

Культура как предмет культурологии

глава 1

1. Понятие культуры. Культура как мысловый мир человека

1.1. Понятие символа. Символические формы культуры

1.2. Человек как творец и творение культуры

1.3. Диалог культур

1.4. Основные формы дуговой культуры

2. Культурология как гуманитарная наука

Методы познания культурологии

2.1. Истоки культурологии как науки. Творцы культурологии

2.2. Единство понимания и объяснения в культурологии

Культурология как осуществление диалога культур

2.3. Специфика выделения предмета в культурологическом исследовании. Культурология и другие гуманитарные науки

1.

Понятие культуры. Культура как смысловый мир человека

В обыденном сознании «культура» выступает как собирательный образ, объединяющий искусство, религию, науку и т. д. Культурология же использует понятие культуры, которое раскрывает сущность человеческого бытия как реализацию творчества и свободы (см.: Бердяев Н. А. *Философия свободы. Смысл творчества*. — М., 1989; Бердяев Н. А. *Смысл истории*. — М., 1990; Межуев В. М. *Культура как философская проблема* // *Вопр. философии*. — 1982. № 10). Именно культура отличает человека от всех остальных существ.

Конечно, здесь надо различать, во-первых, свободу как неотъемлемую духовную потенцию человека и, во-вторых, осознание и осознанную социальную реализацию свободы. Без первого культура просто не может появиться, но второе достигается лишь на сравнительно поздних стадиях ее развития. Далее, когда мы говорим о культуре, то имеем в виду не какой-то отдельный творческий акт человека, но творчество как универсальное отношение человека к миру.

Понятие культуры обозначает универсальное отношение человека к миру, через которое человек создает мир и самого себя. Каждая культура — это неповторимая Вселенная, созданная определенным отношением человека к миру и к самому себе. Иными словами, изучая различные культуры, мы изучаем не просто книги, соборы или археологические находки. — мы открываем для себя иные человеческие миры, в которых люди и жили, и чувствовали иначе, чем мы. Каж-

дая культура есть способ творческой самореализации человека. Поэтому постижение иных культур обогащает нас не только новым знанием, но и новым творческим опытом.

Однако пока что мы сделали лишь первый шаг к правильному пониманию и определению культуры. Как реализуется универсальное отношение человека к миру? Как оно закрепляется в человеческом опыте и передается от поколения к поколению? Ответить на эти вопросы и означает охарактеризовать культуру как предмет культурологии.

Отношение человека к миру определяется смыслом. Смысл соотносит любое явление, любой предмет с человеком: если нечто лишено смысла, оно перестает существовать для человека. Что же такое смысл для культурологии? Смысл — это содержание человеческого бытия (в том числе внутреннего бытия), взятое в особой роли: быть посредником в отношениях человека с миром и с самим собой. Именно смысл определяет, что мы ищем и что откроем в мире и в самих себе.

Смысл надо отличать от значения, т. е. предметно выраженного образа или понятия. Даже если смысл выражается в образе или понятии, сам по себе он вовсе необязательно является предметным. Например, один из самых важных смыслов — жажда любви — вовсе не предполагает предметный образ какого-либо человека (иначе каждый из нас заранее знал бы, кого он полюбит). Подлинный смысл адресован не только разуму, но и неконтролируемым глубинам души и непосредственно (помимо нашего осознания) затрагивает наши чувства и волю. Смысл не всегда осознается человеком, и далеко не всякий смысл может быть выражен рационально: большинство смыслов таится в бессознательных глубинах человеческой души. Но и те другие смыслы могут стать общезначимыми, объединяя многих людей и выступая основой их мыслей и чувств. **Именно такие смыслы образуют культуру.**

Человек наделяет этими смыслами весь мир, и мир выступает для него в своей универсальной человеческой значимости. А другой мир человеку просто не нужен и неинтересен. Н. А. Мещерякова справедливо выделяет два исходных (базисных) типа ценностного отношения — мир может выступать для человека как «свое» и как «чужое» (Мещерякова Н. А. *Наука в ценностном измерении* // *Свободная мысль*. 1992. — М. 12. С. 34—44). Культура есть универсальный способ, каким человек делает мир «своим», превращая его в Дом человеческого (смыслового) бытия (см.: Бубер М. *Я и Ты*. — М., 1993. С. 61, 82, 94). Таким образом весь мир превращается в носителя человеческих смыслов, в мир культуры. Даже звездное небо или глубины океана принадлежат культуре, поскольку им отведена частица человеческой души, поскольку они несут человеческий смысл. Если бы не было этого смысла, то человек не засматривался бы на ночное небо, поэты не писали бы стихов, а ученые не отдавали бы изучению природы все силы своей души и, следовательно, не со-

вершали бы великих открытий. Теоретическая мысль рождается не сразу, и чтобы она появилась, нужен интерес человека к загадкам мира, нужен удивление перед тайнами бытия (не зря Платон говорил, что познание начинается с удивления). Но интереса и удивления нет там, где нет культурных смыслов, направляющих умы и чувства многих людей на освоение мира и собственной души.

Отсюда можно дать такое определение культуры. **Культура** — это универсальный способ творческой самореализации человека через полагание смысла, стремление вскрыть и утвердить смысл человеческой жизни в соотнесенности его со смыслом сущего. Культура предстает перед человеком как смысловой мир, который вдохновляет людей и сплачивает их в некоторое сообщество (нацию, религиозную или профессиональную группу и т. д.). Этот смысловой мир передается из поколения в поколение и определяет способ бытия и мироощущения людей.

В основе каждого такого смыслового мира лежит доминирующий смысл, смысловая доминанта культуры. Смысловая доминанта культуры — это тот главный смысл, то общее отношение человека к миру, которое определяет характер всех остальных смыслов и отношений. При этом культура и ее смысловая доминанта могут реализовываться по-разному, но наличие смыслового единства придает целостность всему, что делают и что переживают люди (см.: Жаров С. Н. *Наука и религия в интегральных механизмах развития познания // Естествознание в борьбе с религиозным мировоззрением*. — М.: Наука, 1988. С. 19—33). Объединяя и вдохновляя людей, культура дает им не только общий способ постижения мира, но и способ взаимного понимания и сопереживания, язык для выражения тончайших движений души. Наличие смысловой доминанты культуры создает саму возможность культурологии как науки: нельзя сразу охватить культуру во всех ее аспектах, но можно выделить, понять и проанализировать доминирующий смысл. А дальше надо уже изучать различные способы его реализации, обращаться к деталям и конкретным формам его воплощения.

Но как же передается эта система смыслов от одного человека к другому? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны понять, в чем выражается и закрепляется смысловой мир культуры.

1.1. Понятие символа. Символические формы культуры.

Мы знаем, что человек выражает свои мысли и чувства с помощью знаков. Но культура выражается не просто в знаках, а в **символах**. Понятие символа занимает особое место в культурологии. Символ есть знак, но совершенно особого рода. Если простой знак — это, так сказать, дверь в предметный мир значений (образов и понятий), то символ есть дверь в не предметный мир смыслов. Через символы нашему сознанию открывается святая святых культуры — смыслы, живущие в бессознательных глубинах души и связывающие

людей в едином по типу переживании мира и самих себя. При этом подлинный символ не просто «обозначает» смысл, но несет в себе всю полноту его действительной силы. Например, икона не просто обозначает Бога — для верующего она выражает Божественное присутствие, и обладает той же «чудодейственной» силой, какой обладает выраженный ею смысл, т. е. вера самого человека. Или другой пример: в традиционной военной культуре знамя не просто обозначает тот или иной полк, оно несет в себе саму честь, и утратить знамя — значит потерять честь. В таком ключе развивалось понимание символа от Гегеля до Юнга и Шпенглера.

Культура выражает себя через мир символических форм, которые передаются от человека к человеку, от поколения к поколению. Но сами по себе символические формы — это внешняя сторона культуры. Символы становятся выражением культуры не сами по себе, а лишь через творческую активность человека. Если же человек отворачивается от этих символов, то символический мир превращается в мертвую предметную оболочку. Поэтому нельзя определять понятие культуры только через символы, нельзя явно или неявно отождествлять культуру и символический мир.

1.2. Человек как творец и творение культуры

Культура есть реализация человеческого творчества и свободы, отсюда — многообразие культур и форм культурного развития. Однако сложившаяся культура легко обретает подобие самостоятельной жизни: она закреплена в символических формах, которые достаются каждому поколению в готовом уже виде и выступают как общезначимые образцы. Складывается надындивидуальная логика культуры, не зависящая от прихоти отдельного человека и определяющая мысли и чувства большой группы людей. Поэтому справедливо будет сказать, что и культура творит человека. Однако эта формула будет верна постольку, поскольку мы помним, что культура сама есть продукт человеческого творчества: именно человек через культуру открывает и изменяет мир и самого себя (см.: Свасьян К. А. *Человек как творение и творец культуры* // *Вопр. философии*. — 1987. № 6). **Человек есть творец, и лишь в силу этого обстоятельства — творение культуры.**

Здесь есть не только научная, но и этическая проблема: что самоценно — человек или культура? Иногда говорят о самоценности культуры, но это справедливо лишь в том смысле, что вне культуры человек не может осуществить себя в качестве человека, реализовать свой духовный потенциал. Но в конечном счете **ценность культуры есть производное от самоценности человека.**

Через культуру человек может приобщиться к творческим достижениям множества гениев, делая их трамплином для нового творчества. Но это приобщение осуществляется лишь тогда, когда человек начинает не просто созерцать культурные символы, а оживлять культурные смыслы в собственной душе и собственном

творчестве. Культура и ее смыслы живут не сами по себе, а лишь через творческую активность вдохновленного ими человека. Если же человек отворачивается от культурных смыслов, то они умирают, и от культуры остается символическое тело, из которого ушла душа (см.: Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993. С. 329).

Безусловно, в обыденной жизни трудно заметить зависимость культуры от человека, скорее налицо обратная зависимость. Культура является основанием человеческого творчества, но она же и удерживает его в своих смысловых рамках, в плену своих символических образцов. Но в переломные моменты, в эпохи великих культурных переворотов вдруг обнаруживается, что старые смыслы уже перестают удовлетворять человека, что они стесняют развившийся человеческий дух. И тогда человеческий дух вырывается из плена старых смыслов для того, чтобы построить новое основание для творчества. Такой переход к новым смысловым основаниям есть дело гения; талант же решает лишь те проблемы, которые не требуют выхода за пределы имеющегося культурного фундамента. Талантливый человек часто приходит к самым неожиданным открытиям, ибо он развивает общие основания глубже и дальше, чем это способны сделать большинство людей. Но шагнуть за пределы — это удел лишь гения. «В гениальности — всегда безмерность. (...) Гениальность от «мира иного», — писал Бердяев (*Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества*. — М., 1989. С. 395).

Новые смысловые основы создаются индивидуальным творчеством, они рождаются в глубинах человеческой субъективности. Однако, чтобы отсюда родилась новая культура, надо, чтобы эти смыслы были закреплены в символических формах и были признаны другими людьми в качестве образца, стали смысловыми доминантами. Этот процесс носит социальный характер и, как правило, протекает болезненно и драматично. Смысл, рожденный гением, испытывается в опыте других людей, иногда «редактируется», чтобы его легче было принять в качестве символа веры, научного принципа или нового художественного стиля. А поскольку признание новых смысловых оснований происходит в острых столкновениях с приверженцами старой традиции, то счастливая судьба нового смысла вовсе не означает счастливой судьбы для его творца.

1.3. Диалог культур

- Существует множество культур (типов культуры), реализовавшихся в человеческой истории. Каждая культура порождает свою специфическую рациональность, свою нравственность, свое искусство и выражается в соответствующих себе символических формах. Смыслы одной культуры не переводятся без остатка на язык другой культуры, что иногда трактуется как несоизмеримость различных культур и невозможность диалога между ними (см.: Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993). Между тем такой диалог возможен в силу того, что у истоков всех культур общий творчес-

кий источник — человек с его универсальностью и свободой. В диалог вступают не сами культуры, а люди, для которых соответствующие культуры очерчивают специфические смысловые и символические границы. Во-первых, богатая культура несет в себе массу скрытых возможностей, позволяющих перебросить смысловой мост к другой культуре; во-вторых, творческая личность способна выйти за пределы ограничений, налагаемых исходной культурой. Поэтому, будучи творцом культуры, человек способен найти способ диалога между различными культурами (см.: Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. — М., 1979).

Каждая культура неповторима, и у каждой культуры есть свои истины. Но тогда как оценить степень развития культуры? Может быть, признать все культуры абсолютно равноправными? Многие культурологи выступают с такой точкой зрения. Однако, на наш взгляд, есть критерии оценки культуры. Эти критерии вытекают из того факта, что первичной ценностью является человек, развитие его личности и свободы. Поэтому **степень развития культуры определяется ее отношением к свободе и достоинству человека и возможностям, предоставляемым ею для творческой самореализации человека как личности.**

1.4. Основные формы духовной культуры

Человек по-разному может реализовать свое творческое начало, и полнота его творческого самовыражения достигается через создание и использование различных культурных форм. Каждая из этих форм обладает своей «специализированной» смысловой и символической системой. Мы кратко охарактеризуем лишь подлинно всеобщие формы духовной культуры, в каждой из которых посвоему выражается суть человеческого бытия.

Миф есть не только исторически первая форма культуры, но и измерение душевной жизни человека, сохраняющееся и тогда, когда миф утрачивает свое абсолютное господство. Всеобщая сущность мифа состоит в том, что он представляет собой бессознательное смысловое породнение человека с силами непосредственного бытия, будь то бытие природы или общества. Если миф выступает как единственная форма культуры, то это породнение приводит к тому, что человек не отличает смысл от природного свойства, а смысловую (ассоциативную) связь от причинно-следственной. Все одушевляется, и природа выступает как мир грозных, но родственных человеку мифологических существ — демонов и богов.

Религия также выражает потребность человека в ощущении своей причастности к основаниям бытия. Однако теперь свои основания человек ищет уже не в непосредственной жизни природы. Боги развитых религий находятся в сфере **потустороннего (трансцендентного)**. В отличие от мифа, здесь обожествляется не природа, а сверхприродные силы человека и, прежде всего, дух с его свободой и творчеством. Помещая божественное по ту сторону

природы и понимая его как сверхъестественный абсолюте, развитая религия освобождала человека от мифологической слитности с природой и внутренней зависимости от стихийных сил и страстей.

Нравственность возникает после того, как уходит в прошлое миф, где человек внутренне сливался с жизнью коллектива и контролировался различными магическими табу, программировавшими его поведение на уровне бессознательного. Теперь человеку требуется самоконтроль в условиях относительной внутренней автономности от коллектива. Так возникают первые нравственные регулятивы — долг, стыд и честь. С повышением внутренней автономности человека и формированием зрелой личности возникает такой нравственный регулятив, как совесть. Таким образом, нравственность появляется как внутренняя саморегуляция в сфере свободы, и нравственные требования к человеку растут по мере расширения этой сферы. **Развитая нравственность есть реализация духовной свободы человека, она основана на утверждении самоценности человека независимо от внешней целесообразности природы и общества.**

Искусство есть выражение потребности человека в образно-символическом выражении и переживании значимых моментов своей жизни. Искусство создает для человека «вторую реальность» — мир жизненных переживаний, выраженных специальными образно-символическими средствами. Приобщение к этому миру, самовыражение и самопознание в нем составляют одну из важнейших потребностей человеческой души.

Философия стремится выразить мудрость в формах мысли (отсюда и ее название, которое буквально переводится как «любовь к мудрости»). Философия возникла как духовное преодоление мифа, где мудрость была выражена в формах, не допускающих ее критическое осмысление и рациональное доказательство. В качестве мышления философия стремится к рациональному объяснению всего бытия. Но будучи одновременно выражением мудрости, философия обращается к предельным смысловым основам бытия, видит вещи и весь мир в их человеческом (ценностно-смысловом) измерении (см.: Мещерякова Н. А., Жаров С. Н. *Концептуальные основания философского метода и содержание вузовского курса философии* // Наука, образование, человек. — М., 1991. С. 88—90). Таким образом, философия выступает как теоретическое мировоззрение и выражает человеческие ценности, человеческое отношение к миру. Поскольку мир, взятый в смысловом измерении, есть мир культуры, то философия выступает как осмысление, или, говоря словами Гегеля, **теоретическая душа культуры**. Многообразие культур и возможность разных смысловых позиций внутри каждой культуры приводят к многообразию спорящих между собой философских учений.

Наука имеет своей целью рациональную реконструкцию мира на основе постижения его существенных закономерностей. На-

ука неразрывно связана с философией, которая выступает в качестве всеобщей методологии научного познания, а также позволяет осмыслить место и роль науки в культуре и человеческой жизни.

Культура развивается в противоречивом единстве с цивилизацией (см: Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993; Бердяев Н. А. *Воля к жизни и воля к культуре* // Бердяев Н. А. *Смысл истории*. — М., 1990; Бердяев Н. А. *Духовное состояние современного мира* // *Новый мир*. — 1990. № 1). Творческий потенциал и гуманистические ценности культуры способны реализоваться лишь с помощью цивилизации, но одностороннее развитие цивилизации способно привести к забвению высших идеалов культуры. Сущность, человеческое значение культуры, закономерности ее существования и развития изучаются в культурологии.

2.

Культурология как гуманитарная наука

2.1. Истоки культурологии как науки

Культурология — это гуманитарная наука о сущности, закономерностях существования и развития, человеческом значении и способах постижения культуры.

Хотя культура стала предметом познания с момента возникновения философии, оформление культурологии как специфической сферы гуманитарного знания относится к Новому времени и связано с философскими концепциями истории Дж. Вико (1668—1744), И. Г. Гердера (1744—1803) и Г. В. Ф. Гегеля (1770—1831). Основополагающее влияние на становление и развитие культурологии оказали В. Дильтей, Г. Риккерт, Э. Кассирер и О. Шпенглер (1880—1936), автор одной из самых интересных концепций, вызвавшей взлет широкого общественного интереса к культурологии. Основные идеи и концепции культурологии XX в. связаны также с именами З. Фрейда, К. Г. Юнга, Н. А. Бердяева, Э. Фромма, М. Вебера, А. Тойнби, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, Х. Ортега-и-Гассета, П. Леви-Брюля, К. Леви-Стросса, М. Бубера и др. В нашей стране культурология представлена работами Н. Я. Данилевского (1822—1885), Н. А. Бердяева (1874—1948), А. Ф. Loseва, а также Д. С. Лихачева, М. М. Бахтина, А. Меня, С. С. Аверинцева, Ю. М. Лотмана, Э. Ю. Соловьева, Л. М. Баткина, Л. С. Васильева, А. Я. Гуревича, Т. П. Григорьевой, Г. Гачева, Г. С. Померанца и др. Основные идеи и концепции культурологии освещаются в главе 2.

2.2. Единство понимания и объяснения в культурологии.

Культурология как осуществление диалога культур

Метод культурологии есть единство объяснения и понимания. Каждая культура рассматривается как система смыслов, имеющая свою сущность, свою внутреннюю логику, которая может постигаться путем рационального объяснения. Рациональное объяс-

нение есть мысленная реконструкция культурно-исторического процесса, исходя из его всеобщей сущности, выделенной и зафиксированной в формах мышления. Это предполагает использование идей и методов философии, которая выступает методологической основой культурологии.

В то же время, как и всякая гуманитарная наука, культурология не может ограничиваться объяснением. Ведь культура всегда адресована человеческой субъективности и не существует вне живой связи с нею. Поэтому культурология для постижения своего предмета нуждается в понимании, т. е. обретении целостной интуитивно-смысловой причастности субъекта к постигаемому явлению. В культурологии первичное понимание предшествует объяснению, направляя его и в то же время углубляясь и корректируясь этим объяснением. Задача культурологии — это осуществление диалога культур, в ходе которого мы приобщаемся к иным культурам, иным смысловым мирам, но не растворяемся в них. Только таким путем происходит взаимообогащение культур (Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. — М., 1979. С. 334—335, 346—347, 371).

Поэтому культурологию ни в коем случае нельзя сводить только к системе знаний. В культурологии есть не только система рационального знания, но и система внерационального понимания, и обе эти системы внутренне согласованы и одинаково важны для научно-гуманитарного постижения культуры. Высшим достижением культурологии является полнота понимания, опирающаяся на полноту объяснения. Это позволяет принимать в жизненный мир иных культур, осуществлять диалог с ними и таким образом обогащать и глубже постигать свою собственную культуру. Заметим, что иногда акцент на «понимающую» сторону культурологии приводит к появлению работ, по своему стилю напоминающих художественные произведения и нередко являющихся таковыми (это прежде всего относится к философии экзистенциализма, идеи которой оказали огромное влияние на культурологию XX в.). Несмотря на непривычность такого жанра, он является необходимой составляющей гуманитарного познания вообще (см.: Мещерякова Н. А. *Наука в ценностном измерении* // *Свободная мысль*. — 1992. № 12. С. 39—40).

2.3. Специфика выделения предмета в культурологическом исследовании.

