Идеи новой культуры нашли свое отражение и в поэзии. Примером служит сборник стихов «Богиня», принадлежащий перу *Го Можо* (1892—1978).

В последующие десятилетия китайская литература была чрезмерно политизирована. Появились сотни произведений так называемой *пролетарской литературы*. Это романы «Перед рассветом» *Мао Дуня* (1896—1981), «Рикша» *Лао Шэ*, трилогия «Стремительное течение» *Ба Цзиня*, пьеса «Ураган» *Цао Юя*.

В годы «культурной революции» писатели были подвергнуты гонениям и их произведения были объявлены «ядовитыми сорняками». С началом реформ в 80-е годы XX в. компартия восстановила лозунг «пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все школы», что означало гарантию свободы творчества деятелям культуры.

«Новая волна» в литературе после периода «Культурной революции», по мнению китайских литературоведов, примечательна точным воспроизведением эпохи и жизни народа, многообразием новых стилей письма и художественных форм.

Особенно в последние десятилетия в стране оживилась проза, а в прозе — *рассказ*, ставшей чрезвычайно популярным жанром. Это «Классный руководитель» *Лю Сюнью*, «Любовью забытый уголок» *Джан Сюаня*, «Рассказ парикмахера» *Ван Мэна* и др.

Получили признание романы «Сюй Мао и его дочери» *Чжоу Кэциня*, «Восток» *Вэй Вэй*, «Хуанхэ течет на Восток» *Ли Джуня*, «Тяжелые крылья» *Чжан Цзе*, «Плач о генерале» *Мо Инфэна*, «В долине лотосов» *Гу Хуа*. Проблемы личности и семьи на фоне социальных и политических перемен в Китае в XX в. отразились в значительных автобиографических произведениях *Джунь Чиня* («Дикие лебеди», «Три дочери Китая»).

Появилось также много интересных образцов научной фантастики, поэтического творчества, публицистики. В настоящее время в Китае насчитывается свыше 400 журналов по литературе и искусству.

Китайский театр

После завершения «Культурной революции» в Китае наряду с литературой развивались и другие виды культуры. Так, современный Китай активно продолжает одну из старейших и богатейших в мире театральных традиций. Его театральное искусство включает более 300 видов местной оперы, свыше 60 видов теневого и кукольного театров, «разговорную» драму, оперу европейского типа и танцевальную драму.

Возникнув в XII в., *китайская опера*, благодаря постоянному обогащению и обновлению, дошла до наших дней. В последние десятилетия в ее развитии возникли определенные трудности в связи с попытками обновить ее репертуар, создав оперы на современные темы. Однако подобные попытки успешными не были, так как развивавшийся в течение столетий традиционный театр уже выработал свои условности, свой специфический стиль.

Китайский музыкальный театр (опера) объединяет в себе элементы музыки, пения, диалога, танца, акробатики и упражнений военного искусства с мастерски написанным текстом и техникой воплощения. Исполнители должны строго следовать традиционным требованиям. Действие в китайской опере не ограничено ни во времени, ни в пространстве; широко используются условности, активно применяется символика. Если какие-либо повседневные реалии не могут быть представлены на сцене прямо, они воспроизводятся символически. Так, специальными движениями изображается вход или выход из дома, подъем или спуск по лестнице, переправа через реку и т.д. Круги по сцене с пlectrum в руке означают скачку верхом; езда в экипаже представляется статистами, которые держат по обе стороны от актера флажки с изображениями колес; хождение по кругу символизирует долгое путешествие; если на сцене, лишенной декорации, актер держит весло или лопатку и приседает, имитируя большое напряжение, это означает, что он плывет в лодке. Обстановка, в которой происходит действие спектакля, изображается исключительно движениями актера.

Порождением XX в. стала *разговорная драма*. Первая труппа разговорной драмы «Весенняя ива» возникла в 1906 г., ее организовали

китайские студенты, обучающиеся в Токио. Ведущей считается «Южная страна», основанная в 1925 г. В 30—40-е годы XX в. крупнейшими драматургами, писавшими для разговорной драмы, были *Цао Юй* («Ураган»), *Го Можо* («Цюй Юань»), *Хунь Шэнсо* («Песня прекрасной леди»).

Новый этап развития современной драмы начался в 1976 г., когда было создано множество значительных пьес «Венки у горного подножия», «Чистые сердца», «Бой в северной Шэньси», «Сианьский инцидент»), в основном посвященных героям и вождям прошедших революций. Одновременно молодые талантливые драматурги все больше обращались к своему национальному прошлому (пьесы «Чайная», «Рикша», «Плавание Чжэн Хэ по Индийскому океану», «Ли Шиминь и Вэй Чжэн»).

Зачастую исторические сюжеты, как и раньше (в эпоху Древности и Средневековья), использовались в морализаторских целях. Так, главный положительный герой в пьесе «Ли Шиминь и Вэй Чжэн» — первый император династии Тан, прославившийся тем, что прислушивался к полезным советам и во всем старался способствовать процветанию своей страны. Пьеса «Визит мертвого к живым» *Лю Шугана* посвящена проблемам душевной черствости и социальной индифферентности, пьеса «Запрещающий сигнал» *Гао Синцзяна* — проблемам современной китайской молодежи.

Учитывая большую потребность в театральных актерах, в Китае были открыты два театральных вуза — в Пекине и Шанхае — Институт драмы и Институт китайской оперы.

Новым видом искусства в Китае является *танцевальная драма*, возникшая на основе народного танца и традиционной оперы. Основу национальной танцевальной драмы заложили созданные в первые годы после образования КНР спектакли «Мастер Дунго» и «Похищение волшебной травы».

На развитие танцевального искусства в Китае существенное влияние оказал европейский балет. В 1959 г. при Пекинской танцевальной школе была организована экспериментальная балетная труппа, которая осуществляла постановку классических балетов, таких, как «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан». В конце XX в. в репертуаре труппы появилось много балетов по произведениям китайской литературы.

Древнейшим видом зрелищного искусства в Китае является *цирк*, насчитывающий около двух тысячелетий. После образования КНР акробатика обрела здесь статус сценического искусства. В середине 80-х годов XX в. в стране было более 130 крупных акробатических групп, в которых состояли 16 тыс. артистов.

Кинематограф

Первый китайский фильм «Фальшивые супруги» был создан в 1917 г. В 30—40-е годы в рамках революционной тематики создавались художественные и документальные фильмы, но особенно много их появилось после революции 1949 г., когда в Шанхае и Пекине были учреждены студии документальных и художественных фильмов. За период 1949—1965 гг. было выпущено 603 художественных фильма, их них наиболее известны «Дочери Китая», «Седая девушка», «Песни молодости». В 1967 г. все студии были закрыты в связи с «Культурной революцией», а ранее созданные фильмы объявлены «ядовитыми травами» и запрещены.

После «Культурной революции» кинопроизводство стало постепенно возрождаться, создавались новые киностудии: в настоящее время их в Китае свыше 35. С 1977 по 1984 гг. было выпущено 703 художественных фильма, а в конце XX в. в Китае выпускалось около 140 художественных, 420 документальных и 380 научно-популярных фильмов в год. Зрители тепло приняли художественные фильмы «Радость в доме» — об уважении к старшим, «Смех в деревне Юэлян», «Наш столетний бычок», правдиво отражающие жизнь в деревне, фильмы «Табунщик» и «Сказание Заоблачных гор» повествовали о трудолюбии китайцев. На рубеже XX—XXI столетий в КНР ежегодно создавалось около 400 телевизионных фильмов. Одна из значительных работ — 35-серийный фильм «Сон в красном тереме».

На международных кинофестивалях в Англии, Канаде, Италии, Франции, Германии получили премии такие полнометражные фильмы, как «Неоконченная партия в шахматы», «Мяомяо», «Журчащие ручейки», «Шарф в цветах сливы», «Воспоминания о старом Пекине», «Женщина с озера Средоточия Душ», «Прощай, моя наложница». Всего более 100 китайских фильмов были отмечены призами и наградами.