Культурология и другие гуманитарные науки

Культурология изучает не только культуру в целом, но и различные, часто весьма специфические, сферы культурной жизни, взаимодействуя (вплоть до взаимопроникновения) с антропологией, этнографией, психиатрией, психологией, социологией, экономической теорией, лингвистикой и т. д., и в то же время сохраняя собственное лицо и решая свои собственные исследовательские задачи. Иными словами, культурология является комплексной гуманитарной наукой. В ней есть свои чисто теоретические разделы,

есть описательные (эмпирические) исследования, а есть и работы, по характеру изложения и яркости образов приближающиеся к уровню художественного произведения. Вообще культурология может изучать любой предмет, любое явление (даже явление природы) при условии, что она обнаруживает в нем смысловое содержание, реализацию творческого человеческого духа. Проблемы современной культурологии прежде всего связаны с возможностями и перспективами человека, открывающего через культуру (в том числе через иные культуры) драму и трагедию собственного бытия, его духовную бесконечность и высший смысл.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
- Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. — М., 1989.
- Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990.
- Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990.
- Бердяев Н. А. Духовное состояние современного мира // Новый мир. — 1990. № 1.
- Бубер М. Я и Ты. — М., 1993.
- Жаров С. Н. Наука и религия в интегральных механизмах развития познания // Естествознание и борьба с религиозным мировоззрением. — М., 1988.
- Межуев В. М. Культура как философская проблема // Вопр. философии. — 1982. № 10.
- Мещерякова Н. А. Наука в ценностном измерении // Свободная мысль. — 1992. № 12.
- Мещерякова Н. А., Жаров С. Н. Концептуальные основания философского метода и содержания вузовского курса философии // Наука, образование, человек — М., 1991.
- Свасьян К. А. Человек как творение и творец культуры // Вопр. философии. — 1987. № 6.
- Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. — М., 1993.

Основные школы и концепции культурологии

1. Философия Гегеля как теория культуры
2. Философия культуры Освальда Шпенглера
3. Человек, творчество, культура в философии Николая Бердяева:
 - 3.1. Свободный человеческий дух как творец культуры
 - 3.2. Свободный дух и символические формы культуры: внутреннее противоречие культурного творчества
4. Культура и бессознательное начало человека: концепция Зигмунда Фрейда
5. Культура и коллективное бессознательное: концепция Карла Густава Юнга
 - 5.1. Коллективное бессознательное и его архетипы
 - 5.2. Культура и проблема целостности человеческой души
6. «Вызов и Ответ» — движущая пружина в развитии культуры: концепция Арнольда Тойнби
7. Ценность как основополагающий принцип культуры (П. А. Сорокин)
8. Культура как совокупность знаковых систем (структурализм К. Леви-Стросса, М. Фуко и др.)
9. Концепция игровой культуры (Й. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет, Е. Финк)

Есть немало идей и теорий, без которых просто невозможно представить себе современную культурологию. Однако существует не так много выдающихся концепций, которые наложили неизгладимую печать на всю проблематику культурологии и определили развитие культурологической мысли. В этой главе мы рассмотрим ряд таких концепций. Конечно, недостаток объема не позволяет осветить их более или менее подробно, и поэтому мы остановимся лишь на самых главных и принципиальных вопросах.

1.

Философия Гегеля как теория культуры

От Ренессанса к Просвещению перешла великая мысль о том, что человек есть творческое существо, способное изменять мир и созидать самое себя. И это самосовершенствование человек призван осуществлять, опираясь не на догмы и авторитет церкви, а на силы своего разума. Так возникает новое, не религиозное, а светское представление о культуре как о всесторонней (практической и символической) реализации человеческого разума. Однако разум представал как неизменная в своей сущности способность отдельно взятого индивида.

Эта идея была гигантским шагом на пути понимания культуры, но рано или поздно должна была обнаружиться присущая ей ограниченность. Во-первых, налицо было несоответствие между величием культурных задач и ограниченностью индивидов, связанных условиями, возможностями и т. д., целостность и внутреннее богатство культуры лишь постулировались, но не объяснялись. Во-вторых, представление о самосозидании человека и бесконечном культурном прогрессе не вполне сочеталось с пониманием разума как вечной и неизменной способности («разумной природы») человека. Получалось, что величественная поступь прогресса не затрагивает сущности самого человека. А разум, который изменял и обустроивал мир, оказывался собранием неизменных и годных на все времена идей и принципов. Но даже увидеть существование этих проблем было очень нелегко. Для этого надо было по-новому понять и культуру, и разум, и человека. Это сделал великий философ, представитель классической немецкой философии Г. В. Ф. Гегель (1770—1831). У Гегеля культура по-прежнему выступает как реализация разума, но это уже реализация мирового разума или мирового духа (Гегель пользуется разными терминами). Этот мировой дух разворачивает свою сущность, реализуя себя в судьбе целых народов, воплощаясь в науке, технике, религии, искусстве, формах общественного устройства и государственной жизни. Этот дух преследует свои всеобщие цели, которые нельзя объяснить как сумму замыслов отдельных людей или как индивидуальную цель сильной исторической личности. «Вообще такие всеобщие мировые цели... не может проводить в жизнь один индивид так, чтобы все остальные становились его послушными орудиями, но подобные цели сами пролагают себе дорогу — отчасти по воле многих, а отчасти против их воли и помимо их сознания» (Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. В 4-х тт. — М., 1971. Т. 3. С. 603). Конечно, непосредственно все культурное творчество осуществляется индивидуальными усилиями людей. Но в гегелевской теории все, что делают люди, есть осуществление целей мирового духа, который незримо дирижирует историей.

При первом знакомстве с гегелевской концепцией возникает вопрос: зачем говорить о мировом разуме, когда всегда можно указать на индивидуальных творцов? (Подобным образом и рассуждали философы Просвещения). Однако при более внимательном рассмотрении оказывается, что у Гегеля имелись самые серьезные основания для своей теории. Дело в том, что развитие мировой культуры обнаруживает такую целостность и логику развития, которые не могут быть выведены из суммы индивидуальных усилий. Скорее наоборот, творчество отдельных людей и даже целых народов, подчиняется этой скрытой логике, которая обнаруживает себя лишь тогда, когда все многообразие культурных явлений будет понято как саморазвивающееся целое. Именно такой способ рассмотрения и составляет заслугу Гегеля.

Чтобы лучше понять значение гегелевского открытия, приведем следующую аналогию. Представим себе импровизирующих музыкантов, отделенных друг от друга временем и расстоянием. На первый взгляд, каждый из них играет, руководствуясь лишь собственным настроением. Но вот нашелся, наконец, гениальный слушатель, который услышал все эти разделенные голоса как звучание одного оркестра и уловил единую мировую тему, единую мелодию, чудесным образом складывающуюся из кажущейся разногласицы. В роли такого «слушателя» мирового культурного процесса и выступил Гегель. Но Гегель не только уловил единую «тему» мировой культуры, он еще сумел (продолжим нашу аналогию) сделать «нотную запись» этой единой «мировой симфонии».

Иными словами, Гегель не только обнаружил надындивидуальные закономерности мировой культуры, но и сумел выразить их в логике понятий. Но если так, то, может быть, именно логика есть изначальная основа мира и человека? Для Гегеля это был самый естественный вывод, и на нем построена вся его концепция: в основе бытия лежит разум, мысль (но не человеческая, а самосушая, всемирная) и бытие тождественны. Этот мировой разум для Гегеля и есть подлинное божество.

Гегель не просто сформулировал общие принципы своей теории, но проанализировал весь путь развития мировой культуры (в работах *«Философия истории»*, *«Эстетика»*, *«История философии»*, *«Философия права»*). Такой грандиозной и стройной логической картины до него не создавал ни один мыслитель. Развитие культуры во всем многообразии ее проявлений — от философии, религии и искусства до государственных форм впервые предстало как закономерный целостный процесс. «Философия... должна... способствовать пониманию того, что... всеобщий... разум является и силой, способною осуществить себя... Этот разум в его конкретнейшем представлении есть бог. Бог правит миром: ...осуществление его плана есть всемирная история. Философия хочет понять этот план... Пред чистым светом этой божественной идеи... исчезает иллюзия, будто мир есть безумный, нелепый процесс» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 35).

Гегель вовсе не игнорирует многообразия культурных форм и качественного различия национальных культур, имевших место в истории человечества. Каждая конкретно-историческая культура здесь есть лишь ступень в саморазвертывании мирового духа, стремящегося к своему полному осуществлению.

При этом Гегель верен идеалам Просвещения и, прежде всего, идеалу свободы. Именно свобода является последним основанием или, как говорят философы, субстанцией мирового духа и всей развивающейся культуры. «...Субстанцией, сущностью духа является свобода. ...Все свойства духа существуют лишь благодаря свободе, ...все они являются лишь средствами для свободы...» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 17). А поскольку

ку дух полноценно реализует себя лишь в человеке, то осуществление свободы духа совпадает с ростом человеческой свободы: «Восточные народы еще не знают, что дух или человек как таковой в себе свободен...» Лишь у греков появилось сознание свободы, и поэтому они были свободны, но они... знали только, что некоторые свободны, а не человек как таковой...» Лишь германские народы дошли в христианстве до сознания, что человек как таковой свободен...; ...проведение этого принципа в мирских делах являлось дальнейшей задачей, разрешение и выполнение которой потребовали тяжелой продолжительной культурной работы. (...) Это... внедрение и проникновение свободы в мирские отношения является длительным процессом, который составляет саму историю» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 18).

Однако в самой основе гегелевского подхода кроется источник его ограниченности. Речь идет прежде всего о том, что у Гегеля субъект (творец) культуры отождествлен с безличным разумом, а развитие культуры представлено как монологическое развертывание этого замкнутого в самом себе разума. Безусловно, Гегель вовсе не думал, что культура включает в себя лишь рационально-логические формы. Но с его точки зрения все существенное содержание культуры есть реализация логической идеи. Отсюда вытекает несколько неизбежных следствий.

Во-первых, все, что сводится к замкнутой в себе логике, оказывается исчерпываемым и неспособным к бесконечному развитию. Поэтому и гегелевская абсолютная идея (мировая культура) рано или поздно останавливается в своем развитии: мировой дух развернет в истории всю полноту своих определений и сольется сам с собой в созданном им совершенном культурном мире.

Во-вторых, в гегелевской теории нет места самоценной и несводимой к мировому разуму человеческой душевности. Но человек есть нечто большее, чем реализация идеи, а наличие некоей «логики» развития культуры вовсе не означает, что значение культуры сводится к логике, как это полагал Гегель: «В... выявлении всеобщности мышления и состоит абсолютная ценность культуры» (Гегель Г. В. Ф. *Философия права*. — М., 1990. С. 83); «...Сущностью духа является мышление... Искусство же... не является высшей формой духа, но получает свое подлинное подтверждение лишь в науке» (Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. В 4-х тт. — М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 19).

В-третьих (и это самое главное!), в теории Гегеля нет места для подлинной автономности и самоценности человека. Для Гегеля единичный человек ценен лишь постольку, поскольку он есть воплощение безличного мирового разума. «Человек является целью в самом себе лишь благодаря тому божественному началу, которое имеется в нем и которое... было названо разумом...» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 39). И даже когда речь идет о сокровенном достоинстве человека — свободе, то оказывается,

что подлинным субъектом свободы выступает не человеческая личность, а безличный мировой дух. Свобода этого безличного духа есть его способность осуществлять себя, преодолевая и подчиняя себе любое содержание, в том числе индивидуальные жизни.

Символическое воплощение мировой дух обретает в культуре, а объективное воплощение — в государстве. Таким образом оказывается, что мировой разум в виде культуры и государства стоит над единичными людьми, используя их как орудие для своих целей. Идеал человеческой свободы обернулся безличной необходимостью и хитроумным принуждением индивидуальной воли: «...Живые индивидуумы и народы, ища и добиваясь своего, в то же время оказываются средствами и орудиями чего-то более высокого и далекого, о чем они ничего не знают и что они бессознательно исполняют»; «Можно назвать хитростью разума то, что он заставляет действовать для себя страсти... (...) Частное в большинстве случаев мелко по сравнению со всеобщим: индивиды приносятся в жертву...» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 25, 32).

В гегелевской философии есть замечательные открытия и идеи, оставившие неизгладимый след в философии и культурологии. Многие гегелевские положения обнаружили свое непреходящее значение; внимательный читатель и сегодня найдет в работах Гегеля множество глубоких и плодотворных мыслей об искусстве, мифе, религии, науке, о природе символа и т. д. Однако уже к концу XIX — началу XX века философы и культурологи уже не могли удовлетвориться центральной идеей гегелевского подхода — сведением человека к безличной логике разума. Поэтому дальнейшее развитие культурологии было связано с обращением к человеку, взятому во всей его сложности и глубине.

2.

Философия культуры Освальда Шпенглера

В 1918 году вышла в свет работа Шпенглера «Закат Европы» и сразу же стала знаменитой. В истории культуры найдется не так много случаев, когда научный труд вызывает не только реакцию научного сообщества, но и широчайший отклик в умах людей, далеких от сферы научного исследования культуры. Но, впрочем, книга Шпенглера была не только исследованием. Это была книга-диагноз, книга-пророчество. Автор не только изучает историю культуры (мало кто из современных ему философов мог сравниться с ним в эрудиции и широте охвата исторического материала), но и ставит вопрос о будущем европейской культуры, — вопрос, на который сам автор дает неутешительный и горький ответ. И в этом своем качестве книга Шпенглера — это предостережение. Идеи Шпенглера были тут же подхвачены и развиты самыми выдающимися умами XX века. В коротком обзоре просто невозможно охватить всю тематику шпенглеровской работы, поэтому мы остановимся на главной ее теме — природе и исторических судьбах культуры.

Первое, что сразу же бросается в глаза: Шпенглер отказывается от гегелевского логицизма, от стремления свести весь культурно-исторический процесс к одной стержневой логике, пронизывающей всю историю и находящей свое завершение в некоей высшей точке. Для Шпенглера нет единой мировой культуры (как аналога гегелевской абсолютной идеи). Есть лишь различные культуры, каждая из которых имеет собственную судьбу: «...У «человечества» нет... никакой идеи, никакого плана (...) Вместо безрадостной картины линейной всемирной истории... я вижу настоящий спектакль множества мощных культур, с первозданной силой расцветающих из лоно материнского ландшафта, к которому каждая из них строго привязана всем ходом своего существования, чеканящих на своем материале — человечестве — собственную форму и имеющих каждая собственную идею, собственные страсти, собственную жизнь, волнения, чувствования, собственную смерть» (Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993. С. 151).

Но и собственная «идея» каждой культуры, о которой говорит Шпенглер, вовсе не аналогична идее в гегелевском ее понимании. Если у Гегеля первичной была логика, то у Шпенглера первичной является иррациональная и не сводимая ни к какой логике душа культуры. Логика же, как, впрочем, и искусство, наука, политика всегда вторичны по отношению к этой душе. **Культура в шпенглеровском понимании — это символически выраженная смысловая целостность (система), в которой естественно (и многообразными способами) реализует себя соответствующая душа:** «Культура как совокупность чувственно-ставшего выражения души в жестах и трудах, как тело ее, смертное, преходящее...; культура как совокупность великих символов жизни, чувствования и понимания: таков язык, которым только и может поведать душа, как она страждет» (Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993. С. 344).

С позиции научной строгости можно сколько угодно упрекать Шпенглера за некорректность и метафоричность термина «душа» в разговоре о сущности культуры. Эти упреки все равно будут не по адресу, ибо Шпенглер по большому счету прав. Все дело в том, какое значение приобретает у него термин «душа» применительно к культуре. Мы уже говорили о том, что культура определена смысловой доминантой, несводимой к рациональной логике. Так вот, шпенглеровский термин «душа культуры» есть яркое и в то же время точное выражение того обстоятельства, что основание культуры несводимо к разуму. У каждой культуры есть своя собственная «душа», реализующаяся во множестве индивидуальных жизней. Душа каждой культуры уникальна и не может быть до конца выражена рациональными средствами. Поэтому так трудно вникнуть во внутренний мир людей иной культуры, понять природу их символов, чувств, верований: «...Каждой великой культуре присущ тайный язык ми-

рочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа вполне принадлежит этой культуре» (Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993. С. 342).

Шпенглер выделяет несколько («аполлонический», «магический», «фаустовский») типов души, лежащих соответственно в основе греческой, средневековой арабской и европейской культуры. И здесь сразу же выясняется эвристическое значение этих понятий, соединяющих рациональную мысль с выражением внерациональной «душевности».

Во-первых, Шпенглер сумел уловить тот факт, который часто ускользает от исследователя-рационалиста, склонного видеть в своей собственной культуре вершину мысли и нравственного чувства и воспринимающего все иные формы познания, искусства, веры как нечто ложное или недоразвитое, «недотянувшееся» до его уровня. Для Шпенглера все культуры равноправны в том смысле, что каждая из них уникальна и не может быть осуждена с внешней позиции, с позиции другой культуры. «Феномен других культур говорит на другом языке. Для других людей существуют другие истины. Для мыслителя имеют силу либо все из них или ни одна из них» (Шпенглер О. *Закат Европы*. Т. 1. — М., 1993. С. 155).

Работы Шпенглера открыли целое направление в культурологии, связанное с выявлением смыслового своеобразия других культур. Сконцентрировав свое внимание не на «логике», а на «душе» культуры, Шпенглер сумел точно подметить своеобразие европейского мироощущения, образом которого может служить душа гетевского Фауста — мятежная, стремящаяся преодолеть мир своей волей. Этот душевно-смысловой тип и лежит в основе европейской культуры: «Фаустовская душа, чье бытие есть преодоление видимости, чье чувство — одиночество, чья тоска — бесконечность...» (Там же. С. 577). В то время как «в картине античной души отсутствует элемент воли», «взору фаустовского человека весь мир предстает как совокупное движение к некоей цели. (...) Жить значит для него бороться, преодолевать, добиваться» (Там же. С. 578, 526).

По Шпенглеру, каждая культура имеет не только свое искусство (к этой мысли все уже привыкли), но свое собственное естествознание и даже свою уникальную природу, ибо природа воспринимается человеком через культуру. «Каждой культуре присущ уже вполне индивидуальный способ видения и познания мира как природы, или — одно и то же — у каждой есть своя собственная, своеобразная природа, каковой в точно таком же виде не может обладать ни один человек иного склада. Но в еще более высокой степени у каждой культуры... есть... собственный тип истории, в... стиле которой он непосредственно созерцает, чувствует и переживает общее и личное, внутреннее и внешнее, всемирно-историческое и биографическое становление» (Там же. С. 289).

Из идей Шпенглера развилось новое направление в культурологии и философии науки. После работ Шпенглера исследователи стали замечать то, что раньше ускользало от внимания. Теперь уже нельзя обойтись без исследования того, как, каким образом внерациональные смысловые основания культуры детерминируют развитие не только религии и искусства, но и науки и техники. И заслуга открытия (постановки) этой проблемы принадлежит Шпенглеру.

Итак, в основе каждой культуры лежит душа, а культура — это символическое тело, жизненное воплощение этой души. Но ведь все живое смертно. Живое существо рождается, чтобы реализовать свои душевные силы, которые затем угасают со старостью и уходят в небытие вместе со смертью. Такова судьба всех культур, которые рождаются в этот мир из таинственного хаоса душевной жизни. Шпенглер по-настоящему не объясняет истоки и причины этого рождения, но зато дальнейшая судьба культуры нарисована им со всей возможной выразительностью. «Каждая культура проходит возрастные ступени отдельного человека. У каждой есть свое детство, своя юность, своя возмужалость и старость» (Там же. С. 265). «Культура рождается в тот миг, когда из пра-душевного состояния вечно-младенческого человечества пробуждается и отслаивается великая душа... Она расцветает на почве строго отменженного ландшафта, к которому она остается привязанной чисто вегетативно. Культура умирает, когда эта душа осуществила уже полную сумму своих возможностей в виде народов, языков, верований, искусств, государств, наук...» (Там же. С. 264).

Но что значит — умирает? Смерть культуры есть исчерпание ее души, когда ее смыслы уже не вдохновляют людей, обращенных теперь не к осуществлению культурных ценностей, а к утилитарным целям и благоустройству жизни. Этот период Шпенглер связывает с наступлением эпохи цивилизации. «Как только цель достигнута, и... вся полнота внутренних возможностей завершена и осуществлена вовне, культура внезапно коченеет, она отмирает, ее кровь свертывается, силы надламываются — она становится цивилизацией» (Там же. С. 264).

Почему же цивилизация, несущая человеку социальное и техническое благоустройство жизни, вызывает у Шпенглера ощущение гибели культуры? Ведь сохраняются прекрасные произведения искусства, научные достижения, мир культурных символов! Но Шпенглер увидел более глубокую и неочевидную сторону дела. Культура жива постольку, поскольку она сохраняет глубоко интимную, сокровенную связь с человеческой душой. Душа культуры живет не сама по себе, а лишь в душах людей, живущих смыслами и ценностями данной культуры. Вот как пишет об этом Шпенглер: «Всякое искусство смертно, не только отдельные творения, но и сами искусства. Настанет день, когда перестанут существовать последний портрет Рембрандта и последний такт моцартовской музыки —

хотя раскрашенный холст и нотный лист, возможно, и останутся, так как исчезнет последний глаз и последнее ухо, которым был доступен язык их форм. Преходяща любая мысль, любая вера, любая наука, стоит только угаснуть умам, которые с необходимостью ощущали миры своих «вечных истин» как истинные» (Там же. С. 329).