Чрезвычайно разнообразна по жанрам и темам *китайская мультипликация*, обладающая богатым национальным колоритом. Такие мультипликационные фильмы, как «Волшебная кисть», «Девочка Женьшень», «Головастик ищет маму», на международных кинофестивалях завоевали по несколько наград каждый.

Живопись — в русле древних традиций

В живописи китайцы поддерживают свое традиционное искусство, в частности, жанр живописи «птицы и цветы», традиционную технику которого изучают современные пейзажисты. Наиболее известны современные художники Сюй Бэйхун, Пань Тяньшуй, Ли Кучань, Фу Баоши, Ли Кэжань, Ши Луи. Известный китайский живописец Ци Байши (1860—1957), мастер живописи *гохуа*, писавший картины водяными красками на шелковых и бумажных свитках, наделял образы китайской природы необыкновенной поэтичностью, богатством тональных градаций.

Исчезнувшая во времена «Культурной революции» традиционная китайская живопись активно восстанавливается. В ноябре 1981 г. была создана Пекинская академия традиционной китайской живописи. Художники на всекитайском и местном уровнях часто устраивают дискуссии по вопросам традиционной китайской живописи в поисках совершенствования своей деятельности. Привлекла внимание зрителей картина молодого художника *Ли Шао-вэня* «Девять песен», в которой автор удачно сочетал технику традиционной китайской живописи с западной манерой письма.

Гохуа (кит. национальная живопись) — современная китайская живопись в традиционной технике — водяными красками на шелковых и бумажных свитках.

Помимо традиционной китайской живописи в конце XX столетия в стране развивались живопись маслом, резьба по дереву, скульптура, лубок и карикатура.

Художественные ремесла

Большое внимание в Китае уделяется развитию ремесла и прикладного искусства. Сегодня их продукция — важная статья китайского

экспорта. Значительное место в нем занимают шерстяные пледы, декоративные гобелены, ковры, имитирующие старинные, лаковые миниатюры. Своей изысканностью славится китайская парча. Популярный вид художественных ремесел — резьба по слоновой кости. Очень ценятся и китайские работы по металлу, выполненные в технике перегородчатой эмали и филигрании. Накануне Нового года в Китае практически в каждой семье можно увидеть вывешенные на стенах картинки-лубки, символизирующие начало новой жизни и благополучие. В последние годы с развитием товарных отношений китайские ремесла обрели новую яркую жизнь.

Быт современной китайской семьи

Китай — самая многонаселенная страна мира, миллиардное население которой является чрезвычайной нагрузкой на социально-

экономическую структуру. С 1979 г. в стране осуществляется курс на плановое деторождение и действует принцип: «одной семье — один ребенок». В области семейной жизни и деторождения введена строгая регламентация. Установлен высокий для восточных стран минимальный возраст для вступления в брак — 20 лет для женщин и 22 года для мужчин. Разрешение на рождение ребенка (в виде соответствующего документа) выдается местными органами власти. Семьи, давшие письменное обязательство иметь только одного ребенка, получают материальные льготы, а в отношении супругов, имеющих двух и более детей, действуют строгие санкции. Муж и жена штрафуются (размер штрафа может составлять тысячи юаней), им может быть понижена

заработная плата, они лишаются премий, им предоставляется только платная медицинская помощь.

Эти жесткие меры связаны с перенаселенностью Китая. Традиционное жилище китайского крестьянина и в конце XX в. выглядело очень скромным. Пол, как правило, земляной, глинобитное или кирпичное возвышение на полу представляет спальное ложе, которое на ночь устилалось камышовой циновкой и толстым ватным одеялом. Мебели мало, наиболее распространены низкие столики и деревянные сундуки. Городские квартиры также не могут считаться действительно благоустроенными.

С началом проведения в обществе реформ в 80-х годах началось возрождение культуры, конфуцианской традиции, появилось стремление к достижению социальной гармонии, несколько сгладилась ранее очень резкая и типичная для Китая политизированность культуры, особенно литературы. Продолжены старейшие театральные традиции оперы, теневого и кукольного театров, разговорной драмы, цирка. Важной статьей китайского экспорта сегодня является продукция прикладного искусства.