Если культура перестает притягивать и вдохновлять человеческие души, она обречена. С этих позиций Шпенглер видит опасность, которую несет с собой цивилизация. Нет ничего дурного в практическом благоустройстве жизни, но когда оно поглощает человека целиком, то на культуру уже не остается душевных сил, «огонь души угасает» (Там же. С. 266). Шпенглер ничего не имеет против удобств и достижений цивилизации, но он предупреждает против цивилизации, вытесняющей подлинную культуру: «Культура и цивилизация — это живое тело душевности и ее мумия» (Там же. С. 538); «Воцаряется мозг, так как душа вышла в отставку» (Там же. С. 540).

Шпенглер менее всего «моралист от культуры», отрицающий цивилизацию как таковую, но Шпенглер и не «человек цивилизации», способный откинуть в сторону старый «культурный хлам» ради того, чтобы уютно чувствовать себя в мире обобщенных забот и прагматически ориентированной рациональности. Это двойственное и по сути трагическое мироощущение Шпенглера блестяще охарактеризовал Н. А. Бердяев: «Своеобразие Шпенглера в том, что еще не было человека цивилизации... с таким сознанием, как Шпенглер, печальным сознанием исотвратимого заката старой культуры, который обладал бы такой чуткостью и таким даром проникновения в культуру прошлого. Цивилизаторское самочувствие и самосознание Шпенглера в корне противоречиво и раздвоено. В нем нет цивилизаторского самодовольства, нет этой веры в абсолютное превосходство своей эпохи над предшествующими поколениями и эпохами. (...) Шпенглер слишком хорошо все понимает. Он не новый человек цивилизации, он... — человек старой европейской культуры» (Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Лит. газета. — 1989. № 12, 22 марта. С. 15). И эта оценка Бердяева тем более актуальна, что сегодня она с полным правом может быть отнесена ко многим мыслителям XX века, чувствующим трагедию культуры в чуждом ей мире цивилизации. Шпенглер был одним из первых, кто почувствовал эту трагедию, и он первый с изумительной силой и выразительностью выразил ее в формах теоретической мысли. Поэтому шпенглеровский «Закат Европы» стал не только событием культурологии, но и событием европейской культуры.

Конечно, сказанное не означает, что все в книге Шпенглера совершенно. Шпенглер, пожалуй, и не стремился к этому, ибо для него главное было теоретически полнокровно выразить болевые проблемы эпохи, и это ему вполне удалось. Что касается теоретических построений «Заката Европы», то они в ряде случаев требуют критического подхода. Например, Шпенглер, как уже упоми-

налось, не объясняет рождение новых культур. Справедливо указывая на различие культур, он доводит дело до постулирования их полной изолированности и взаимонепроницаемости. По этому поводу немецкий культуролог Л. Энглер остроумно замечает: «Если бы души культур были столь абсолютно отделены друг от друга и столь различны по структуре, как это утверждает Шпенглер, то ему не удалось бы написать своей книги». Но сила Шпенглера не только в том, что он предложил некое решение, но и в том, что он впервые поставил вопросы, являющиеся отправной точкой любого серьезного современного размышления о человеке, культуре, цивилизации.

3.

Человек, творчество, культура в философии Бердяева

Философия Н. А. Бердяева (1874—1948) явилась гениальным выражением духовного драматизма переломной эпохи, когда человеческий дух обнаруживает, что старые культурные формы стали тесны для его развития, и ищет для себя новых форм и способов воплощения. Трудно найти серьезную философскую или культурологическую проблему, которая бы так или иначе не получила своего осмысления в трудах Бердяева. Для культурологии работы Бердяева значимы прежде всего тем, что в них раскрывается драма культурного творчества, понятого как реализация изначальной и неотъемлемо присущей человеку свободы.

3.1. Свободный человеческий дух как творец культуры.

Бердяев исходит из нового философского понимания духа, преодолевая обезличивающую трактовку классического рационализма (и прежде всего гегелевского рационализма). Здесь он мыслит в русле христианской традиции, но наполняет ее новым философским содержанием. По Гегелю, дух безличен и в конечном счете сводится к разуму с его логической необходимостью. По Бердяеву, дух есть такое внерациональное начало в человеке, которое выводит его за пределы необходимости, ставит человека «по ту сторону» предметного мира, «по ту сторону» рационального мышления. И в то же время дух принадлежит человеку, сотканному из плоти и вписанному в порядок общественной жизни; именно дух соединяет сферу человеческого со сферой божественного: «Дух одинаково и трансцендентен (т. е. за пределами, потусторонен, надмирен. — Авт.) и имманентен (т. е. посюсторонен, укоренен в этом мире. — Авт.). (...) Дух не тождествен сознанию, но через дух конструируется сознание, и через дух же переступаются границы сознания...» (Бердяев Н. А. *Философия свободного духа*. — М., 1994. С. 380).

По Бердяеву, дух есть свобода, но и дух и свобода не безличны, они всецело принадлежат личности. Именно личность, а не безличный разум есть подлинный субъект творчества, под-

линный творец культуры. Дух у человека — от Бога, но свобода, присущая духу, имеет не только божественное происхождение: свобода коренится в том безначальном и до-бытийном «ничто», из которого Бог сотворил мир. Свобода есть великая неопределенность и великий риск, в ней кроется как возможность добра и бесконечного возвышения человека, так и возможность зла и бесконечного падения. Свобода духа есть подлинный источник всякой творческой активности. Свобода не связана ограничивающими путями и условиями бытия, но сама способна творить новое бытие. «Дух есть свобода, свобода же уходит в добытийственную глубину. Свободе принадлежит примат над бытием, которое есть уже остывшая свобода. (...) Поэтому дух есть творчество, дух творит новое бытие. Творческая активность, творческая свобода духа первична. (...) Но дух не только от Бога, дух также от начальной, добытийственной свободы, от *Ungrund'a*. (...) ...Он (дух. — Авт.) свобода в Боге и свобода от Бога. ...Эту тайну нельзя рационализировать...» (Бердяев Н. А. *Дух и реальность* // Бердяев Н. А. *Философия свободного духа*, — М., 1994. С. 379). Таким образом Бердяев отстаивает достоинство человека как творца культуры.

3.2. Свободный дух и символические формы культуры: внутреннее противоречие культурного творчества

Итак, личность есть подлинный субъект культуры. Такое понимание позволило Бердяеву заглянуть в святая святых культурного творчества и увидеть подлинный драматизм отношений человека и культуры.

У Шпенглера даже не ставится вопрос о человеке как творце культуры. Наоборот, Шпенглера в первую очередь интересует, как специфическая культура («душа культуры») формирует соответствующего ей человека. У Бердяева же на первый план выходит именно человек как личность, и свободная творческая личность здесь стоит выше культуры. Такой подход дает возможность увидеть противоречие, корнящееся внутри самого культурного творчества — противоречие между безграничностью духа и сковывающими его символическими формами культуры.

Если у Шпенглера трагедия культуры начинается лишь с ростом цивилизации, то Бердяев смотрит на вещи глубже. Как и Шпенглер, Бердяев видит, какую опасность несут для культуры те формы цивилизации, которые заявили о себе в начале XX века (см.: Там же; Бердяев Н. *Предсмертные мысли Фауста* // *Лит. газета*. — 1989. № 12, 22 марта. С. 15). Однако уже в самой сущности культуры кроется начало, ограничивающее и притягивающее вниз творческий порыв духа. Культура и ее формы нередко противостоят личности как нечто принудительное и сковывающее творческую свободу. Это оберегает от опасного произвола и своеволия (и тогда

это благо), но здесь же кроются и существенные ограничения творческой свободы. Как понять эту «принудительную» и отчасти обезличивающую роль культуры? У Гегеля все объясняется изначально безличной и рациональной природой культуры. Но Бердяев не приемлет такого объяснения.

Для Бердяева определяющая человека культурная форма есть не что иное, как «остывшая свобода» личного духа, это — отделившиеся от человека результаты личного творчества, а не выражение некоего безличного мирового разума. Но отсюда вытекает и трагедия культурного творчества: дух вынужден воплощаться в предметно-символические формы, сковывающие его свободу и устремленность в беспредельное. Этой теме посвящена статья Бердяева «Воля к жизни и воля к культуре» (1922 г.). «Все достижения культуры, — пишет Бердяев, — символичны, а не реалистичны. Культура не есть осуществление, реализация истины жизни..., красоты жизни..., божественности жизни. Она осуществляет лишь истину в познании, в философских и научных книгах...; красоту — в книгах стихов и картинах, в статуях и архитектурных памятниках, в концертах и театральных представлениях; божественное — лишь в культе и религиозной символике. Творческий акт притягивается в культуре вниз и отяжелевает. Новая жизнь дается лишь в подобию, образах, символах» (Бердяев Н. А. *Воля к жизни и воля к культуре* // Бердяев Н. А. *Смысл истории*. — М., 1990. С. 164).

Как же решать эту вечную проблему? У Бердяева нет однозначного ответа на этот вопрос. В одном контексте, когда речь идет о соотношении культуры и цивилизации, Бердяев говорит о величайшей значимости «воли к культуре» в противовес упорной, но прагматично-бескрылой воли к «жизни» («жизнь» здесь выступает как синоним бездуховного благоустройства) (см.: Там же. С. 164—165). Но в этой же статье, обсуждая исторические судьбы России, Бердяев надеется на «чудо религиозного преобразования жизни» как альтернативу сковывающему символизму культуры и механически-бездушному порядку цивилизации, хотя при этом и считает, что России «придется пройти путь цивилизации» (см.: Там же. С. 174). А в докладе 1931 года звучат уже новые мотивы: «Техника, порожденная духом, материализует жизнь, но она же может способствовать и освобождению духа...» (Бердяев Н. А. *Духовное состояние современного мира* // *Новый мир*. — 1990. № 1. С. 218).

Подлинный мыслитель не ищет упрощенных решений и всегда готов уточнить свои взгляды, открывая новые стороны бесконечной проблемы. Его творческий дух последовательно и пытливо открывает для нас эту проблему во всей ее сложности и глубине, и это открытие навсегда остается в истории науки и культуры, вдохновляя нас на новое понимание мира и самих себя. В этом и состоит бессмертие мысли Н. А. Бердяева.

Культура и бессознательное начало человека: концепция Фрейда

Все проанализированные выше концепции культуры так или иначе отстаивали духовную природу, духовное достоинство человека. Но не преувеличивает ли человек силы своего духа? Хорошо известна одна человеческая слабость: ничто так не утешает человека, как иллюзии на свой собственный счет. Мы можем заметить эту черту не только в обыденной жизни, но и в философских построениях, ибо и высокий разум бывает склонен к духовной лести в собственный адрес. Правда, чаще всего эта «лесть» бывает безотчетной и идет от неизбежной неполноты осознания человеком самого себя. Не зря же древние связывали и высшую мудрость и высший уровень знания с одной великой задачей: «Познай самого себя!». Но тем больше роль тех немногих мыслителей, которые сумели преодолеть привычное «теоретическое самообольщение» человека и приоткрыли завесу над темными глубинами человеческого бытия. И пусть даже они, замороженные необычностью увиденного, преувеличили горечь открывшейся им истины, — их открытия имеют непреходящее значение не только для теоретического мышления, но и для полноценного человеческого бытия, нуждающегося в новых формах духовной самокритики.

Таким мыслителем и был Зигмунд Фрейд (1856—1939). И, наверное, не случайно, что человек, столь много сделавший для самокритики, а следовательно, и для духовного здоровья человека, был по профессии врачом — психиатром и невропатологом, создателем нового направления в психологии и медицине. Это направление Фрейд назвал психоанализом. Однако значение фрейдовской концепции человека выходит далеко за пределы медицины: философское обобщение психоанализа — фрейдизм — стало учением, вторгающимся в сферу философии и культурологии. В силу ограниченности объема мы не можем рассмотреть все содержание фрейдовского понимания человека и культуры и остановимся только на самых общих и принципиальных моментах.

Если попытаться сформулировать в двух словах суть фрейдовского открытия, то можно сказать, что Фрейд открыл в человеке **бессознательное**. Конечно, о наличии неосознанного содержания в человеческой психике знали и раньше, но это содержание сводили к тому, что было сформировано в сознании, а потом вытеснено из него. Фрейд же открыл бессознательное как самостоятельное, независимое от сознания безличное начало человеческой души: «...Все вытесненное бессознательно, но не все бессознательное есть вытесненное». (Фрейд *З. Я и Оно* // Фрейд *З. Психология бессознательного: Сб. произведений*. — М., 1989. С. 428).

При этом бессознательное активно вмешивается в человеческую жизнь. Фрейд считает, что это только иллюзия, будто нашей жизнью руководит наше «Я». На самом же деле властвует природное безличное начало, которое образует бессознательную основу

нашей души (т. е. психики). Фрейд называет это бессознательное начало «Оно» и полагает, что наше «Я» есть лишь игрушка в руках этой древней и темной психической силы. Фрейдовское «Оно» имеет чисто природное происхождение, в нем сосредоточены все первичные влечения человека. Эти первичные влечения сводятся к двум: во-первых, сексуальные желания, а во-вторых, влечение к смерти, которое, будучи обращено вовне, становится влечением к разрушению. Темная бурлящая бездна «Оно» таится под тонкой пленкой сознания, которое даже не подозревает о том, что клокочет под его приглаженными образами и рафинированной логикой.

Наше «Я», стремящееся выжить в мире природы и общества, все время сталкивается с безрассудной силой «Оно». Если «Я» руководствуется **принципом реальности** (т. е. стремится приспособиться к объективным условиям жизни), то «Оно» целиком исходит из **принципа удовольствия**. Отсюда вытекает неизбежная борьба между «Я» и «Оно». «По отношению к Оно Я подобно всаднику, который должен обуздать превосходящую силу лошади...» (Фрейд З. *Я и Оно* // Фрейд З. *Психология бессознательного: Сб. произведений*. — М., 1989. С. 432). Однако «Я» не может своевольно управлять своим могучим «партнером». «...Сравнение может быть продолжено. Как всаднику, если он не хочет расстаться с лошадью, часто остается только вести ее туда, куда ей хочется, так и Я превращает обыкновенно волю Оно в действие, как будто бы это было его собственной волей» (Там же).

Иными словами, если Гегель замечает «хитрость разума», то Фрейд открывает «хитрость бессознательного», способного проводить в жизнь свои влечения, маскируя их под сознательные решения «Я». Однако человек способен выжить лишь постольку, поскольку разум и культура могут подчинять «Оно» своим важнейшим целям. Конечно, культура не может победить «Оно» в лобовом столкновении, ибо в нем сосредоточена вся психическая энергия человека. Поэтому Фрейд указывает на способ, которым культура проводит в жизнь свои цели, не совпадающие с примитивными влечениями «Оно». Этот способ Фрейд назвал сублимацией. Сублимация — это использование сосредоточенной в «Оно» сексуально-биологической энергии не по прямому биологическому назначению (для удовольствия или продолжения рода), а в целях разума и культуры. Если имеет место сублимация, то примитивные влечения «Оно» обретают форму влечения к познанию, искусству, высокому идеалу. Тем самым фрейдовскую «сублимацию» по аналогии с гегелевской «хитростью разума» можно было бы назвать «хитростью культуры». При этом культура, по Фрейду, выражает систему общественных норм и всегда стоит над отдельным человеком. Правда, надо отметить, что во фрейдовском варианте «хитрость» культуры имеет более благородный характер, ибо у Гегеля те, с кем хитрит культура (мировой разум), — это люди, а у Фрейда в роли «обманутых» выступают темные страсти.

Однако для того, чтобы хоть немного овладеть энергией «Оно», культуре самой приходится проникать в его сферу — сферу бессознательного. **Культура может руководить человеком лишь постольку, поскольку она сама стала частью его бессознательного, оформилась в качестве особой бессознательной установки,** — так можно сформулировать важный вывод Фрейда. Эту установку Фрейд называет «Сверх-Я». «Сверх-Я» выполняет роль внутреннего цензора, который господствует над душевной жизнью человека и благодаря которому человек способен жить как культурное существо, а не как марионетка собственных темных страстей.

Таким образом человеческое Я, по Фрейду, замкнуто между двумя противоположными полюсами — природной стихией и требованиями культуры. Оба этих полюса представлены в соответствующих бессознательных структурах человеческого «Я» и сталкиваются в нем, пытаясь подчинить себе это Я и друг друга. И чем выше развита культура, тем неутешительнее оказываются ее, так сказать, побочные эффекты. Если культура требует от человека больше, чем он может, «то у индивида это вызывает бунт или невроз, либо делает его несчастным» (Фрейд З. *Недовольство культурой* // Фрейд З. *Психоанализ. Религия. Культура*. — М., 1992. С. 132). Культура делает жизнь более безопасной, блокируя человеческие инстинкты, человеческую агрессивность, но платой оказывается психическое здоровье человека, который разрывается между природной психической стихией и культурными нормами, между сексуальностью и социальностью, агрессивностью и моралью. И Фрейд с горечью констатирует: «Сколь же сильным должно быть выдвинутое культурой против агрессивности средство защиты, если последнее способно делать людей не менее несчастными, чем сама агрессивность!» (Там же).

Учение Фрейда оказало огромное влияние на развитие науки и культуры XX века — без его идей трудно представить себе современную психологию, психиатрию, философию, искусство. Однако, как это часто бывает с первооткрывателями, Фрейд в своей концепции чрезмерно усилил некоторые очень важные, но все же не единственно определяющие стороны дела. Во-первых, он явно **биологизировал бессознательное**, которое оказалось сведено к чисто природному феномену, к чисто биологическим влечениям. Во-вторых, Фрейд акцентировал внимание на одной стороне человеческого бытия — на бессознательном, но потерял из виду другую сторону — **личность и свободу** человека. Фрейдовское «Я» лишено подлинной свободы, это «Я» есть не свободная личность, а марионетка, за право манипулирования которой бьются одинаково безличные «Оно» и «Сверх-Я», природа и культура, которая у Фрейда сведена к обществу выработанным требованиям. И при изображении этой схватки у Фрейда не нашлось места для самоценной личности, обладающей духовной автономией от природы и общества.

*Культура и коллективное бессознательное:
концепция Карла Густава Юнга*

Если Зигмунд Фрейд исследовал бессознательное в качестве **природной сущности человека**, то Карл Густав Юнг (1875—1961) открыл **изначальные культурные истоки** бессознательного. Юнг некоторое время сотрудничал с Фрейдом и многое воспринял из психоанализа, но основы концепции были заложены им самостоятельно (см.: Руткевич А. М. *Жизнь и воззрения К. Г. Юнга* // Юнг К. Г. *Архетип и символ*. — М., 1991. С. 11).

5.1. Коллективное бессознательное и его архетипы

Как и Фрейд, Юнг начинал в качестве врача-психиатра, однако он не остановился на сексуально-биологической трактовке бессознательного. Исследования Юнга привели его к иному выводу. Юнг обнаружил типичные образы, являвшиеся его пациентам в снах и видениях. И эти образы совпадали с символами, проходящими через всю историю мировой культуры и выражающими приобщенность человека к таинственной (мистической, божественной) стороне жизни. Но самое удивительное, что большинство пациентов Юнга в силу своего образования и своей биографии просто не могли знать про эти достаточно сложные культурные символы! Эти символические образы не пришли извне и не изобретались сознательно, поэтому оставалось только заключить, что они рождены общим для всех людей бессознательным.

Однако это бессознательное уже нельзя было понимать как чисто природную силу, подобную фрейдовскому «Оно». Открытое Юнгом бессознательное имеет не природный, а культурный характер и родилось на заре человеческой истории в коллективном психическом опыте. Юнг называет это бессознательное **коллективным бессознательным**, а его первичные формы (структуры) — **архетипами коллективного бессознательного**. Архетипы коллективного бессознательного — это своего рода осадок от первичного душевного опыта человечества. «Безмерно древнее психическое начало образует основу нашего разума точно так же, как строение нашего тела восходит к общей анатомической структуре млекопитающих» (Юнг К. Г. *Архетип и символ*. — М., 1991. С. 64).

По Юнгу, коллективное бессознательное имеет культурное происхождение, но передается по наследству биологическим путем. Юнга иногда упрекают за тезис о биологическом наследовании культурных форм, однако этот упрек, на наш взгляд, не вполне справедлив. Дело в том, что, по Юнгу, архетипы коллективного бессознательного сами по себе вовсе не тождественны культурным образам или символам. Архетип — это не образ, а некое фундаментальное переживание, «тяготение» человеческой психики, которое само по себе лишено какой-либо предметности (образ же всегда предметен). Архетип — это психический смысл в чистом виде, но

не просто смысл, а **первосмысл**, незримо организующий и направляющий жизнь нашей души. (В этой связи стоит заметить, что вообще психический смысл сам по себе лишен предметности; например, один из смыслов — жажда любви, которая не связана изначально с каким-то конкретным образом или человеком).

Юнг сравнивает архетипы с осями кристаллической структуры, по которым растет кристалл в насыщенном растворе. Подобно этому на архетипах построена вся психика человека: все сознательные смыслы имеют свою архетипическую основу и так или иначе выражают соответствующий архетип. Для примера укажем на два архетипа — архетип «священного» и архетип «тени». Священное, по Юнгу, есть чувство чего-то всемогущего, таинственного, ужасающего и в то же время неодолимо притягивающего и обещающего полноту бытия. Этот архетип выражен в самых разнообразных представлениях и символах, в образах богов различных религий. «Тень» — это темный бессознательный двойник нашего Я: «Мы несем в себе наше (историческое. — С. Ж.) прошлое, а именно примитивного, низкого человека с его желаниями и эмоциями» (Юнг К. Г. *Архетип и символ*. — М., 1991. С. 182).

Самой древней, исходной формой психического опыта является миф, поэтому все архетипы так или иначе связаны с мифологическими образами и переживаниями. **Миф лежит в самой основе человеческой души, в том числе и души современного человека**, — таков вывод Юнга. Именно миф дает человеку чувство единения с первоосновами жизни, приводит душу к согласию с ее бессознательными архетипами. Отсюда, по Юнгу, вытекает универсальная роль мифа: «Мифы религиозного происхождения можно интерпретировать как вид ментальной терапии для обеспокоенного и страдающего человечества в целом — голод, война, болезнь, старость, смерть» (Там же. С. 73).

5.2. Культура и проблема целостности человеческой души

Как и Фрейд, Юнг считает, что современный человек, гордящийся своим сознанием и волей, отнюдь не является господином своей душевной жизни. Напротив, он сам подвластен тающим в нем бессознательным силам, своего рода «демонам души». «Девиз: «Где есть воля, там есть и путь» — суеверие современного человека (...) Он слеп к тому, что, несмотря на... рациональность..., он одержим «силами», находящимися вне его контроля. Его демоны и боги не исчезли, они всего лишь обрели новые имена» (Там же. С. 76). Фундаментальное различие между Фрейдом и Юнгом состоит в понимании сущности этих «демонических» сил и их отношения с культурой.

По Фрейду, жизнь культурного человека составляет неразрешимое противоречие, ибо человеческая душа разрывается между своей изначальной природой и внедренными культурными запретами. Юнг исходит из других представлений о соотношении человека и культуры. Для него основа души (бессознательное), хотя и имеет ар-

хаическое происхождение, но все же может жить в мире с культурой. Конечно, нельзя **укротить** «демонов души», но их можно **приручить**, сделать их проявление относительно безопасным и даже поставить их на службу культуре.

Человек призван не игнорировать бессознательные силы, а найти для них адекватное культурно-символическое выражение. Ведь бессознательное — это «податель всего», подлинный источник жизненных сил, без которых нет ощущения красочности жизни, полноты жизни. Именно архетипы дарят человеку вдохновение и являются источником творческой энергии. Вместе с тем, символическое выражение бессознательного необходимо для того, чтобы оградить человека от опасностей непосредственной встречи с «демонами души» (например, от переживания всемогущества и притягательного ужаса смерти («священное») или от беспомощности перед темной стороной собственного Я, т. е. перед собственной «тенью»). У человечества никогда не было недостатка в могучих образах, которые были магической защитной стеной против жуткой жизненности, тащущейся в глубинах души. Бессознательные формы всегда получали выражение в защитных и целительных образах...». Использование культурных символов позволяет контролировать «психических демонов», противопоставив темной силе одного светлое могущество другого. Особая роль здесь принадлежит религии. Например, верующий, обуреваемый греховным желанием («искушаемый бесами»), может помолиться и призвать на помощь Бога. По Юнгу, и «Бог» и «бесы» есть психические силы (архетипы) самого человека, символически выраженные в соответствующих культурных образах. Но от своего собственного имени человеку было бы очень трудно (а может быть и вовсе невозможно) справиться с ситуацией.

Таким образом, культура, по Юнгу, призвана вести не борьбу, а диалог с бессознательным, стремясь обеспечить целостность человеческой души. Однако этот диалог постепенно утрачивается с развитием цивилизации и тотальной рационализацией жизни. Жизнь рационализируется, но человек не становится более рациональным по своему психическому устройству. Рушится прежний символический мир, и вместе с ним уходит в прошлое культурное выражение и осуществление архетипов; наступает «ужасающая символическая нищета», в которой жизнь человека обесценивается и обесмысливается. Крушение символов означает также утрату символического управления могучими «демонами души», остающимися теперь без присмотра. «Современный человек не понимает, насколько его «рационализм» (расстроивший его способность отвечать божественным символам и идеям) отдал его на милость психической «преисподней». «Демоны» вырываются из-под контроля слабеющей культуры, и XX век становится веком неслыханных психических эпидемий, распространяющихся под маскирующей их подлинную природу идеологической окраской. «...Любого рода внешние исторические условия — лишь повод для действи-

тельно грозных опасностей, а именно социально-политических безумий, которые... в главном были порождены бессознательным» (Там же. С. 113). И словно продолжение этой мысли: «Я даже думаю, что психические опасности куда страшней эпидемий и землетрясений. Средневековые эпидемии бубонной чумы или черной оспы не унесли столько жизней, сколько их унесли, например, различия во взглядах на устройство мира в 1914 г. или борьба за политические идеалы в России» (Там же. С. 137).

Стремясь спастись от царствующей ныне ужасающей символической нищеты, человек обращает свой взор к восточным религиям, однако они соответствуют иной культуре и не способны в полной мере выразить архетипы, тающиеся в психике западного человека. Поэтому европейская культура должны измениться, чтобы восстановить утраченное единство человеческой души, что, однако, вовсе не означает погружение в бессознательное и полное подчинение его архаическим мотивам. «Задача... человека, — делает вывод Юнг, — состоит в том, чтобы проникнуть в бессознательное и сделать его достоянием сознания, ни в коем случае не отаиваясь в нем, не отождествляя себя с ним. И то и другое неверно... Единственный смысл человеческого существования в том, чтобы зажечь свет во тьме примитивного бытия. Наверное, можно предположить, что мы во власти бессознательного в той же степени, в какой само оно — во власти нашего сознания» (Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. — Киев, 1994. С. 321).

Юнг произвел подлинный переворот в культурологии. Он раскрыл органическую связь культуры и человеческого бессознательного: история культуры и ее символического мира предстала как осуществление бессознательных основ души. И в то же время многое осталось за пределами юнговской концепции. Юнг и не претендовал на создание «единственно верного учения» о человеке, но без его идей просто невозможно представить себе современную культурологию.

6.

«Вызов и Ответ» —

движущая пружина в развитии культуры: концепция Арнольда Тойнби

Арнольд Тойнби (1889—1975) был по специальности историком, и его многочисленные труды посвящены развитию мировой культуры. Однако заслуга Тойнби как культуролога состоит не только в подробном описании различных культур (в терминологии Тойнби — «цивилизаций»), но и в создании общей концепции развития культуры.

Как и Шпенглер, Тойнби исходит из существования многих различных культур, каждая из которых обладает своей собственной истиной. «...Утверждать, что ныне существующее общество — итог человеческой истории, — значит настаивать на правильности

вывода, исключив возможность его проверки. Но так как подобные эгоцентрические иллюзии свойственны были людям всегда, не стоит искать в них научную доказательность» (Тойнби А. Дж. *Постижение истории*: Сборник. — М., 1991. С. 83). Однако, в отличие от Шпенглера, Тойнби не рассматривает каждую культуру как обособленный и замкнутый в себе организм. Наоборот, каждая локальная культура выступает у него как одна из множества ступеней на пути реализации человеком своего божественного предназначения. Но исторический путь человека не есть нечто изначально предначертанное ему извне, и Тойнби стремится раскрыть возможность альтернатив в развитии культуры.

Существует много концепций, рассматривающих развитие культуры и истории под углом зрения одного фундаментального фактора, с позиции единого субстанциального основания. И тогда, взятая в своих основах, история культуры предстает как монолог одного единственного начала, будь то мировой дух или материя. И очень немногие мыслители раскрывают диалогический характер жизни духа и культуры. Среди этих мыслителей следует прежде всего назвать Н. А. Бердяева (Бердяев Н. А. *Смысл истории*. — М., 1990. С. 30; Бердяев Н. А. *Философия свободного духа*. — М., 1994. С. 370, 458) и М. Бубера (Бубер М. Я и Ты. — М., 1993). Заслуга Тойнби состоит в том, что он раскрыл диалогическую сущность развития культуры в своей концепции «Вызова и Ответа» (см.: Тойнби А. Дж. *Постижение истории*: Сборник. — М., 1991. С. 106—142).

При знакомстве с идеями Тойнби читателя, привыкшего к строгости научных терминов, может смутить образный стиль изложения. Автор часто не дает себе труда найти категориальную формулировку там, где суть вещей может быть представлена с помощью символов культуры. Придирчивый критик всегда найдет повод придираться к рассуждениям

У Тойнби, однако, плодотворность идей не снижается от авторского способа их выражения. Тойнби начинает с того, что отказывается рассматривать историю как реализацию одного детерминирующего фактора: «...Причина генезиса цивилизаций кроется не в единственном факторе, а в комбинации нескольких; это не единственная сущность, а отношение» (Там же. С. 107). Итак, историю творит отношение, но какое? Тойнби видит в истории реализацию божественного начала, стремящегося к совершенству своего культурно-исторического воплощения, но сталкивающегося при этом с внешними препятствиями, с противостоящей внешней необходимостью. Однако эти препятствия превращаются для творца в условие прогресса. «...Функция «внешнего фактора» заключается в том, чтобы превратить «внутренний творческий импульс» в постоянный стимул, способствующий реализации потенциально возможных творческих вариаций» (Там же. С. 108). Препятствие воспринимается творческим началом как Вызов. Ответом на который является новый акт культурно-исторического созидания.

Тойнби не дает этому творческому началу «научного» имени, но фактически речь идет о свободном духе, осуществляющем себя в истории. Способ этого осуществления излагается Тойнби в терминах притчи о борьбе Бога и Дьявола. Дьявол бросает Богу «Вызов», но своими подрывными действиями он лишь обнаруживает слабые стороны божественного творения, тем самым побуждая Бога к «Ответу», т. е. к новому творчеству. «...Дьявол обречен на проигрыш... (...) Зная, что Господь не отвергнет... предложенного пари, Дьявол не ведаёт, что Бог молчаливо и терпеливо ждет, что предложение будет сделано. Получив возможность уничтожить одного из избранных Бога, Дьявол в своем ликовании не замечает, что он тем самым дает Богу возможность совершить акт нового творения. И таким образом божественная цель достигается с помощью Дьявола, но без его ведома» (Там же. С. 109).

Однако какова же роль самого человека, являющегося предметом спора Бога и Дьявола? Отвечая на этот вопрос, Тойнби склоняется к тому, что человек и есть то самое существо, которое несет в себе и «божественное» творческое начало, и «дьявольское» стремление к разрушению. «Известна концепция, согласно которой объект спора между Богом и Дьяволом есть воплощение Бога. Это центральная тема Нового завета (...) Концепция, согласно которой предмет спора (т. е. человек. — С. Ж.) одновременно является и воплощением Дьявола, менее распространена, но, возможно, не менее глубока. (...) Остается признать эту роль «Дьявола-Бога», совмещающего в себе часть и целое, арену и состязающегося...; ибо та часть пьесы, где происходит собственно спор между силами Ада и Рая, — лишь пролог, тогда как само содержание пьесы — земные страсти человека» (Там же. С. 110).

Если отвлечься от образного стиля изложения, то концепция Тойнби дает ключ к пониманию творческой природы и возможной альтернативности культурно-исторического процесса. Развитие культуры осуществляется как серия Ответов, даваемых творческим человеческим духом на те Вызовы, которые бросает ему природа, общество и внутренняя бесконечность самого человека. При этом всегда возможны различные варианты развития, ибо возможны разные Ответы на один и тот же Вызов. В осознании этого фундаментального обстоятельства и состоит непреходящее значение концепции Тойнби.

7.

Ценность как основополагающий принцип культуры

(П. А. Сорокин)

Своеобразную концепцию культуры развивал крупнейший русский социолог и культуролог, проживший большую часть своей жизни в эмиграции в США, Питирим Александрович Сорокин (1899—1968). В методологическом плане концепция П. А. Сорокина перекликается с учением о культурно-исторических типах О. Шпенглера и А. Тойн-

би. Однако теория культурно-исторических типов П. А. Сорокина принципиально отличается от теории О. Шпенглера и А. Тойнби тем, что Сорокин допускал наличие прогресса в общественном развитии. Признавая наличие глубокого кризиса, который в настоящее время переживает западная культура, он оценивал этот кризис не как «Закат Европы», а как необходимую фазу в становлении новой формирующейся цивилизации, объединяющей все человечество.

В соответствии со своими методологическими установками П. Сорокин представлял исторический процесс как процесс развития культуры. По Сорокину, культура в самом широком смысле этого слова, есть совокупность всего сотворенного или признанного данным обществом на той или иной стадии его развития. В ходе этого развития общество создает различные культурные системы: познавательные, религиозные, этические, эстетические, правовые и т. д. Главным свойством всех этих культурных систем является тенденция их объединения в систему высших рангов. В результате развития этой тенденции образуются культурные сверхсистемы. Каждая из таких культурных сверхсистем, по словам Сорокина, «обладает свойственной ей ментальностью, собственной системой истины и знания, собственной философией и мировоззрением, своей религией и образом «святости», собственными представлениями правого и должного, собственными формами изящной словесности и искусства, своими правами, законами, кодексом поведения, своими доминирующими формами социальных отношений, собственной экономической и политической организацией, наконец, собственным типом личности со свойственным только ему менталитетом и поведением» (*Sorokin P. A. Social and Cultural Dynamics. — N.Y. 1937—1941. Vol. 1. P. 67*).

Эти культурные сверхсистемы представляют собой не просто конгломерат разнообразных явлений, сосуществующих, но никак друг с другом не связанных, а есть единство, или индивидуальность, все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность. Именно ценность, по мнению П. А. Сорокина, служит основой и фундаментом всякой культуры.

В соответствии с характером доминирующей ценности П. А. Сорокин делит все культурные сверхсистемы на три типа: идеациональный, идеалистический и чувственный.

Идеациональная система культуры базируется на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога как единственной реальности и ценности. К этому типу культуры Сорокин относит прежде всего средневековую европейскую культуру. В этой культуре, по его словам, «господствующие нравы и обычаи, образ жизни, мышления поддерживали свое единство с Богом как единственную и высшую цель, а также свое отрицательное или безличное отношение к чувственному миру, его богатству, радостям и ценностям» (*Сорокин П. Социодинамика культуры // Человек.*

Цивилизация. Общество. — М., 1902. С. 430). К этому же типу, на его взгляд, следует отнести культуру Брахманской Индии, Буддийскую и Лаоистскую культуры, греческую культуру с VIII по конец VI века до н. э.

Идеалистическую систему культуры П. Сорокин рассматривает как промежуточную между идеациональной и чувственной, так как доминирующие ценности этой культуры ориентируются как на Небо, так и на Землю. «Ее основной посылкой, — пишет Сорокин, — было то, что **объективная реальность частично сверхчувственна и частично чувственна**, она охватывает сверхчувственный и сверхрациональные аспекты, плюс рациональный, и наконец, сенсорный аспект, образуя собой единство этого бесконечного многообразия» (Там же. С. 431). К данному типу культуры П. Сорокин относит западноевропейскую культуру XIII—XIV столетия, а также древнегреческую культуру V—IV вв. до н. э.

Современный тип культуры П. Сорокин называет чувственной культурой. Она основывается и объединяется вокруг доминирующего принципа: **объективная действительность и смысл ее чувственны**. «Только то, что мы видим, слышим, осязаем, ощущаем и воспринимаем через наши органы чувств — реально и имеет смысл. Вне этой чувственной реальности или нет ничего, или есть что-либо такое, чего мы не можем прочувствовать, а это эквивалент нереального, несуществующего» (Там же. С. 430). Формирование чувственной культуры начинается в XVI веке и достигло своего апогея к середине XX века. Эта культура стремится освободиться от религии, морали и других ценностей идеациональной культуры. Ее ценности сконцентрированы вокруг повседневной жизни в реальном земном мире. Ее герои — фермеры, рабочие, домохозяйки и даже преступники и сумасшедшие.

Нынешняя «чувственная» культура, считал Сорокин, обречена на закат, поскольку именно она повинна в деградации человека, в придании всем ценностям относительного характера. Но из признания неизбежности гибели данного типа культуры совсем не следует, что приходит конец всей человеческой культуре. Этот вывод основывается на том, что «ни одна из форм культуры не беспредельна в своих возможностях, они всегда ограничены. В противном случае было бы не несколько форм одной культуры, а единая, абсолютная, включающая в себя все формы. Когда созидательные силы исчерпаны и все их ограниченные возможности реализованы, соответствующая культура и общество или становятся мертвыми и не-созидательными, или изменяются в новую форму, которая открывает новые созидательные возможности и ценности. Все великие культуры, сохранившие творческий потенциал, подверглись как раз таким изменениям. С другой стороны, культуры и общества, которые не изменяли форму и не смогли найти новые пути и средства передачи, стали инертными, мертвыми и непродуктивными» (Там же. С. 433). П. Сорокин верил, что культура не погибнет, пока

жив человек. Уже сейчас наметились очертания новой великой идеациональной культуры, базирующейся на ценностях альтруистической любви и этики солидарности.

8.

*Культура как совокупность знаковых систем
(структурализм К. Леви-Стросса, М. Фуко и др.)*

Видное место в современной культурологии занимает структурализм, основные идеи которого разработаны в работах французских ученых К. Леви-Стросса, Ж. Деррида, Ж. Лакана, М. Фуко и др. Структурализм поставил задачу преодолеть описательность в культурологическом анализе и поставить исследование культуры на строго научную основу с использованием точных методов естественных наук, включая формализацию, математическое моделирование, компьютеризацию и т. д. В качестве образца для культурологических исследований была взята лингвистика, которая усилиями швейцарского ученого Ф. де Соссюра и его последователей в 20—30-х годах XX века приобрела многие характерные черты точной науки. Разработанный в лингвистике Ф. де Соссюром структурный метод был перенесен на изучение других сфер духовной жизни человека.

Структурализм делает акцент на исследовании **форм**, в которых протскает духовная культуротворческая деятельность человека: общечеловеческих универсалий всеобщих схем и законов деятельности интеллекта. Эти всеобщие формы обозначены понятием **структуры**. Структура истолковывается как совокупность отношений, которые остаются устойчивыми на протяжении длительного исторического периода или же в различных регионах мира. Эти всеобщие формы или «основополагающие структуры», с точки зрения представителей данного течения, действуют как бессознательные механизмы, регулирующие всю духовно-творческую деятельность человека. Как утверждает К. Леви-Стросс, «бессознательное содержит в себе структуру, то есть совокупность регулярных зависимостей общественных отношений, внедренных в индивида и переведенных на язык сообщений».

Таким образом, в структурализме мы вновь встречаемся с концепцией коллективного бессознательного, которое лежит в основании культуры. Но если у К. Г. Юнга в качестве таких первичных оснований выступают архетипы, то в структурализме — **знаковые системы**. С точки зрения структурализма, все культурные системы — язык, мифология, религия, искусство, литература, обычаи, традиции и т. д. — могут быть рассмотрены как знаковые системы.

Наиболее простой и универсальной знаковой системой является язык. Обосновывая универсальность разработанного в лингвистике метода структурного анализа, Э. Бенвенист утверждал, что «всякая неязыковая система знаков (например, живопись, му-

зыка и т. п.) делается доступной человеческому пониманию только при условии переложения ее на язык человеческого слова. Значение языка, то есть слов и терминов, определяется его окружением. Иначе говоря, язык «означивается» лишь соотносясь с чем-то иным, отличным от него, или, выражаясь языком лингвиста, образует оппозицию другому знаку. Отсюда вытекает важная роль бинарных (двойных) оппозиций, которые были зафиксированы этнографами при изучении примитивных культур.

Таким образом, цель структурного анализа заключается в поиске системообразующего фактора данной культуры, в выявлении единых структурных закономерностей некоторого множества культурных объектов. Этот системообразующий фактор-структура представляется не просто как «скелет» того или иного культурного объекта, но как совокупность правил, по которым путем перестановки его элементов из одного объекта можно получить второй, третий и т. д. Это единообразие, с точки зрения структурного метода, выявляется не за счет отбрасывания различий этих объектов, а путем выведения различий как превращающихся друг в друга конкретных вариантов единого абстрактного образца.

Структурный метод анализа культуры по отношению к примитивным обществам был с успехом применен К. Леви-Строссом. М. Фуко применил этот метод для анализа науки в своих работах «Слова и вещи», «Археология знания» и др. Методология структурализма несомненно дала большие положительные результаты при анализе явлений культуры. Однако характерная для этой методологии абсолютизация формализованных структур, акцент на объективистском анализе явлений культуры оставляет «за скобками» культурологического анализа человека как субъекта культуры. Вычитание субъекта из таких областей культурологии, как литературоведение, искусствоведение, не позволяет даже ставить проблему мировоззрения художника, механизма его творчества.

9.

Концепция игровой культуры

(Й. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет, Е. Финк).

Одной из самых распространенных культурологических концепций нашего времени является концепция игровой культуры. Наиболее ярким представителем этой концепции является голландский культуролог Й. Хейзинга (1872—1945). **Игра**, в концепции Хейзинга, — это **культурно-историческая универсалия**. В своей работе «Homo ludens» — «Человек играющий» он поднимает самые глубокие пласты истории и развития культуры — игровые. «Культура, — пишет он, — не происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела. — она развивается в игре и как игра. Все культурное творчество есть игра: и поэзия, и музыка, и человеческая мысль, и мораль, и все возможные формы культуры.»

Различные версии такой концепции обнаруживаются в творчестве Е. Финка, Х. Ортеги-и-Гассета, Г. Гадамера и других культурологов XX века. Можно проследить точки совпадения и точки расхождения Й. Хейзинги как с авторами-современниками, так и с философами более раннего периода.