Основные термины и понятия

японская модель развития
индуизм
батиковая живопись
танка
хайку
ландшафтный сад
картина-повествование
кабуки
вакон ёсай
синтоизм
синке-сесэцу
синтайси

китайская народная религия
китайская опера
гохуа
«Большой скачок»
«Культурная революция»
социальная гармония
танцевальная драма
разговорная драма
«птицы и цветы»

Вопросы для размышления

1. Как развивается культура стран Юго-Восточной Азии?
2. Поясните тезис «японская душа».
3. Охарактеризуйте кинематограф стран Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Если вы смотрели фильмы этих стран, то что вам запомнилось?

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Бердяев Н.* Смысл истории. — Париж, 1969.
- Бердяев Н.* Философия неравенства. — М., 1990.
- Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. — Париж, 1948.
- Блок М.* Апология истории. — М., 1986.
- Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1992.
- Васильев Л.С.* История Востока. — М., 1994.
- Вебер М.* Избранные произведения. — М., 1990.
- Величие здравого смысла. Человек эпохи Просвещения.* — М., 1992.
- Виндельбанд В.* Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. — М., 1993.
- Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. — М., 1988.
- Гарин Э.* Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986.
- Гарин Э.* Хроника итальянской философии XX века. — М., 1965.
- Гаспаров М.Л.* Занимательная Греция. — М., 1995.
- Гиро П.* Частная и общественная жизнь греков. — СПб., 1913.
- Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. — М., 1975.
- Гуревич П.С.* Философия культуры. — М., 1994.
- Джойс Д.* Улисс. — М., 1993.
- Донини А.* У истоков христианства. — М., 1989.
- Из глубины. О русской интеллигенции.* — М., 1991.
- Ильин И.А.* Путь к очевидности. — М., 1993.
- Ислам. Энциклопедический словарь.* — М., 1991.
- История китайской философии.* — М., 1989.
- История культуры России.* — М., 1993.
- Каверин Б.И.* Культурология. — М., 2004.
- Камю А.* Сочинения. — М., 1989.
- Канделоро Д.* История современной Италии. — М., 1958.
- Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства. — М., 1987.
- Кармин А.С.* Основы культурологии. — СПб., 1997.
- Кроче Б.* Антология сочинений по философии. Перевод, составление и комментарии С.Мальцевой. — СПб., 1999.
- Культурология /Под ред. А.Н. Марковой.* — М., 2000.
- Культурология. История и теория культуры.* — М., 1996.
- Культурология. История мировой культуры /Под ред. Н.О. Воскресенской.* — М., 2003.