Голландский исследователь в своих трудах опирается на исходящую от Канта и продолженную Шиллером и йенскими романтиками традицию истолкования искусства из игры как спонтанной, незаинтересованной деятельности, которая приятна сама по себе и независима от какой-либо цели. Хейзинга рассматривает игровое начало не только как свойство художественной деятельности, но и как основание всей культуры. Игра старше культуры. Все основные черты игры были сформированы еще до возникновения человеческого сообщества и присутствуют в игровых поведениях животных. Игра сопровождает культуру на всем протяжении ее истории и характеризует многие культурные формы. «Важнейшие виды первоначальной деятельности человеческого общества переплетаются с игрой. Человечество все снова и снова творит рядом с миром природы второй, измышленный мир. В мифе и культуре рождаются движущие силы культурной жизни» (См. Гуревич А. *Философия культуры*. — М., 1994).

Культуроформирующее свойство игры связано с тем, что для изменения окружающей среды посредством любой материальной деятельности человек должен был совершить предварительно аналогичную работу в собственном воображении, т. е. своего рода «проиграть» деятельностный процесс. Однако Хейзинга не сводит игровой элемент только к духовному проявлению. Игра присутствует и во всех сферах материальной культуры и определяет содержание ее форм.

Немаловажную функцию в реализации игрового начала выполняют идеалы социальной жизни, определяющие духовную жизнь общества. В определенные моменты истории игра выполняет роль драматургической основы в реализации высшего социального сюжета, социально-нравственной идеи. Общественные идеалы, несомненно, содержат много игрового, так как они связаны с областью мечты, фантазии, утопических представлений и могут быть выражены лишь в игровом пространстве культуры. Согласно концепции Хейзинги, целые эпохи «играют» в воплощение идеала, как, например, культура Ренессанса, стремившаяся к возрождению идеалов античности, а не к созданию принципиально новых, «своих» ориентиров.

Роль игры в истории культуры не всегда была одинаково велика. По мере культурного развития игровой элемент отступает на второй план, растворяется, ассимилируется сакральной сферой, кристаллизуется в учености и в поэзии, в правовых отношениях, в формах политической деятельности. Но игровой инстинкт, по мысли Хейзинги, может проявиться в любой момент, вовлекая в про-

цесс игры и отдельного индивидуума и человеческие массы. Вытеснение игры началось в XVIII веке, когда обществом овладело трезвое, прозаическое понятие пользы, что и привело к утрате свободного духа культуры. Эта ситуация является наилучшим показателем кризиса европейской культуры, достигшего в XX веке полного своего выражения.

Анализ современного культурного состояния в аспекте игры предпринял испанский философ Х. Ортега-и-Гассет. Являясь беспощадным критиком массовой культуры, захлестнувшей Европу в нынешнем столетии, Ортега-и-Гассет противопоставляет ей подлинную «живую» культуру, которую человек делает личным достоянием, обращаясь к ней в силу спонтанной внутренней потребности. Характеристика «живой» культуры, данная испанским философом, созвучна критериям игры Хейзинги. Сущность культуры, по мнению этих мыслителей, составляют спонтанность и отсутствие прагматической установки. Из конкретных элементов такой культуры складывается «элитарный» пласт культурного процесса, противостоящий натиску массовой культуры.

Игра рассматривается как важнейший феномен человеческого бытия в числе четырех других — смерти, труда, господства и любви — немецким философом Е. Финком. Игровое начало пронизывает всю человеческую жизнь и определяет способ понимания бытия. В отличие от Хейзинги Финк считает игру важнейшим способом реализации человеческой деятельности, несвойственной животному миру. Фантазия как способ оперирования воображаемым присуща только человеку. В игре, основанием которой служит фантазия, он реализует высокие духовные потенции. Так происходит возвышение человека над природой и рождение культуры.

Игровой принцип не раз будет использоваться исследователями при решении общетеоретических вопросов культуры, для анализа частных явлений культурной практики, ее различных форм, социальных феноменов и т. д. Например, при сравнении с игрой языка (идеи Ф. де Соссюра и Л. Витгенштейна), при обнаружении четырех типов игр в социальной семиотике (Р. Кайюа), при использовании игрового принципа в теории постмодернизма (Ж. Деррида).

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Лит. газета. — 1989. № 12. 22 марта. С. 15.

Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990.

Бердяев Н. А. Духовное состояние современного мира // Новый мир. — 1990. № 1.

Бердяев Н. А. Философия свободного духа. — М., 1994.

Бубер М. Я и Ты. — М., 1993.

Гегель Г. В. Ф. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. Философия истории.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. — М., Искусство, 1968. Т. 1.

- Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. — М., 1971. Т. 3.
- Девин-Стросс К. Структурная антропология. — М., 1983.
- Руткевич А. М. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ — М., 1991.
- Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992.
- Тойнби А. Дж. Постигание истории: Сборник — М., 1991.
- Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. — М., 1992.
- Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. — М., 1989.
- Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. — М., 1992.
- Фуко М. Слова и вещи. — М., 1972.
- Ципенглер О. Закат Европы. Т. 4. — М., 1993.
- Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991. С. 11.
- Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. — Киев, 1994.

Культура как система

глава 3

1. Структурная целостность культуры

1.1. Материальная и духовная стороны культуры.

Человек — системообразующий фактор в развитии культуры

1.2. Культура как нормативно-ценностная и познавательная деятельность

2. Многомерность культуры как системы

2.1. Предназначение культуры

2.2. Взаимодействие природы и культуры.

Экологическая культура деятельности человека

2.3. Взаимоотношение культуры и общества

2.4. Миф, религия, искусство и наука как основополагающие институты культуры

1.

Структурная целостность культуры

1.1. Материальная и духовная стороны культуры.

Человек — системообразующий фактор в развитии культуры

Культура, если ее рассматривать в широком плане, включает в себя как материальные, так и духовные средства жизнедеятельности человека, которые созданы самим человеком. **Материальные и духовные реальности, созданные творческим трудом человека, называются артефактами, т. е. искусственно созданными.** Таким образом, артефакты, будучи материальными или духовными ценностями, имеют не естественное, природное, происхождение, а задуманы и созданы человеком как творцом, хотя, конечно, он использует для этого в качестве исходного материалы объекты, энергию или сырье природы и действует в согласии с законами природы.

При более внимательном рассмотрении оказывается, что и сам человек относится к классу артефактов. С одной стороны, он возник в результате эволюции природы, имеет естественное происхождение, живет и действует как материальное существо, а с другой стороны, он существо духовное и социальное, живет и действует как созидатель, носитель и потребитель духовных ценностей, которые природа «сама по себе» создать не способна.

Человек, таким образом, дитя не только природы, но и культуры, не столь существо биологическое, сколько социальное, а его природа не столько материальная, сколько духовная. Сущность человека включает в себя качества и свойства как собственно природные, материальные, прежде всего биолого-физиологические, так и духовные, не материальные, продуцированные культурой и интеллектуальным трудом, художественным, научным или техническим творчеством.

В силу того, что человек по своей природе существо духовно-материальное, он потребляет как материальные, так и духовные артефакты. Для удовлетворения материальных потребностей он создает и потребляет пищу, одежду, жилища, создает технику, материалы, здания, сооружения, дороги и т. п. Для удовлетворения духовных потребностей он создает художественные ценности, нравственные и эстетические идеалы, политические, идеологические и религиозные идеалы, науку и искусство. Поэтому деятельность человека распространяется по всем каналам как материальной, так и духовной культуры. Вот почему можно рассматривать человека как исходный системообразующий фактор в развитии культуры. Человек создает и использует мир вещей и мир идей, который вращается вокруг него; и его роль — это роль демиурга, роль творца, а место его в культуре — это место центра мироздания артефактов, т. е. центра культуры. Человек творит культуру, воспроизводит и использует ее как средство для собственного развития. Он архитектор, строитель и житель того природного мира, который называется культурой мира, «второй природой», «искусственно созданным» обиталищем человечества. Это тот мир реальностей, который на планете Земля до человека не существовал, реальность, которая возникает, живет и развивается вместе с человеком и которая будет существовать до тех пор, пока будет существовать человечество.

Культура функционирует как живая система ценностей, как живой организм до тех пор, пока активно действует человек как творческое, создающее и активно действующее существо. Человек организует потоки ценностей по каналам культуры, он совершает обмен и распределение их, он сохраняет, продуцирует и потребляет как материальные, так и духовные продукты культуры, а осуществляя эту работу, он создает и самого себя как субъекта культуры, как социального существа.

Фигурально говоря, человек — и начало и результат в развитии культуры, и цель и средство ее функционирования, и замысел ее и воплощение. Объективная целостность человека задает целостность его деятельности, которая затем типизирует целостность и системность культуры в трех основных направлениях: в генезисе, в структуре и функционировании.

Генезис и развитие культуры идут как целостный процесс с усвоением и сохранением ценностей прошлого, трансформацией и обогащением их в настоящем и передачей этих ценностей как исходного материала для культуры будущего.

Структурная целостность проявляется в том, что ценности культуры соотносятся иерархическим образом, существуют субординация и ранжирование их: одни из них занимают центральное и фундаментальное место, а другие — второстепенное и производное, одни из них имеют общее и тотальное значение, другие — локальное и конкретное.

Важно отметить, что целостность культуры опирается, как на фундамент, на целостность природы.

Целостность природы как система объективных и естественных условий существования человечества на планете Земля включает в себя прежде всего целостность биосферы, которая, однако, опирается на целостность климатических и географических условий, а они, в свою очередь, зиждятся на целостности геологических предпосылок. Если продолжить этот анализ, то он приведет к целостности планетарной и далее к космической.

Однако та целостность культуры, с которой человек сталкивается в повседневной жизни — это целостность материальной и духовной жизни человека, целостность всех тех материальных и духовных средств, которыми он пользуется в своей жизни ежедневно, т. е. это целостность материальной и духовной культур.

Материальная культура более непосредственно и более прямо обусловлена качествами и свойствами природных объектов, той разновидностью форм вещества, энергии и информации, которые используются человеком в качестве исходных материалов или сырья при создании материальных предметов, материальных продуктов и материальных средств существования человека.

Материальная культура включает в себя разнообразные по типам и формам артефакты, где природный объект и его материал трансформированы так, что объект превращен в вещь, т. е. в предмет, свойства и характеристики которого заданы и произведены творческими способностями человека так, чтобы они более точно или более полно удовлетворяли потребности человека как «*homo sapiens*», а следовательно, имели культурно целесообразное предназначение и цивилизационную роль.

Материальная культура, в другом смысле слова, — это человеческое «Я», переодетое в вещь; это духовность человека, воплощенная в форму вещи; это человеческая душа, осуществленная в вещах; это материализовавшийся и опредметившийся дух человечества.

В материальную культуру входят прежде всего разнообразные средства материального производства. Это энергетические и сырьевые ресурсы неорганического или органического происхождения, геологические, гидрологические или атмосферные составляющие технологии материального производства. Это орудия труда — от простейших орудийных форм до сложных машинных комплексов. Это разнообразные средства потребления и продукты материального производства. Это различные виды материально-предметной, практической деятельности человека. Это материально-предметные отношения человека в сфере технологии производства или в сфере обмена, т. е. производственные отношения. Однако следует подчеркнуть, что материальная

культура человечества всегда шире существующего материального производства. В нее входят все виды материальных ценностей: архитектурные ценности, здания и сооружения, средства коммуникации и транспорта, парки и оборудованные ландшафты и т. п.

Кроме того материальная культура хранит в себе материальные ценности прошлым — памятники, археологические объекты, оборудованные памятники природы и т. п. Следовательно, объем материальных ценностей культуры шире объема материального производства, и уже поэтому нет тождества между материальной культурой в целом и материальным производством в частности. Кроме того само по себе материальное производство можно характеризовать в терминах культурологии, т. е. говорить о культуре материального производства, о степени его совершенства, о степени его рациональности и цивилизованности, об эстетичности и экологичности тех форм и способов, в которых оно осуществляется, о нравственности и справедливости тех распределительных отношений, которые в нем складываются. В этом смысле говорят о культуре технологии производства, о культуре управления и организации его, о культуре условий труда, о культуре обмена и распределения и т. п.

Следовательно, в культурологическом подходе материальное производство изучается прежде всего с точки зрения его гуманитарного или гуманистического совершенства, в то время как с экономической точки зрения, материальное производство изучается с технократической точки зрения, т. е. его эффективности, величины КПД, себестоимости, прибыльности и т. п.

Материальная культура в целом, как и материальное производство в частности, оценивается культурологией с точки зрения создаваемых ими средств и условий для совершенствования жизнедеятельности человека, для развития его «Я», его творческих потенций, сущности человека как разумного существа, с точки зрения роста и расширения возможностей реализации способностей человека как субъекта культуры. В этом смысле понятно, что как на различных этапах эволюции материальной культуры, так и в конкретно-исторических общественных способах материального производства, складывались различные условия и создавались различные по уровню совершенства средства для воплощения творческих идей и замыслов человека в стремлении улучшить мир и самого себя.

Гармоничные отношения между материально-техническими возможностями и преобразующими замыслами человека в истории существуют не всегда, но когда это объективно становится возможным, культура развивается в оптимальных и сбалансированных формах. Если гармонии нет — культура становится неустойчивой, несбалансированной и страдает либо инерционностью и консервативностью, либо утопичностью и революционизмом.

Таким образом, становится очевидным, что возможности духовного развития человека сопряжены с материально-техническим развитием и наоборот — уровень совершенства материального производства зависит от возможностей духовного потенциала общества. Духовная культура включает в себя, с одной стороны, совокупность результатов духовной деятельности, а с другой — и саму духовную деятельность.Arteфакты духовной культуры существуют в разнообразных формах. Это обычаи, нормы и образцы поведения человека, сложившиеся в конкретно-исторических социальных условиях. Это также нравственные, эстетические, религиозные или политические идеалы и ценности, различные идеи и научные знания. В общем, это всегда продукты интеллектуальной, духовной деятельности. Они, как и продукты материального производства, используются в качестве жизнедеятельности человека, для удовлетворения его определенных потребностей.

Обычаи — одно из самых древних явлений в духовной истории человечества. Этнографические исследования показывают, что обычаи доминируют в качестве основных регуляторов поведения в архаичных обществах, в основном в той бытовой среде, которая характеризуется повышенной устойчивостью и инерцией. В социальных структурах, более современных и более динамичных, они играют менее обязательную роль, однако присутствуют в любой развитой культуре.

Обычаи — это привычные, мало подвергаемые осознанию, целостные образцы поведения. Обычаи включают в себя традиции, которые поддерживаются и практикуются через обрядовые или ритуальные действия, куда обязательно включаются нравственные регулятивы. Исторически обычаи должны отшлифовываться в той или иной социальной среде, долго практикуются и апробируются, т. е. они представляют собой социально-стандартизированные образцы поведения, которые закрепляются в общественной памяти и передаются из поколения в поколение как формы поведения в труде, быту, общении, воспитании и т. п. Как и всякий образец, обычай может нести в себе разрешение на определенные действия, и тогда он играет роль алгоритма исполнения. Но он также может играть запретительную роль, и тогда он выполняет функцию алгоритма, блокирующего определенные действия человека.

Жизнь человека в обществе, коллективе или социальной группе требует согласования действий и упорядоченных отношений. Обычай, как нормирующий механизм культурного поведения, обеспечивает сотрудничество людей. Передаваясь из поколения в поколение, он срастается с внутренними мотивами поведения и создает потребность в его соблюдении, что создает устойчивость отношений, обеспечивает сотрудничество с предсказуемыми результатами, что обеспечивает взаимопонимаемость.

В духовной культуре могут действовать **нормы**, которые выделялись из обычаев и приобрели самостоятельное существование или специально разработаны для случаев специализированного поведения человека. Это могут быть нормы экономические или политические, технические или технологические, нравственные или правовые и т. д. Такие нормы могут не иметь ритуального или обрядового характера, но они санкционируются определенным образом и действуют так же, как и обычаи, — запретительным или разрешительным образом.

В закрытых культурах обычаи и нормы регламентируются, и их соблюдение является неукоснительным. В открытых культурах возможен плюрализм норм и обычаев, что порождает атмосферу терпимости. Такие условия требуют от человека выбора и более творческого подхода к избираемым мотивам поведения. Все это способствует духовному обогащению личности и росту социальной комфортности в жизни человека.

На более высоком уровне духовной культуры доминирующее значение в качестве регулятивов приобретают **ценности**. Это более сложный и более развитый продукт духовной культуры. Ценность формируется через синтез не только функций нормы или обычая, но она включает в себя интерес и потребность, долг и идеал, побуждение и мотивацию. Ценность, как более сложный регулятив поведения, подразумевает выбор, допускает полярность решений, что свидетельствует об амбивалентной, двойственной природе ценности. Учитывая смысл одной и той же ценности, можно отвергать или принимать событие, давать положительную или отрицательную его интерпретацию и оценку. В разных ситуациях в качестве доминирующего основания для выбора могут выступать различные составляющие ценности. Например, при интерпретации такой ценности, как патриотизм, в одном случае на первом месте может стоять долг, в другом — идеал, в третьем — потребность и т. д.

Некоторые исследователи выделяют различные **типы ценностей**, например: ценности витальные, связанные с идеалами здоровой жизни, физического и духовного здоровья, идеального образа жизни; ценности социальные, связанные с социальным благополучием, должностью, благосостоянием, комфортной работой; ценности политические, связанные с идеалами свободы, правопорядка и социальной безопасности, гарантий гражданско-го равенства; ценности нравственные, связанные с идеалами справедливости, чести, добра и т. п.; религиозные и идеологические ценности, связанные с идеалом смысла жизни, предназначения человека, поиска целей для будущего; художественно-эстетические ценности, связанные с идеалами прекрасного, гармонии, возвышенным смыслом и идеалами чистой красоты; семейно-родственные ценности, связанные с идеалами семейного уюта, благополучия и гармонии интересов, взаимопонимания и уважения идеалов различных поколений, гармонии семейной традиции и

обновления их; ценности трудовые, связанные с идеалами мастерства, талантливости, справедливого удовлетворения результатами труда и т. д.

Ценности более гибко определяют нормы поведения, они могут иметь санкцию, выданную тем или иным институтом, автором или традицией. Ценности допускают градацию от низших — к высшим, и наоборот. В некоторых системах ценностей они персонифицируются (святые, герои, вожди, классики и т. п.).

Ценности в духовной жизни общества создают смысловые поля различной напряженности. Человек, побуждаемый поиском смысла своих действий, не может вести себя в таких полях индифферентно. Он либо принимает существующие смыслы, либо становится к ним в оппозицию, либо пытается найти компромисс. Чем выше уровень духовной культуры, тем разнообразнее ценности и смыслы. Чтобы культура могла обогащаться, она должна быть способной ассимилировать и синтезировать ценности. Поэтому развитые культуры полиморфны. Такие культуры более эффективно работают в ситуациях внутренних или внешних вызовов. Обладая более богатым набором ценностей, они имеют более широкие возможности и для конструирования ответа, для более гибкой реакции и, следовательно, имеют более высокую степень выживаемости.

Развитая культура способна создать подвижную систему ценностей и регулятивов. Эта подвижность проявляется в том, что ценность на одном уровне бесспорна, а на другом уровне она изменяется. Устойчивость развитых культур обеспечивается тем, что в них есть механизмы согласования ценностей без взаимного их разрушения, именно благодаря возможности уточнять смысл ценности и соотношения ее к фиксированному уровню. Как тут не вспомнить: «Кесарю — кесарево, Богу — Богово». Но чтобы механизм согласования ценностей работал, культура должна иметь принятую в ней иерархию ценностей, уметь распределять ценности по различным нишам культуры, взвешивать ценности по их социальным последствиям. В целом, чем выше уровень ценностей, входящих в ту или иную культуру, тем более она требует осознанности этих ценностей от носителей этой культуры. Чем выше органичность системы ценностей в той или иной культуре, тем выше целостность духовной жизни в такой культуре. Максимально ограниченные ценности образуют ядро культуры. Ядро формирует основные идеалы, и если культура полиценностна, то эта работа осуществляется без крайностей, т. е. с максимально достижимой в данной культуре универсальностью. Это способствует тому, что такая культура способна гасить крайности и чрезмерный радикализм. Ядро модифицируется в зависимости от исторических особенностей развития общества. Ценностное ядро родового общества, например, отличается от ценностного ядра национального или многонационального общества.

Природа ценностей такова, что они технологичны, т. е. они заряжены целевыми установками, причем цели, как правило, имеют некоторую возвышенность, а поэтому они выходят за рамки обыденной жизни. В обществе всегда есть социальные силы, которые стремятся рафинировать ценности, придать им элитарный статус. Есть силы, которые стремятся снять харизму с целей, приземлить и упростить ценности. Гибкая, развитая культура вырабатывает механизмы интеграции элитарных ценностей и повседневных потребностей. Для этого работают идеологи, политики, философы и т. д. Они изыскивают пути рационализации ценностей, где цель и средства ее достижения соотносятся с точки зрения их адекватности. Культура стремится обеспечивать выживание и отбор тех ценностей, которые обеспечивают человека более эффективными регулятивами. Для отдельного человека фактически возможны следующие ситуации: он знает ценности своей культуры и способен их реализовать; он плохо знает ценности и его возможности ограничены этим обстоятельством; он догматизировал свое знание о ценностях, а в реальности они уже преобразовались; и, наконец, — человек руководствуется ценностями, которые еще не вошли в культуру. Во всяком случае необходимо уметь находить меру, а это уже не только знания и эрудиция, но и житейская мудрость, искусство жить.

Привлечение ценностей как материальной, так и духовной культуры для достижения жизненно важных целей человек, как правило, осуществляет по нескольким основным направлениям и основаниям. Прежде всего необходимо располагать достаточно полными и систематизированными данными о языке и явлениях данной культуры. Эти знания позволяют зафиксировать объем содержания данной культуры, представить масштабы и глубину контекста ее ценностей. Затем необходимо выработать представление об истории ценностей данной культуры. Это хронология возникновения их, список этих ценностей, основные этапы их развития и распределение по степени важности на каждом этапе и, особенно, на этапе, современном с жизнедеятельностью самого выбирающего эти ценности. Далее следует определить корпус образцовых для данной культуры достижений и ценностей, так сказать, понять объем и место классического наследия в данной культуре, иметь представление о канонизированных образцах и ценностях культуры. Это сведения о классических памятниках, текстах и т. п. После этого становится возможным правильное понимание имен, авторов данной культуры в зависимости от их вклада в культуру. Это, так сказать, пантеон данной культуры и знание его позволяет видеть потенциал данной культуры. Кроме этого каждая культура содержит в себе набор образцов поведения, имеющих нормативный характер и алгоритмизирующий характер поведения в соответствующей культуре или обществе. Это функциональная часть культуры, которая задает регламент поведения человека в мире ценностей. И, наконец, человек должен уметь грамотно интерпретировать ценности дан-

ной культуры, обладать искусством толкования их содержания, умением нахождения действительного смысла этих ценностей. Овладев всеми этими подсистемами культуры, человек может принимать усилия по ее освоению, по ее использованию и воссозданию, т. е. он становится **субъектом культуры**.

Чтобы стать действительным субъектом культуры, необходимо исходить из знания о культуре и действовать сознательно. Знание, в культурологическом смысле, не только то, что продуцирует наука, т. е. не только научное знание. Знание для культурологии — есть объем сведений или информации, проверенной общественно-исторической практикой и зафиксированной средствами культуры в форме представлений, текстов, суждений или теорий, т. е. достоверные и системно-упорядоченные данные. В культуре всякое знание сопряжено и сопоставимо с определенным видом или уровнем жизнедеятельности. С практической, повседневной и обыденной жизнедеятельностью сопоставимо обыденное, житейское знание. С духовной жизнью человека сопоставимо духовное знание. С художественной деятельностью сопоставимо художественно-эстетическое знание. С познавательной деятельностью — эмпирическое и теоретическое знание, с политической или идеологической — политическое и идеологическое знание, с нравственной — этическое и т. д.

Таким образом, с точки зрения культурологии, знание **тождественно достоверной информации**, а сама информация является неременной предпосылкой такой деятельности человека в контексте культуры, которая предполагает сознательное и осознаваемое отношение как к объекту деятельности, так и к самой деятельности. Знание само по себе не создает новых видов реальности, но оно открывает их и, следовательно, включает их в культурогенное творчество, более рационально и более быстро осваивает их. Оно способно, следовательно, усиливать продуктивность творчества человека, повышать эффективность усилий человека в поиске и создании новых материальных или духовных средств жизнедеятельности. Чем выше уровень культуры человека, тем продуктивней действует он как создатель, носитель и потребитель ценностей, а следовательно, тем богаче и совершеннее сама культура, но теперь уже как ресурс и источник развития самого человека.

2.

Многомерность культуры как системы

2.1. Предназначение культуры

Культура исторически сформировалась в конечном счете как **способ духовного освоения действительности**, как духовное производство. Культура характеризуется прежде всего способностью продуцировать, сохранять и транслировать духовные ценности различных форм и типов. Главная функция культуры — сохра-

нять и воспроизводить совокупный духовный опыт человечества, передавать его из поколения в поколение и обогащать его. Для выполнения этих задач возникли различные формы и способы духовной деятельности, которые постепенно приобрели самостоятельный статус и в современной культуре существуют уже как институты культуры.

Культура превратилась в сложное по деятельности, многообразное по формам духовное образование. Сюда входят нравственность, религия, искусство, наука, философия и идеология, политика, миф, мировоззрение и т. д. Сложное взаимодействие этих систем артефактов образует целостную ткань культуры. Развитие процессов общественного разделения труда привело к тому, что эти формы духовной деятельности все глубже дифференцировались и специализировались. В развитой культуре они превращаются в относительно самостоятельные сферы деятельности и, наконец, обретают статус самостоятельных институтов культуры.

Каждый из таких институтов обладает специфической системой методов, особым типом ценностей и особыми культурогенными функциями. Понятно, что художественные ценности и художественная деятельность существенно отличаются, например, от научной деятельности, хотя они лишь различающие способы духовного освоения мира, способы производства различных духовных ценностей.

В обобщающем смысле, однако, можно говорить о некоторых целостных функциях культур. Прежде всего, это **продуцирование и накопление духовных ценностей**. Культура постепенно гармонизирует многообразные ценности и создает целостное пространство духовного богатства человечества. Далее, духовные ценности апробируются в массовой деятельности людей, и здесь устанавливается нормативная сущность культуры. Она осуществляет **нормативизацию действий, средств и целей** человеческой жизнедеятельности. Практическое использование норм культуры позволяет вскрыть их значение и эффективность. Культура оказывается способной реализовать оценочную функцию. Она подразделяет действия человека на положительные и отрицательные, изящные и нет, гуманные и бесчеловечные, прогрессивные или консервативные и т. д. Культура создает методы и критерии оценки действий человека и таким образом формирует режим регламентированного и ранжированного поведения человека. Кроме этого, культура, формируя эталонные, идеализированные ценности, вырабатывает идеалы, которые выполняют роль стимулов и целеполагания для формирования и отбора целей в жизнедеятельности человека. Культура выполняет функцию целеполагания, она типизирует цели, разрабатывает их содержание и делает достоянием общества.

Практическая работа по достижению целей, по их реализации и воплощению в жизнь требует от человека знаний и умений,

ной культуры, обладать искусством толкования их содержания, умением нахождения действительного смысла этих ценностей. Овладев всеми этими подсистемами культуры, человек может принимать усилия по ее освоению, по ее использованию и воссозданию, т. е. он становится **субъектом культуры**.

Чтобы стать действительным субъектом культуры, необходимо исходить из знания о культуре и действовать сознательно. Знание, в культурологическом смысле, не только то, что продуцирует наука, т. е. не только научное знание. Знание для культурологии — есть объем сведений или информации, проверенной общественно-исторической практикой и зафиксированной средствами культуры в форме представлений, текстов, суждений или теорий, т. е. достоверные и системно-упорядоченные данные. В культуре всякое знание сопряжено и сопоставимо с определенным видом или уровнем жизнедеятельности. С практической, повседневной и обыденной жизнедеятельностью сопоставимо обыденное, житейское знание. С духовной жизнью человека сопоставимо духовное знание. С художественной деятельностью сопоставимо художественно-эстетическое знание. С познавательной деятельностью — эмпирическое и теоретическое знание, с политической или идеологической — политическое и идеологическое знание, с нравственной — этическое и т. д.

Таким образом, с точки зрения культурологии, знание **тождественно достоверной информации**, а сама информация является неременной предпосылкой такой деятельности человека в контексте культуры, которая предполагает сознательное и осознаваемое отношение как к объекту деятельности, так и к самой деятельности. Знание само по себе не создает новых видов реальности, но оно открывает их и, следовательно, включает их в культурогенное творчество, более рационально и более быстро осваивает их. Оно способно, следовательно, усиливать продуктивность творчества человека, повышать эффективность усилий человека в поиске и создании новых материальных или духовных средств жизнедеятельности. Чем выше уровень культуры человека, тем продуктивней действует он как создатель, носитель и потребитель ценностей, а следовательно, тем богаче и совершеннее сама культура, но теперь уже как ресурс и источник развития самого человека.

2.

Многомерность культуры как системы

2.1. Предназначение культуры

Культура исторически сформировалась в конечном счете как **способ духовного освоения действительности**, как духовное производство. Культура характеризуется прежде всего способностью продуцировать, сохранять и транслировать духовные ценности различных форм и типов. Главная функция культуры — сохра-

нять и воспроизводить совокупный духовный опыт человечества, передавать его из поколения в поколение и обогащать его. Для выполнения этих задач возникли различные формы и способы духовной деятельности, которые постепенно приобрели самостоятельный статус и в современной культуре существуют уже как институты культуры.

Культура превратилась в сложное по деятельности, многообразное по формам духовное образование. Сюда входят нравственность, религия, искусство, наука, философия и идеология, политика, миф, мировоззрение и т. д. Сложное взаимодействие этих систем артефактов образует целостную ткань культуры. Развитие процессов общественного разделения труда привело к тому, что эти формы духовной деятельности все глубже дифференцировались и специализировались. В развитой культуре они превращаются в относительно самостоятельные сферы деятельности и, наконец, обретают статус самостоятельных институтов культуры.

Каждый из таких институтов обладает специфической системой методов, особым типом ценностей и особыми культурогенными функциями. Понятно, что художественные ценности и художественная деятельность существенно отличаются, например, от научной деятельности, хотя они лишь различающие способы духовного освоения мира, способы производства различных духовных ценностей.

В обобщающем смысле, однако, можно говорить о некоторых целостных функциях культур. Прежде всего, это **продуцирование и накопление духовных ценностей**. Культура постепенно гармонизирует многообразные ценности и создает целостное пространство духовного богатства человечества. Далее, духовные ценности апробируются в массовой деятельности людей, и здесь устанавливается нормативная сущность культуры. Она осуществляет **нормативизацию действий, средств и целей** человеческой жизнедеятельности. Практическое использование норм культуры позволяет вскрыть их значение и эффективность. Культура оказывается способной реализовать оценочную функцию. Она подразделяет действия человека на положительные и отрицательные, изящные и нет, гуманные и бесчеловечные, прогрессивные или консервативные и т. д. Культура создает методы и критерии оценки действий человека и таким образом формирует режим регламентированного и ранжированного поведения человека. Кроме этого, культура, формируя эталонные, идеализированные ценности, вырабатывает идеалы, которые выполняют роль стимулов и целеполагания для формирования и отбора целей в жизнедеятельности человека. Культура выполняет функцию целеполагания, она типизирует цели, разрабатывает их содержание и делает достоянием общества.

Практическая работа по достижению целей, по их реализации и воплощению в жизнь требует от человека знаний и умений,

человека как «*homo sapiens*», как разумного и социального существа. Сущность человека глубоко сопряжена с сущностью культуры. Однако сущность человека в широком смысле слова не исключает биологические характеристики его как вида. Поэтому возникновение культуры логичнее было бы рассматривать как дальнейший шаг естественной, природной эволюции.

Таким образом, человек выполняет роль соединительного звена двух типов эволюции — природной и культурной, или, как еще говорят, творческой эволюции.

Человек обладает внутренней принадлежностью к природе и культуре, внутренней принадлежностью к естественной и творческой эволюции. В конце концов, культура — это пересозданная человеком природа. Человек, «пересотворяя природу», утверждает тем самым себя как субъекта культуры, как ее создателя и, следовательно, как Человека. В артефактах синтезированы два типа реальности — природно-ограниченный и духовно-технический. Прогресс культуры сопровождается ростом массы и сложности артефактов, и вместе с тем удельный вес и значение духовно-технических компонентов в них так же существенно растет.

Культура все более сложно и более глубоко опосредует отношение человека к природе. Как следствие этого — нарастает степень отчужденности природы и человека. Созидая надприродную реальность, человек постепенно теряет естественные корни своего бытия, естественную природную детерминацию своего существования. Культура XX века показала это наглядно и довела отчуждение до максимума, что породило формы техницизированного бытия человека и вслед за этим — экологические проблемы. Рост и развитие культуры сопровождается тем, что исчезает и уменьшается органичность единства человека и природы. Природа — это среда инстинктивного обитания человека, а вне этого человек не способен существовать как биологический вид.

Но наряду с этим, не менее существенной и реальной средой обитания человека является культура, которая создает надинстинктивную систему поведения, поведения сознательного, но от этого не менее необходимого.

Культура постепенно делает своим объектом отношение к природе, т. е. возникает культура экологической деятельности человека, или, чаще говорят, экологическая культура. Ее задача — поднять на новый уровень оценки отношения природы и человека, ввести знание об этих отношениях в систему ценностей культуры.

Это требует переориентации всех видов жизнедеятельности человека, его менталитета, целей и идеалов, т. е. мировоззрения. Природа в этом мировоззрении должна рассматриваться как самоценность, и ее преобразование должно санкционироваться высшими духовными смыслами, а не технократическими показателями, как это зачастую делается в современной культуре. Такая оценка природы должна быть имманентна самосознанию человека,

а не только культуре. Природа должна оцениваться человеком как источник эстетических, нравственных и других идеалов. Гуманизм, при таком подходе, с необходимостью должен включать в себя ценности и идеалы экологического характера, т. е. необходимо выйти за границы антропоцентрических ценностей и идеалов. Возможно, это будет биосфероцентристский менталитет и мировоззрение, где основная задача культуротворческой деятельности человека должна сводиться к развитию и установлению экологической самодостаточности человечества. Очевидно, что это — задача новой по духу культуры и нового по мировоззрению человека.

2.3. Взаимоотношение культуры и общества

Наряду с действием на природу, культура влияет на ход истории человечества, где она взаимодействует с обществом, с социумом.

История человечества — более широкая реальность, чем культура. Культура является продуктом творческой и созидательной деятельности человека. Но в историю человечества входит и разрушительная деятельность человека, например, войны, возникновение которых всегда сопровождается разрушением культуры. История, таким образом, включает все виды жизнедеятельности человека — конструктивные и деструктивные, прогрессивные и регрессивные. Поэтому полного тождества между развитием культуры и историей общества не может быть. Однако верно и то, что культура обнаруживает себя в истории общества и вне этого она непостижима и невозможна. Смысл и содержание культуры невозможно понять, если рассматривать явления культуры вне конкретных исторических рамок, т. е. абстрактно. Сущность исторического процесса, конкретной стадии в развитии общества является контекстом, по отношению к которому выявляется конкретный смысл и значение артефактов культуры.

Многие исследователи считают, что культура возникла прежде всего под воздействием общественных запросов и потребностей. Прежде всего общество нуждалось в закреплении и передаче духовных ценностей, которые вне общественных форм жизнедеятельности человека могли бы погибать вместе с автором этих ценностей. Общество, таким образом, процессу созидания ценностей придало устойчивый и преемственный характер. В обществе стало возможным накопление ценностей, культура стала приобретать кумулятивный характер развития. Кроме того, общество создало возможности для публичного создания и использования ценностей, что привело к возможности более быстрого их понимания и апробирования другими членами общества.

Таким образом, общество создает условия для социального развития человека, т. е. человека как личности. Личность несет печать конкретной культуры и конкретного общества. Кроме того общество создает условия для массового использования ценностей культуры, а следовательно, порождает потребности в тиражиро-

вании и репродуцировании артефактов, что, в свою очередь, превращается в процессы воспроизводства культуры. Понятно, что вне общественных форм жизни эти особенности в развитии культуры были бы невозможны. Культура своими нормами и ценностями входит во взаимодействие с другими системами саморегуляции в обществе, такими, как политика, право и т. п., но в отличие от них регулятивы культуры амбивалентны и могут использоваться на принципах свободного выбора.

Развитие интересов и потребностей личности может стимулировать изменение ценностей культуры, и тогда они подвергаются реформированию или даже замене. Общество в данной ситуации может играть роль как стимулирующего, так и подавляющего фактора. В целом здесь возможны три типичные ситуации: первая, когда общество менее динамично и менее открыто, чем культура. Культура будет предлагать ценности, оппозиционные по смыслу, а общество будет стремиться их отторгнуть. Сдерживается прогрессивное развитие культуры, общество догматизирует имеющиеся ценности и в целом возникают неблагоприятные условия для развития личности. Возможна и обратная ситуация, когда общество в силу политических или социальных потрясений изменяется, а культура не успевает с обновлением норм и ценностей. Для личностного развития вновь нет оптимальных условий. И, наконец, возможно гармоничное, сбалансированное изменение общества и культуры. В этих условиях возможно конструктивное, непротиворечивое и гармоничное развитие личности.

В развитом обществе человек стремится действовать на основе единства, целостности и тождественности своего «Я». Европейская культура всегда придавала личностному началу качество безусловности, независимости от других регулятивов общества, устойчивости и целостности личного мира человека. Только при таком положении личность способна в самой себе находить регулятивы и ценности, которые позволяют выстоять перед вызовом обстоятельств, и придать этому вызову смысл, опираясь на собственное «Я», только при таком положении возможно чувство ответственности в осуществлении своих целей, индивидуализм как установка на самостоятельное значение человека. Эти идеалы и ценности личностного поведения в обществе культивируются уже с античности в первых идеях рационального и мудрого образа жизни. Затем в христианстве, в идеях и идеалах индивидуального спасения. Далее, в эпоху Возрождения — идеалы гражданского и естественного права, просвещения и научности, рационализма в нравственных и правовых идеалах, и, наконец, в идеалах демократии, открытого общества и открытой культуры, характерных для XX века.

Культурное богатство личности зависит от включения ценностей в личную деятельность и от того, насколько общество стимулирует этот процесс, насколько оно способствует ему. В личности ценности культуры превращаются в поведение, культура живет

в личностном поведении человека. Общество создает условия для этого, а они могут в различной степени как соответствовать, так и не соответствовать превращению ценностей культуры в акты поведения личности. Общество развивается в режиме поиска все более благоприятных условий для формирования личности как активного субъекта культуры, как творца и носителя ценностей культуры.

2.4. Миф, религия, искусство и наука как основополагающие институты культуры

Развитие культуры сопровождается возникновением и становлением относительно самостоятельных систем ценностей. Вначале они включены в контекст культуры, но затем развитие приводит ко все более глубокой специализации и, наконец, к относительной их самостоятельности. Так случилось с мифологией, религией, искусством, наукой.

В современной культуре можно уже говорить об относительной их самостоятельности и о взаимодействии культуры с этими институтами.

Миф — наиболее древняя система ценностей. Считается, что в целом культура движется от мифа к логосу, т. е. от вымысла и условности к знанию, к закону. В этом плане в современной культуре миф играет архаичную роль, а его ценности и идеалы имеют рудиментарное значение. Развитие науки и цивилизации часто обесценивает миф, показывает неадекватность регулятивных функций и ценностей мифа, сущности современной социокультурной действительности. Однако это не значит, что миф исчерпал себя. Миф в современной культуре создает средства и способы символического мышления, он способен ценности современной культуры интерпретировать через идею «героического», что, скажем, недоступно науке. В ценностях мифа чувственное и рациональное даны синкретно, слитно, что мало доступно другим средствам культуры XX века. Фантазия и вымысел позволяют легко преодолевать несовместимость смыслов и содержания, ибо в мифе все условно и символично.

В этих условиях выбор и ориентация личности раскрепощается и, следовательно, используя условность, она может достигать высокой гибкости, что, например, почти недоступно в религии. Миф, очеловечивая и персонализируя явления окружающего мира, сводит их к человеческим представлениям. На этой почве становится возможной конкретно-чувственная ориентация человека, а это один из самых простых способов упорядочивания его деятельности. В ранних и примитивных культурах такому способу принадлежала ведущая роль, например, в язычестве. Но в развитых культурах подобные явления имеют скорее характер рецидива или являются механизмом реализации того или иного архетипа, особенно в массовой культуре или массовом поведении. Мифологизация часто используется в XX веке как усилитель ценностей, обычно за счет их гипер-

трофирования и фетишизации. Миф позволяет заострять тот или иной аспект ценности, гиперболизировать ее, а, следовательно, подчеркивать и даже выпячивать.

Религия стала доминировать в культуре вслед за мифом. Ценности светской культуры и ценности религии часто не гармоничны и противоречат друг другу. Например, в понимании смысла жизни, в миропонимании и т. д. Главное почти во всякой религии — это вера в Бога или вера в сверхъестественное, в чудо, что непостижимо разумом, рациональным путем. В этом ключе и формируются все ценности религии. Культура, как правило, модифицирует становление религии, но утвердившись, религия начинает изменять культуру, так что дальнейшее развитие культуры идет под значительным влиянием религии. Э. Дюркгейм подчеркивал, что религия оперирует в основном коллективными представлениями и поэтому сплочение и связь — главные ее регулятивы. Ценности религии принимаются сообществом единоверцев, поэтому религия действует прежде всего через мотивы консолидации, за счет единообразной оценки окружающей действительности, жизненных целей, сущности человека. Религия устанавливает градацию ценностей, придает им святость и безусловность, что затем ведет к тому, что религия упорядочивает ценности по «вертикали» — от земных и обыденных до божественных и небесных. Требование постоянного морального совершенства человека в русле предлагаемых религией ценностей создает поле напряжения смыслов и значений, попадая в которое человек регламентирует свой выбор в границах греха и справедливости. Это порождает тенденцию к консервации ценностей и культурных традиций, что может вести к социальной стабилизации, но за счет сдерживания светских ценностей.

Светские ценности более условны, они легче подвергаются преобразованиям и интерпретации в духе времени. Общая тенденция проявляется здесь в том, что в развитии культуры постепенно усиливаются процессы секуляризации, т. е. освобождения культуры из-под влияния религии.