- Культурология: XX век: Энциклопедия.* — СПб., 1998.
- Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.
- Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992.
- Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. — М., 1984.
- Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М., 1978.
- Лотман Ю.М.* Семиосфера. — СПб., 2001.
- Лунин М.С.* Письма из Сибири. — М., 1987.
- Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. Т. 1—3. — М., 1994—1995.
- Моммзен Т.* История Рима. — СПб., 1993.
- Никитич Л.А.* Эстетика. — М., 2003.
- Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. — М., 1990.
- Перрюшо А.* Жизнь Ренуара. — М., 1986.
- Проблемы античной культуры.* — М., 1986.
- Радциг С.И.* История древнегреческой литературы. — М., 1969.
- Риккёр Поль.* Конфликт интерпретаций. — М., 1995.
- Розанов В.В.* Религия. Философия. Культура. — М., 1992.
- Россия и Европа.* — М., 1992.
- Сабуро Изнага.* История японской культуры. — М., 1972.
- Сартр Ж.П.* Что такое литература? Слова. — Минск, 1999.
- Семиотика и искусствометрия.* — М., 1972.
- Современная западная философия. Словарь.* — М., 1991.
- Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992.
- Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. — М.-СПб., 1995.
- Тахо-Годи А.А.* Греческая мифология. — М., 1989.
- Утченко С.Л.* Юлий Цезарь. — М., 1984.
- Философия / Под ред. Л.А. Никитич.* — М., 2002.
- Философия культуры.* — СПб., 1998.
- Фихте И.Г.* Сочинения в двух томах. — СПб., 1993.
- Фрезер Д.Д.* Золотая ветвь. — М., 1980.
- Чаадаев П.Я.* Полн. собр. соч. — М., 1991.
- Швейцер А.* Культура и этика. — М., 1973.
- Шпенглер О.* Закат Европы. — М., 1993.
- Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. — М., 1986.
- Эко У.* Маятник Фуко. — СПб., 1999.
- Энциклопедия нового Китая.* — М., 1989.
- Юнг К.Г.* Архетип и символ. — М., 1991.
- Ясперс К.* Смысл и назначение истории. — М., 1992.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Вводная глава. Что такое культурология?	5
Предмет культурологии	7
Концептуальный аппарат культурологии	9
Основные термины и понятия	10
Вопросы для размышления	10
Раздел I. ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ	11
Глава 1. Культура как предмет культурологии.	
Становление культурологической мысли	12
1.1. Возникновение и развитие понятия «культура»	12
1.2. Функции культуры	16
1.3. Культура и цивилизация	21
1.4. Становление культурологической мысли	24
1.5. Культура как проблема немецкой классической философии	30
Основные термины и понятия	37
Вопросы для размышления	37
Глава 2. Философия культуры XIX—XX вв.	38
2.1. Кризис рационализма	38
2.2. Неокантианство. «Науки о культуре» и «науки о природе»	45
2.3. Экзистенциалистская концепция культуры	47
Основные термины и понятия	59
Вопросы для размышления	59
Глава 3. Культурологические знания второй половины XIX—XX вв.	60
3.1. Культурная антропология	60
3.2. Социология культуры	66
3.3. Психоаналитическая концепция культуры	75
3.4. Гуманитарное направление в культурологии	84
3.5. Проблема типологии культур	93
3.6. Проблема типологии культур на Западе	107
3.7. Постмодернистская ситуация и культурология	112
Основные термины и понятия	120
Вопросы для размышления	120

Раздел II. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ	121
Глава 4. Традиционные общества	122
4.1. Первобытная культура	122
4.2. Переход от предродории к цивилизации. Культура Древней Месопотамии (Двуречье)	124
4.3. Культура Древнего Египта	129
4.4. Ранняя цивилизация в Индии	141
4.5. Древнекитайская цивилизация	146
Основные термины и понятия	150
Вопросы для размышления	150
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА	151
Глава 5. Античная цивилизация	152
5.1. Единая античная цивилизация	152
5.2. Древняя Греция	154
5.3. Римская цивилизация	184
Основные термины и понятия	199
Вопросы для размышления	200
Глава 6. Культура Средневековой Европы	201
6.1. Генезис европейской цивилизации и культуры	201
6.2. Культура Раннего Средневековья	206
6.3. Материальная культура	209
6.4. Рыцарская культура	212
6.5. Художественная культура Средневековья	215
6.6. Менталитет средневекового человека	219
Основные термины и понятия	224
Вопросы для размышления	224
Глава 7. Культура эпохи Возрождения	225
7.1. Новая концепция гуманизма	225
7.2. Философская и социально-политическая мысль Возрождения	230
7.3. Искусство и литература Италии эпохи Возрождения	239
7.4. Испанское Возрождение и Северное Возрождение	247
Основные термины и понятия	255
Вопросы для размышления	255
Глава 8. Западновропейская культура XVII века	256
8.1. Новое время и его ценности	256
8.2. Век гениев	260
8.3. Европейская философия XVII в.	262
8.4. Искусство в XVII в.	264
Основные термины и понятия	272
Вопросы для размышления	272
Глава 9. Культура XVIII столетия	273
9.1. Французское Просвещение	273

9.2. Английское Просвещение и культура	276
9.3. Теоретические основы романтизма	280
9.4. Итальянская культура и итальянская интеллигенция в эпоху Просвещения	284
9.5. Музыка и музыкальные дискуссии XVIII в.	290
Основные термины и понятия	295
Вопросы для размышления	295
Глава 10. Западноевропейская культура XIX века	296
10.1. Социокультурная ситуация	296
10.2. Европейская философия и общественные науки	299
10.3. Европейская художественная литература	304
10.4. Европейская живопись XIX в.	330
10.5. Музыкальное искусство Европы XIX в.	338
Основные термины и понятия	345
Вопросы для размышления	346
Глава 11. Западноевропейская культура XX в.	347
11.1. Философы западноевропейской культуры XX в.	347
11.2. Модернизм — художественный стиль XX в.	358
11.3. Искусство модернизма	361
11.3. Западноевропейская литература XX в.	371
11.4. Европейский театр и драматургия XX в.	378
11.5. Западноевропейская музыкальная культура	383
11.6. Западноевропейская архитектура	387
11.7. Постмодернизм	391
Основные термины и понятия	397
Вопросы для размышления	398
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА	399
Глава 12. Социодинамика русской культуры	400
12.1. Становление русского самосознания	400
12.2. Древнерусская культура	404
12.3. «Бунташный» век русской культуры	410
Основные термины и понятия	414
Вопросы для размышления	414
Глава 13. XVIII век русской культуры	415
13.1. Петровские реформы и их культурологическая оценка	415
13.2. Образование и воспитание XVIII в.	418
13.3. Русская литература XVIII в.	423
13.4. Наука и философия	430
13.5. Русское искусство XVIII в.	435
Основные термины и понятия	443
Вопросы для размышления	443

Глава 14. Русская культура XIX — начала XX в.	444
14.1. Социокультурная ситуация	444
14.2. Русская литература XIX в.	451
14.3. Русская классическая культура	459
14.4. Интеллигенция в России	467
Основные термины и понятия	473
Вопросы для размышления	473
Глава 15. Культура «Серебряного века»	474
15.1. Живопись и музыка серебряного века	475
15.2. Поэзия и философия серебряного века	479
Основные термины и понятия	486
Вопросы для размышления	486
Глава 16. Советская культура	487
Основные термины и понятия	496
Вопросы для размышления	496
Глава 17. Культура перестройки и постперестройки	497
Основные термины и понятия	504
Вопрос для размышления	504
КУЛЬТУРА СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА, ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА	505
Глава 18. Культура стран Ближнего и Среднего востока XX в.	506
18.1. Культура Египта в XX в.	507
18.2. Культура Турции XX в.	513
18.3. Культура Ирака, Ливана, Сирии	517
18.4. Социокультурная ситуация в Иране	519
18.5. Культура арабских нефтедобывающих монархий	523
18.6. Культура Израиля в XX в.	525
Основные термины и понятия	530
Вопросы для размышления	530
Глава 19. Современная культура стран Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока	531
19.1. Культура Индии, Таиланда, Малайзии, Индонезии и Филиппин	531
19.2. Современная культура Японии	537
19.3. Культура стран японской модели развития	545
19.4. Современная китайская культура	547
Основные термины и понятия	554
Вопросы для размышления	554
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	555



Никитич Людмила Алексеевна

доктор философских наук, профессор,
заведующая кафедрой философии
Московского государственного текстильного
университета им. А.Н. Косыгина.

Культурология — сравнительно молодая наука, насчитывающая около двухсот лет, возникшая на базе этнографии, культурантропологии и социологии. Однако теоретическое поле ее возможного возникновения и теоретических предпосылок существует с тех пор, как существует культура. Но без развитого состояния культурной антропологии и этнографии (2-я половина XIX в.) культурология как самостоятельная наука о культуре состояться не могла бы, поскольку были бы не ясны глубинные этнические основания культуры. Сегодня культурология — интегративная научная дисциплина, включающая философию культуры, культурологические теории и историю мировой культуры в ее основных текстах и тенденциях, развивающаяся в направлении своего органического синтеза.



www.unity-dana.ru

ISBN 5-238-00849-X



9 785238 008493 >