Параллельно с мифом и религией в истории культуры существовало и действовало **искусство**. Оно продуцирует свои ценности за счет художественной деятельности, художественного освоения действительности. Задача искусства сводится к познанию эстетического, к художественной интерпретации автором явлений окружающего мира. В художественном мышлении познавательная и оценочная деятельность не разделены и используются в единстве. Работает такое мышление с мощью системы образных средств и создает производную (вторичную) реальность — эстетические оценки. Искусство обогащает культуру духовными ценностями через художественное производство, через создание субъективированных представлений о мире, через систему образов, символизирующих смыслы и идеалы определенного времени, определенной эпохи.

Искусство рефлектирует мир, воспроизводит его. Сама рефлексия может иметь три измерения: прошлое, настоящее и будущее. В соответствии с этим возможны различия в типах тех ценностей, которые создает искусство. Это ретроценности, которые ориентированы в прошлое, это реалистические ценности, которые «точно» ориентированы к настоящему, и, наконец, авангардные ценности, ориентированные на будущее. Отсюда — особенности их регулятивной роли. Однако общим для всех этих ценностей является то, что всегда они обращены к человеческому «Я». В этом содержатся как положительные, так и отрицательные моменты, т. е. художественные ценности, преломляясь в сознании и подсознании человеческого «Я», могут порождать как рациональные так и иррациональные мотивы и стимулы к выбору в поведении человека.

Роль искусства в развитии культуры противоречива. Оно конструктивно и деструктивно, оно может воспитывать в духе возвышенных идеалов и наоборот. В целом же искусство, благодаря объективации, способно поддерживать открытость системы ценностей, открытость поиска и выбора ориентации в культуре, что в конечном счете воспитывает духовную независимость человека, свободу духа. Для культуры это важный потенциал и фактор ее развития.

Наука — один из новых институтов в структуре культуры. Однако значение ее быстро растет, а современная культура воспитывает глубокие изменения под влиянием науки. Духовная эволюция через миф, религию и философию привела человечество к науке, где достоверность и истинность получаемых знаний проверяется специально разработанными средствами и способами. Наука, таким образом, существует как особый способ производства объективных знаний. Объективность не включает в себя оценочного отношения к объекту познания, т. е. наука лишает объект какого-либо ценностного значения для наблюдателя. Наука, давая знания человеку, вооружает его, дает ему силы. «Знание — сила!» — утверждал Ф. Бэкон. Но для каких целей и с каким смыслом употребляется эта сила? На этот вопрос должна отвечать культура.

Гуманистическая ценность, культурогенная роль науки неоднозначны. Если ценность науки измерять практическими последствиями, то она, с одной стороны, дала компьютер, а с другой — ядерное оружие. Высшая ценность для науки — истина, в то время как высшая ценность для культуры — человек. Наука, будучи мощным средством рационализации человеческого труда, может с успехом «роботизировать» человека. Подавляя другие формы истин, наука ограничивает возможности духовного развития. Стремясь контролировать содержание образования, наука косвенно контролирует систему человеческих ориентиров, что ведет в дальнейшем к созданию условий для формирования одномерного человека, т. е. узкого и глубокого специалиста.

Познание, будучи жизненно важной потребностью человека, приобрело вид отчужденной силы человеческого прогресса, когда оно стало развиваться в форме науки. Н. Бердяев подчеркивал, что жажда познания, оторванная от ценностей, идеалов Добра и Красоты, оборачивается роком в судьбе человечества. Поскольку главная социальная функция науки — усовершенствовать средства жизнедеятельности человека, т. е. задача повышения эффективности, постольку она порождает прагматизм как стиль жизни. Постоянное стремление рационализировать, улучшать и обновлять технику, материалы, технологию закрепило в общественном сознании идеалы прогресса, которые все более ощутимо довлеют над другими смыслами и установками жизни человека. Тот же Н. Бердяев замечал по этому поводу: «это идея прогресса превращает каждое поколение, каждого человека, каждую эпоху в истории человечества в средство и орудие достижения некой «окончательной цели».

Самый важный результат научного прогресса — возникновение цивилизации, как системы рационализированных и техницизированных форм бытия человека. В определенном смысле, цивилизация и культура несовместимы. Техницизированные формы бытия человека противостоят внутренним началам духовной сущности человека. Эти начала культура воплощает в ценностях и идеалах. Культура — это скорее творческая лаборатория человеческого духа, в то время как науку скорее можно понимать как творческую лабораторию только разума. Первое следствие разрыва культуры и науки проявляется в нарастающей подмене духовных смыслов и ценностей жизни материальными результатами прогресса.

Современная история человечества без науки не представляема. Наука принадлежит современной культуре, порождает цивилизацию и таким образом связывает их в целостное образование. Наука превратилась в фундаментальный фактор выживания человечества, она экспериментирует с его возможностями, создает новые возможности, реконструирует средства жизнедеятельности человека, а через это она изменяет и самого человека. Творческие возможности науки огромны, и они все более глубоко преобразовывают культуру. Можно утверждать, что наука обладает некоторой культурогенной ролью, она придает культуре рационалистические формы и атрибуты. Идеалы объективности и рациональности в такой культуре приобретают все более важную роль. Но это ведет к тому, что вытесняются ценности субъективности: личностные, эмоциональные и чувственные компоненты культуры, а без них нет реального человека. Культура всегда нравственно нагружена, она в этом смысле более органична сущности человека, а наука более отчуждена, она более условна. Ценность научного знания пропорциональна его полезности, но это, по существу, технократическая характеристика. Наука расширяет пространство для технократичес-

ких атрибутов, обогащает сознание человека технократическими смыслами и значениями, но это все элементы цивилизации. Можно утверждать, что в истории человечества наука действует как цивилизующая сила, а культура — как одухотворяющая сила. Наука создает, по определению В. Вернадского, ноосферу — сферу разума, рационального обитания. Рациональность не всегда укладывается в требования нравственности. В культуре XX в. борьба здесь идет с нарастанием, и не ясно, как разрешится эта ситуация. По этой причине современная культура не является гармоничной и сбалансированной. Скорее всего противоречие между рациональностью и нравственностью не разрешится до тех пор в истории человечества, пока оно не выполнит древний завет: «Познай самого себя!» Наукоемкость культуры возрастает, и это показатель прогресса человеческой истории. Но «гуманность» тоже должна расти, ибо это показатель человечности исторического прогресса. Только синтез того и другого дает надежду, что будет построена гуманистическая цивилизация.

ЛИТЕРАТУРА

- Культурология. XX век. Антология. — М., 1995.
Моль А. Социодинамика культуры. — М., 1973.
Проблемы философии культуры. Под ред. Келле Р. Ж. — М., 1984.
Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.
Сноу И. Две культуры. — М., 1973.
Тойнби А. Дж. Постигание истории. — М., 1991.
Философия культуры. Отв. ред. Мжвениярадзе В. В. — М., 1987.
Шпенглер О. Закат Европы. — М., 1995.

Организационная культура и культура предпринимательства

1. Понятие культуры предприятий.

Ценностный аспект организационной культуры

2. Основные элементы и особенности функционирования знаково-символической системы на предприятии

3. Типология организационной культуры.

Состояние организационной культуры на российских предприятиях

1.

Понятие культуры предприятий.

Ценностный аспект организационной культуры

Как видно из предшествующего изложения, культура является многогранным явлением. Она пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, в том числе и экономическую, предпринимательскую деятельность. Предпринимательская деятельность осуществляется на предприятиях, организациях. Поэтому предметом рассмотрения в данной главе будет организационная культура или культура предпринимательства.

Предприятия, как известно, существуют для того, чтобы производить материальные блага и услуги. Это производство связано в определенную технологическую цепочку. Для приведения в действие всех звеньев этой цепочки на предприятии действует административная система или система управления, в которой весь персонал выполняет функции руководителей и подчиненных. Однако деятельность предприятий не может осуществляться только на основе технологии или управленческой иерархии. На предприятиях, в организациях действуют люди. А это значит, что в своей деятельности они руководствуются какими-то конкретными ценностями, совершают определенные обряды и т. д. В этом смысле каждое предприятие или организация представляет собой культурное пространство. Нам предстоит разобраться в том, что представляет собой культура предприятия или организационная культура и какую роль она играет в его функционировании.

Каждое предприятие создается для реализации поставленной предпринимателем цели, для осуществления какого-то Дела. Способ, которым осуществляется предпринимательская деятельность в организации, способ, которым ведется Дело, придает организации индивидуальную окраску, персонифицирует ее. С этих по-

зиций культуру предприятий можно охарактеризовать как специфическую, характерную для данной организации систему связей, действий, взаимодействий и отношений, осуществляющихся в рамках конкретной предпринимательской деятельности, способа постановки и ведения Дела. В русле такого подхода находится определение организационной культуры или культуры предприятия, данное американским социологом Е. Н. Шейном: «Организационная культура есть набор приемов и правил решения проблемы внешней адаптации и внутренней интеграции работников, правил, оправдавших себя в прошлом и подтвердивших свою актуальность в настоящем. Эти правила и приемы представляют собой отправной момент в выборе сотрудниками приемлемого способа действия, анализа и принятия решений. Члены организации не задумываются об их смысле, они рассматривают их как изначально верные» (Schein E. *Organisation culture and Leadership*. — San-Francisco. 1985. P. 18).

Содержание организационной культуры не является чем-то надуманным или случайным, а вырабатывается в ходе практической предпринимательской деятельности, связей, взаимодействий и отношений, как ответ на проблемы, которые ставит перед организацией внешняя и внутренняя среда. Это содержание действует достаточно долго, оно прошло испытание временем. Но для каждого конкретного члена организации они существуют как нечто данное. Таким образом культура предприятия выражает определенные коллективные представления о целях и способе предпринимательской деятельности данного предприятия.

Французский социолог Н. Деметр подчеркивает, что культура предприятия — это система представлений, символов, ценностей и образцов поведения, разделяемая всеми его членами. Это означает, что на предприятии каждый связан общим взглядом на то, что представляет собой данное предприятие, какова его экономическая и социальная роль, какое место оно занимает по отношению к своим конкурентам, каковы его обязательства перед клиентами и т. д. Основная функция организационной культуры — создать ощущение идентичности всех членов организации, образ коллективного «мы».

Помимо формирования этих общих взглядов культура предприятия обеспечивает гармонизацию коллективных и индивидуальных интересов. В формах организационной культуры каждый сотрудник предприятия осознает свою роль в его системе, то, что от него ждут и как наилучшим образом он может ответить на эти ожидания. В свою очередь, каждый знает, что он может ждать от предприятия, если будет плодотворно выполнять свою миссию. Наконец, каждый знает, или чувствует, что если он нарушит писанные или неписанные нормы предприятия, то будет наказан и что эта угроза исходит не только от руководства, но и от его товарищей. Таким образом культура предприятия мобилизует энергию его членов и направляет на достижение цели предприятия.

Каково же содержание организационной культуры? Ведущую роль в культуре предприятий играют организационные ценности. **Организационные ценности — это предметы, явления и процессы, направленные на удовлетворение потребностей членов организации и признающиеся в качестве таковых большинством членов организации.** На предприятиях, как и в других социальных организациях, существует довольно большое количество ценностей. Каковы главные из них?

1) Прежде всего, любая организация создается для реализации каких-либо целей: производства продукции, оказании услуг населению и т. д. Поэтому цели сами по себе составляют круг особых ценностей.

2) Цели деятельности организации формируются некими конкретными заказчиками — другими организациями, нуждающимися в продукции данной организации. Не будет заказчиков — отпадут условия функционирования данной производственной организации. Работать «на склад» долго невозможно. Иначе откуда возьмутся средства для деятельности организации?

Но организации нужен не просто заказчик. Удовлетворив запросы данного заказчика, организация снова нуждается в заказчиках. Любой производственной организации требуется стабильность, устойчивость функционирования, определенные гарантии ее нужности в будущем. Следовательно, **стабильный заказчик, долговременные устойчивые отношения с этим заказчиком также являются важной организационной ценностью.**

3) Для производственной организации существенное значение имеет также то, какими затратами достигается результат ее деятельности, какова экономическая эффективность хозяйствования, является ли производство той или иной продукции убыточным или оно приносит прибыль. **Максимальная экономическая эффективность, получение прибыли является важной организационной ценностью в условиях товарного производства.**

4) Функционирование производственных организаций связано со взаимодействием двух составляющих: средств производства и рабочей силы. Качество рабочей силы, ее воспроизводство связано с удовлетворением разнообразных потребностей работников предприятий. Это удовлетворение осуществляется в рамках социальной политики производственных организаций. Количественный и качественный уровень социальной политики предприятий, несомненно, принадлежит к значительным организационным ценностям.

Помимо общих ценностей, определяющих функционирование производственных организаций, существует еще целый набор внутриорганизационных ценностей. Организация хорошо выполняет предписанные ей цели лишь при соблюдении в ней определенного функционального и структурного порядка, который является фактором ее стабильности. Порядок в организации поддерживает-

ся трудовым поведением работников, соблюдением ими трудовой и технологической дисциплины. Дисциплина и представляет собой одну из важных внутриорганизационных ценностей. Сюда же относятся и такая черта трудового поведения, как исполнительность, высокое чувство ответственности за выполнение своих профессиональных и статусных обязанностей, стабильность поведения как отдельного работника, так и целых коллективов.

Дисциплина, ответственность, стабильность — все эти ценности являются как бы консервирующими качествами производственной организации. Но у организаций есть потребность во внедрении новшеств, в изменении структуры, технологий, отношений, функций. Разнообразные инновации также широко признаются необходимой организационной ценностью. А это значит, что новаторство, инициативность, творческие наклонности в известном смысле могут выступать в качестве внутриорганизационных ценностей. Вместе с тем, эмпирические социологические исследования показывают, что должностные лица, имеющие статус руководителей, на словах очень высоко ценят новаторство, инициативу, но у своих подчиненных отдают предпочтение таким качествам, как личная преданность, конформизм, послушание и т. д. Следовательно, и эти качества следует рассматривать, как внутриорганизационные ценности.

Существуют общие ценности предприятий, объективно вырастающие из условий предпринимательской деятельности. И эти ценности являются составной частью культуры предприятий. Однако на каждом предприятии эти ценности имеют свои модификации: эти модификации могут проявляться в расстановке различных акцентов, а некоторые из этих ценностей приобретают на данном предприятии характер важнейших принципов. Способность предприятия создать ключевые ценности, которые объединяют усилия всех структур того или иного предприятия, по мысли американских специалистов по организационной культуре П. Питерса и Р. Уотермена, является одним из самых глубоких источников успешной деятельности предприятия.

Формирование ключевых ценностей или принципов деятельности предприятия имеет своей главной целью создать в окружающей среде и в глазах сотрудников предприятия его предельный образ или, как принято сейчас выражаться, «имидж предприятия». Эти принципы громогласно провозглашаются в речах основателей или президентов компаний, различного рода информационных документах, включая и рекламные ролики, вывески, табло и т. д. Эти принципы, объединенные в систему, определяются как «кредо» предприятия, его «символ веры». Совокупность таких принципов зачастую называется «философией» данного предприятия. Так, знаменитая американская компания по производству электронной техники IBM в качестве важнейших принципов своей деятельности особо выдвигает три: 1) Каждый человек

заслуживает уважения. 2) Каждый покупатель имеет право на самое лучшее обслуживание, какое только возможно. 3) Добиваться совершенства во всем. По свидетельству зам. главного менеджера IBM Дж. Роджерса, эти принципы были провозглашены основателем компании Томасом Дж. Уотсоном-старшим и неуклонно претворялись в жизнь на протяжении всей истории существования этой компании.

Предприятие провозглашает, как правило, ряд определяющих принципов. Однако среди них выделяют один, наиболее важный, в виде **ключевой ценности предприятия**. Декларируемая предприятием ключевая ценность формулируется в предельно сжатой форме, в виде лозунга. В этих лозунгах провозглашается основная направленность предпринимательской деятельности предприятия. Чаще всего компания декларирует свою приверженность работе для клиента. IBM в качестве важнейшего выделяет второй принцип своего «кredo». В краткой форме он звучит так: **«IBM — означает сервис»**. Компания «Дженерал Моторс» до 1983 года провозглашала: «Главная цель компании — делать деньги». И это, бесспорно, способствовало росту котировок акций. Однако со временем в компании убедились, что не всякая цель способна подвигнуть людей на свершения, создать для них глубокую внутреннюю мотивацию. Для сотрудников компании, как и для окружающей среды, эта цель должна выглядеть достойной и увлекательной. Одно дело трудиться для достижения каких-то финансовых показателей, а другое — работать, сознавая, что приносишь пользу другим людям. И с 1983 года «Дженерал Моторс» провозгласила, что «главная цель «Дженерал Моторс» — производить продукцию и сервис такого качества, чтобы наши клиенты получили высшее удовлетворение».

Среди важных декларативных целей компаний заметное место занимает приверженность к научно-техническому прогрессу, инновационной деятельности. «Дженерал Моторс» провозглашает: **«Прогресс — это наш наиболее важный продукт»**. У компании «Дюпон» такой принцип звучит: **«Лучшие вещи для лучшей жизни благодаря химии»**.

Руководство компании уделяет большое внимание пропаганде и внедрению своих основополагающих принципов. Они должны стать достоянием внутреннего мира всего персонала компании. Для этого разрабатывается сложная и развитая система пропаганды. Например, каждый служащий американской компании «Тандем Компьютинг» при поступлении на работу получает книгу под названием «Понять нашу философию», в которой основатель фирмы Джимми Трейбинг детальным образом объясняет принципы и логику функционирования компании. Все вновь поступающие рабочие проходят двухнедельный семинар, на котором, среди прочего, важное место уделяется разъяснению этих принципов. Аналогичные мероприятия практикуют IBM и другие

ведущие североамериканские компании. Большое значение в деле распространения основополагающих принципов культуры предприятия отводится изучению истории предприятия и ее пропаганде. С этой целью крупные фирмы нередко заключают контракты с университетами. К этой работе привлекаются не только солидные ученые, но и молодые выпускники, которые берут в качестве темы своей дипломной работы историю того или иного предприятия.

Какую роль в деле формирования культуры предприятия играет его история? Основная цель обращения к истории — это не научная фиксация фактов эволюции организации, но стремление с позиций прошлого мотивировать деятельность персонала в настоящем. История предприятия играет роль посредника между прошлым и нынешним коллективом. Знание ее помогает людям адаптироваться к современным условиям функционирования предприятия. Исторические исследования, «экскурсы в историю», позволяют удовлетворительно объяснить, почему так, а не иначе обстоят теперешние дела, откуда взялись те или иные культурные ценности и т. д. В историческом исследовании непременно отражаются такие важные моменты, как история становления и развития самой организации: обстоятельства ее создания, возможные факты слияния с другими предприятиями, наиболее значительные даты и события, исторические личности. Здесь может идти речь об основателе предприятия, его принципах и заповедях, забастовках и т. д.

Важное место отводится описанию эволюции производственной деятельности, выпускаемой продукции, с чего началось производство, как шло развитие производства, на производстве каких товаров компания достигла наибольших успехов. Так IBM начинала свою деятельность с производства весов для взвешивания мясных туш и часов-табелей, а наивысшего расцвета достигла на производстве сложнейших компьютерных систем и персональных компьютеров. Важное место в функционировании соответствующей культуры предприятия имеет проводимая его руководством кадровая политика. Эта политика проявляется прежде всего в отборе персонала. Передовые компании охотней берут на работу членов семьи персонала или по рекомендации своих служащих. Для определения возможностей вписаться в ту или иную культуру специалистами предприятий — кадровиками, психологами — разрабатываются и внедряются специальные методики. На это работают бизнес-школы при компаниях, отбор идет и в университетах, через различные формы сотрудничества со студентами, начиная с первых курсов. При этом большое внимание уделяется не только интеллектуальным возможностям студентов, их технической компетенции, но и их способности приспосабливаться к людям, к данной модели культуры компании.

*Основные элементы и особенности функционирования
знаково-символической системы на предприятии*

В тесном взаимодействии с ценностным аспектом культуры находится ее знаково-символическая составляющая, которая в развитых культурах предприятий приобретает характер целостной системы. Знаково-символическая система является той формой, через которую осуществляется производство и воспроизводство культуры предприятия, ее постоянное функционирование. Иными словами, культура предприятия живет и действует на основе различных форм знаково-символической системы.

Функционирование знаково-символической системы осуществляется во взаимодействии двух ее составляющих моментов: мифологии и обрядов. Развитые корпоративные культуры быстро вырабатывают довольно разнообразную мифологию. Мифология — это система словесных символов. Обряд — это система символов в действии. Основу мифологии составляют лингвистическая составляющая — язык. Язык — это наиболее интегральная часть культуры. Он является хранителем понятий и категориальных схем мышления. С помощью языка осуществляется классификация и управление данными чувственного опыта, моделирование действий говорящего субъекта. Слово всегда значимо, несет в себе оценочную нагрузку. Значение имеет сам способ формулирования мысли. Так, обращение предпринимателя или старшего менеджера к сотрудникам с такими словами: «Мои коллеги», «Мои служащие», «Члены моей команды» выражают оттенки различного к ним отношения и в какой-то мере определяют их статус. За этими словами для сотрудников компании скрывается большая или меньшая ответственность, мера причастности к общему делу, поощрение инициативы и т. д. Не менее значима и эмоциональная составляющая языка — тон, которым произносится обращение, распоряжение и т. д. Они в большей мере, чем формальные декларации, свидетельствуют о степени уважения к своим сотрудникам, характере делегирования полномочий, степени сотрудничества различных иерархических ступеней и т. д.

Содержательная же часть мифологии предприятий существует в виде метафорических историй, анекдотов, которые постоянно циркулируют на предприятии. Обычно они связаны с основателем предприятия и призваны в наглядной, живой, образной форме довести до рабочих и служащих ценности компании, ее «кредо». Эти истории рассказывают о том, как была создана компания, какими мотивами руководствовался ее создатель. Часто создание компании представляется как некий героический акт, который разрешил какую-то сложную ситуацию в биографии ее создателя или того города, поселка, в котором была создана данная компания. В принципе, через мифологию могут быть объяснены все важнейшие проблемы деятельности предприятий: вознаграждение, контроль, дифференциация статусов и т. д.

Приведение в движение мифологии, ее воспроизводство, превращение в факт социального общения осуществляется при помощи обрядов и ритуалов. Обряды и ритуалы направлены прежде всего на то, чтобы придать особую важность событиям, которые связаны со стержневыми ценностями предприятий, эпохальными событиями в деятельности предприятий, его рабочих и служащих. Это могут быть торжественные собрания, связанные с юбилейными датами деятельности компаний. Значительное распространение получили на предприятиях посвященные обряды, которые проводятся при приеме новичков. В ходе этих обрядов их знакомят с основными ценностями, выработанными в компании, стремятся привить чувство причастности к большому коллективу компании и тем самым дополнительно мобилизовать их внутренние резервы.

Большая роль в воспитании преданности компании отводится церемонии проводов на заслуженный отдых ветеранов компании. Проводы всегда сопровождаются торжественными речами и подарками. Во время этого обряда всячески подчеркивается, что верность компании, добросовестный труд на ее благо не остается незамеченным и получает свою высокую оценку.

Нередко на предприятиях совершаются обряды перехода, через которые отмечаются изменения статусной позиции индивидов. Обряд перехода, в отличие от двух других обрядов — это быстрая и скромная церемония, которая может заключаться в представлении вышестоящим начальником переведенного на новую должность своему новому коллективу, визиты вежливости коллег-смежников и т. д.

Весьма распространены в компаниях ежегодные приемы, в которых участвуют высшее руководство, основные держатели акций, некоторые служащие — «ситуационные герои», главные клиенты и т. д. Эти мероприятия обставляются как большое рекламное шоу с привлечением прессы и электронных средств информации. На многих предприятиях систематически раз в месяц, раз в неделю на уик-энд проводятся совместные обеды, в которых чаще всего принимают участие высшее руководство компании и специально приглашенные рабочие и служащие. Основная цель таких мероприятий — символизировать общность, единство всех звеньев иерархии предприятия, представить предприятие как некую тождественную структуру.

К знаково-символической системе культуры предприятий относятся также такие, как стиль одежды, знаки отличия, статус, награды и т. д. Все эти элементы призваны символизировать ценности предприятия. Как, например, используется одежда у «Тандем компьютеринг»: президент компании на ежегодный прием всегда идет в бледно-голубых ботинках и ковбойской шляпе. Это, по всей видимости, должно демонстрировать богатую историю компании и ее бойцовский характер. В IBM существует неписаный кодекс ношения одежды. Мужчины и женщины, находясь на работе и представляя IBM, всегда носят деловые костюмы: темный костюм, белая рубашка

и неброский галстук. Как объясняет Ф. Дж. Роджерс, это связано с тем, что IBM серьезно относится к своему делу и хочет, чтобы ее представители всем своим поведением и обликом доводили это до клиентов. Знаки отличия статуса информируют о престиже, на который имеет право личность. Это может быть связано с размером, размещением и отделкой помещения, соответствующие таблички и т. д. На ряде предприятий еженедельно или раз в месяц, наиболее отличившимся в труде, вручаются знаки отличия — бронзовая звезда или какой-то иной символ компании. Вся эта совокупность средств идеологического и морального воздействия создает серьезные внеэкономические предпосылки для эффективной деятельности компании и реализации его сотрудниками своих сил и способностей.

3.

Типология организационной культуры. Состояние организационной культуры на российских предприятиях

Каков же главный источник организационной культуры? Откуда члены организаций черпают свои духовные ориентиры? Многочисленными социологическими исследованиями был установлен факт, что руководящие принципы культуры предприятий находятся в прямой зависимости от культуры окружающей среды.

В 60—80 годах XX столетия были проведены значительные исследования, доказавшие **определяющую роль национально-государственного и этнического факторов в становлении и функционировании культуры предприятий**. Наиболее крупные исследования в этой области были осуществлены голландским ученым, профессором антропологии организаций в университетах Лимбурга и Маастрихта Г. Хофштеде с 1960 по 1980 годы в 70 странах мира. В ходе исследований Г. Хофштеде опросил более 60 000 респондентов об удовлетворенности их своим трудом, коллегами, руководством, о восприятии проблем, возникающих внутри трудового процесса, о жизненных целях, верованиях и профессиональных предпочтениях. На основании анализа результатов исследований Г. Хофштеде пришел к выводу, что индивид получает из своей национальной культуры в форме фундаментальных ценностей серию установок. Эти установки действуют во всех сферах жизнедеятельности индивида, в том числе и в производственных организациях.

Признание определяющей роли национально-государственного и этнического фактора на культуру организаций привело к тому, что в современной социологической литературе получили довольно широкое распространение типологии организационных культур по **национально-государственному признаку**. В основе этих типологий лежат важнейшие **ценностные ориентации и верования**, характерные для тех или иных национально-государственных образований и этнических общностей. Эти ценностные ориентации и верования напрямую связываются с господством в данном

обществе той или иной разновидности религии. Культуру предприятий США чаще всего связывают с протестантской этикой, культуру предприятий Японии с буддийской этикой, культуру России с православной этикой и т. д.

Национально-государственный фактор, культура общества, в котором живет и действует персонал предприятий, играет важную роль в становлении организационной культуры. Однако, как было показано ранее, само предприятие выполняет культурно-творческую функцию, создает ценности, символы, значения, которыми вдохновляется и руководствуется персонал. Исходя из этих установок, французскими социологами Р. Блейком и Ж. Мутонем была предложена типология культуры предприятий на основе ценностной ориентации этой культуры. По их мнению, в культурах предприятий возможно два основных вектора ценностных ориентаций: первый — ориентация на продукцию, эффективность и экономический результат; второй — ориентация на личность, удовлетворение ее потребностей, реализацию ее возможностей и способностей.

В соответствии с этими ориентациями, по мнению французских социологов, возможно существование четырех основных типов культур: 1) самая жизнеспособная соединяет сильную ориентацию на личность с сильной ориентацией на экономическую эффективность; 2) самая нежизнеспособная соединяет слабую ориентацию на личность со слабой ориентацией на экономическую эффективность; 3) промежуточная соединяет сильную ориентацию на личность и слабую на экономическую эффективность; 4) промежуточная соединяет сильную ориентацию на экономическую эффективность и слабую ориентацию на личность.

Крупнейший американский специалист по проблеме менеджмента и социологии организаций И. Оучи предложил свой вариант типологии организаций, которые базируются на различиях в регуляции взаимодействий и отношений. По Оучи, существуют три наиболее распространенных типа культуры предприятий: рыночная, бюрократическая и клановая. Рыночная культура базируется на господстве стоимостных отношений. Руководство и персонал такого типа организаций ориентируются, главным образом, на рентабельность. Эффективность деятельности того или иного подразделения и сотрудников определяется на основе стоимостных показателей, связанных прежде всего с издержками производства. Предприятие с культурой данного типа основное внимание уделяет проблеме снижения издержек производства. Рыночные механизмы довольно эффективны, и предприятия с данным типом культуры могут довольно длительное время функционировать нормально.

Бюрократическая культура основывается на системе власти, осуществляющей регламентацию всей деятельности предприятия в форме правил, инструкций и процедур. Источником власти

в данной организации является компетентность. Данная культура эффективна в стабильных, хорошо прогнозируемых ситуациях. В ситуации возрастания неопределенности, в моменты кризиса ее эффективность падает.

Клановую культуру И. Оучи рассматривает не как альтернативную первым двум культурам, а как их дополнение. Этот тип культуры может существовать как внутри рыночной, так и внутри бюрократической культуры. Клановая культура распространяется в неформальных организациях. Клан формируется на основе какой-либо разделяемой всеми его членами системы ценностей. Эта система ценностей не навязывается извне, а создается самой организацией. Поэтому она более адаптивна к изменяющимся ситуациям. В отличие от правил и инструкций, ценности не строго регламентируют действия, а лишь направляют их в определенное русло и это создает большую степень свободы поведения, а значит, и адаптации к изменяющимся условиям. Власть в организациях с данного типа культурой получается в силу личностных преимуществ, либо в кредит от других руководителей организации.

Теперь, хотя бы кратко, необходимо сказать о состоянии организационной культуры на предприятиях современной России. При этом необходимо ответить на вопрос: в какой мере применим в нашей стране опыт передовых компаний мира? Отвечая на этот вопрос, прежде всего следует отметить, что культура предприятия как необходимый компонент его функционирования была присуща нашим отечественным предприятиям на протяжении всей истории хозяйственной деятельности. Более того, следует признать, что в советский, социалистический период на предприятиях СССР была развита довольно сильная организационная культура. В условиях «уравниловки» в оплате труда внедрению так называемых «моральных стимулов к труду» в СССР придавалось огромное значение. Почти каждое значительное предприятие имело и имеет до сих пор «Музей трудовой славы», в котором наглядно воспроизводится вся его славная история, экспонируются наиболее важные достижения. По заказам предприятий журналистами писались книги об его истории, практически во всех подразделениях вывешивались стенды, демонстрирующие историю и основные достижения этих подразделений. Особенно активно такие действия проводились в связи с юбилейными датами в жизни страны или предприятия. Огромную роль в так называемом моральном стимулировании играло социалистическое соревнование. Подведение итогов этого соревнования сопровождалось соответствующим оформлением «Доски почета», вручением соответствующих значков, переходящих знамен и вымпелов. Имели широкое распространение и обряды посвящения, проводов и т. д., попытки проведения совместных праздников и других форм неформального общения людей с различным положением в иерархии предприятий и т. д.

Хотим еще раз подчеркнуть, что вся совокупность этих мероприятий, знаково-составляющая культура советских социалистических предприятий была довольно эффективна. Она формировала у сотрудников чувство общности, гордость за принадлежность к тому или иному славному коллективу, стимулировала реализацию их сил и способностей. И это тот важный культурный капитал, которым располагают предприятия современной России. Современные руководители предприятий, их коллективы могут и должны в довольно большой мере использовать достижения «советского менеджмента», культуры предприятий советского периода.

Но здесь имеется одна очень серьезная проблема. Культура предприятий советского периода, как и вся общественная жизнь в условиях СССР, была сильно идеологизирована. Можно даже утверждать, что все, что связано с «моральными стимулами» советского периода, ориентировано, прежде всего, не на формирование культурной общности данного предприятия. Формирование такой общности имело побочное значение. Главное содержание всех этих знаково-символических мероприятий и инструментов было нацелено на пропаганду тоталитаристских установок в духе коммунистической идеологии. Задача состояла в воспитании советского патриотизма, а не патриотизма предприятия. Работа на благо государства как собственника предприятия представлялась как главная ценность.

В настоящее время на предприятиях, как и во всей стране, утрачены многие прежние целостные ориентации, а новые ценности не смогли еще установиться в общественном и личном сознании. Идет активный поиск этих ценностей, путей и методов ценностной переориентации всей жизнедеятельности людей, в том числе и в их производственной деятельности. И формирование новой организационной культуры, культуры предприятий возможно только тогда, когда будут прояснены и получают широкое распространение новые ценности, выражающие демократические ориентиры общественной жизни и рыночную направленность развития экономики.

При становлении этой новой культуры на базе новых ценностей российские предприниматели, без сомнения, должны учитывать опыт передовых западных стран, достижения их культуры. Но в то же время они должны четко понимать, что перенос этой культуры на нашу российскую почву далеко не всегда бывает эффективен. Культура предприятий, как это будет показано ниже, опирается на культуру общества в целом, на его культурную историю. Россия — страна с богатой культурой, в том числе и культурой предпринимательской деятельности. И возрождение культуры на отечественных предприятиях, в том числе и всех элементов культуры предприятий советского социалистического периода на базе новых ценностных ориентаций, принесет большую пользу развитию экономики, существенно улучшит социально-психологический климат нашего общества.

- Гасков В. Н. Социальные проблемы взаимодействия в международных организационных системах — М., МНИИПУ, 1989.
- Лапин Н. И. Социальные ценности и реформы в кризисной России // Социологические исследования. — 1993 № 7.
- Оучи У. Методы организации производства: японский и американский подходы. — М., 1984.
- Литерс П., Уотермен Р. В поисках эффективного управления: опыт лучших компаний. — М., 1986.
- Радугин А. А., Радугин К. А. Введение в менеджмент: социология организаций и управления. — Воронеж, 1995.
- Рюттенгер Р. Культура предпринимательства. — М., 1992.

Массовая и элитарная культура

глава 5

1. Понятие, исторические условия и этапы становления массовой культуры
2. Экономические предпосылки и социальные функции массовой культуры
3. Философские основы массовой культуры
4. Элитарная культура как антипод массовой культуры

1.

Понятие, исторические условия и этапы становления массовой культуры

Особенности производства и потребления культурных ценностей позволили культурологам выделить две социальные формы существования культуры: массовую культуру и элитарную культуру. Массовой культурой называют такой вид культурной продукции, которая каждодневно производится в больших объемах. Предполагается, что массовую культуру потребляют все люди, независимо от места и страны проживания. Это культура повседневной жизни, представленная самой широкой аудитории по различным каналам, включая и средства массовой информации и коммуникации.

Когда же и как появилась массовая культура? По поводу истоков массовой культуры в культурологии существует ряд точек зрения.

Приведем в качестве примера наиболее часто встречающиеся в научной литературе:

1. Предпосылки массовой культуры формируются с момента рождения человечества, и уж, во всяком случае, на заре христианской цивилизации. В качестве примера обычно приводятся упрощенные варианты Священных книг (например, «Библия для нищих»), рассчитанные на массовую аудиторию.

2. Истоки массовой культуры связаны с появлением в европейской литературе XVII—XVIII веков приключенческого, детективного, авантюрного романа, значительно расширившего аудиторию читателей за счет огромных тиражей. Здесь, как правило, приводят в качестве примера творчество двух писателей: англичанина Даниэля Дефо (1660—1731) — автора широко известного романа «Робинзон Крузо» и еще 481 жизнеописания людей так называемых рискованных профессий: следователей, военных, воров, проституток и т. д. и нашего соотечественника Матвея Комарова (1730—1812) — создателя нашумевшего бестселлера XVIII—XIX веков «Повести о приключениях английского милорда Георга» и других не менее популярных книг. Книги обоих авторов написаны блестящим, простым и ясным языком.

3. Большое влияние на развитие массовой культуры оказал и принятый в 1870 году в Великобритании закон об обязательной всеобщей грамотности, позволивший многим освоить главный вид художественного творчества XIX века — роман.

И все-таки все вышеизложенное — это предистория массовой культуры. А в собственном смысле массовая культура проявила себя впервые в США на рубеже XIX—XX веков. Известный американский политолог Збигнев Бжезинский любил повторять фразу, которая стала современным расхожем: «Если Рим дал миру право, Англия парламентскую деятельность, Франция — культуру и республиканский национализм, то современные США дали миру научно-техническую революцию и массовую культуру».

Феномен появления массовой культуры представляется следующим образом. Для рубежа XIX—XX веков стала характерной всеобъемлющая массовизация жизни. Она затронула все ее сферы: экономику и политику, управление и общение людей. Активная роль людских масс в различных социальных сферах была проанализирована в ряде философских сочинений XX века.

Х. Ортега-и-Гассет (1883—1955) в работе «Восстание масс» (1930 г.) выводит само понятие «масса» из определения «толпа». Толпа в количественном и визуальном отношении есть множество, а множество, с точки зрения социологии, и есть масса, поясняет Ортега. И далее он пишет: «Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство — совокупность лиц, выделенных особо, масса — невыделенных ничем. Масса — это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение — «многие» — переходит в качественное» (Ортега-и-Гассет Х. *Восстание масс* // Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. — М., 1991. С. 309). Причину выдвигания масс на авансцену истории Ортега видит в низком качестве культуры, когда человек данной культуры «...не отличается от остальных и повторяет общий тип» (Там же. С. 309).

Очень познавательна для анализа нашей проблемы книга американского социолога, профессора Колумбийского университета Д. Белла «Конец идеологии» (1960 г.), в которой особенности современного общества определяются возникновением массового производства и массового потребления. Здесь же автор формулирует пять значений понятия «масса»:

1. Масса — как недифференцированное множество (т. е. противоположность понятию класс).
2. Масса — как синоним невежественности (как об этом писал и Х. Ортега-и-Гассет).
3. Массы — как механизированное общество (т. е. человек воспринимается как придаток техники).
4. Массы — как бюрократизированное общество (т. е. в массовом обществе личность терлет свою индивидуальность в пользу стадности).
5. Массы — как толпа. Здесь заложен психологический смысл. Толпа не рассуждает, а повинует страстям. Сам по себе человек может быть культурным, но в толпе — это варвар.

И Д. Белл делает вывод: массы — есть воплощение стадности, унифицированности, шаблонности.

Еще более глубокий анализ «массовой культуры» сделал канадский социолог М. Маклюэн (1911–1980). Он так же, как и Д. Белл, приходит к выводу о том, что средства массовой коммуникации порождают и новый тип культуры. В своих работах «Галактика Гутенберга» (1962 г.), «Понимание средств связи» (1964 г.), «Культура наше дело» (1970 г.) Маклюэн подчеркивает, что отправной точкой эпохи «индустриального и типографского человека» явилось изобретение И. Гутенбергом в XV веке печатного станка. Современные же средства массовой информации, создав, по словам Маклюэна, «глобальную деревню», создают и «нового племенного человека». Этот новый человек отличается от того «племенного», жившего когда-то на земле, тем, что его мифы формирует «электронная информация». По словам Маклюэна, печатная техника — создала публику, электронная — массу. Определяя искусство ведущим элементом духовной культуры, Маклюэн подчеркивал эскейпистскую (т. е. уводящую от реальной действительности) функцию художественной культуры.

Конечно, в наши дни масса существенно изменилась. Массы стали образованными, информированными. Кроме того, субъектами массовой культуры сегодня являются не просто масса, но и индивиды, объединенные различными связями. Поскольку люди выступают одновременно и как индивиды, и как члены локальных групп, и как члены массовых социальных общностей, постольку субъект «массовой культуры» может рассматриваться как двуединый, то есть одновременно и индивидуальный и массовый. В свою очередь понятие «массовая культура» характеризует особенности производства культурных ценностей в современном индустриальном обществе, рассчитанное на массовое потребление этой культуры. При этом массовое производство культуры понимается по аналогии с поточно-конвейерной индустрией.

2.

Экономические предпосылки и социальные функции «массовой» культуры

Истоки широкого распространения массовой культуры в современном мире кроются в коммерциализации всех общественных отношений, на которую указывал еще К. Маркс в «Капитале». В этом сочинении К. Маркс рассмотрел через призму понятия «товар» все многообразие социальных отношений в буржуазном обществе.

Стремление видеть товар в сфере духовной деятельности в сочетании с мощным развитием средств массовой коммуникации и привело к созданию нового феномена — массовой культуры. Заранее заданная коммерческая установка, конвейерное производство — все это во многом означает перенесение в сферу художественной куль-

туры того же финансово-индустриального подхода, который царит в других отраслях индустриального производства. К тому же многие творческие организации тесно связаны с банковским и промышленным капиталом, что изначально предопределяет их (будь-то кино, дизайн, ТВ) на выпуск коммерческих, кассовых, развлекательных произведений. В свою очередь потребление этой продукции — это массовое потребление, ибо аудитория, которая воспринимает данную культуру — это массовая аудитория больших залов, стадионов, миллионы зрителей телевизионных и киноэкранов.

В социальном плане массовая культура формирует новый общественный слой, получивший название «средний класс». Процессы его формирования и функционирования в области культуры наиболее конкретизированно изложены в книге французского философа и социолога Э. Морена «Дух времени» (1962 г.). Понятие «средний класс» стало основополагающим в западной культуре и философии. Этот «средний класс» стал и стержнем жизни индустриального общества. Он же и сделал столь популярной массовую культуру.

Массовая культура мифологизирует человеческое сознание, мистифицирует реальные процессы, происходящие в природе и в человеческом обществе. Происходит отказ от рационального начала в сознании. Целью массовой культуры является не столько заполнение досуга и снятия напряжения и стресса у человека индустриального и постиндустриального общества, сколько **стимулирование потребительского сознания у реципиента** (т. е. у зрителя, слушателя, читателя), что в свою очередь формирует особый тип — пассивного, некритического восприятия этой культуры у человека. Все это и создает личность, которая достаточно легко поддается манипулированию. Другими словами, происходит **манипулирование человеческой психикой и эксплуатация эмоций и инстинктов подсознательной сферы чувств человека**, и прежде всего чувств одиночества, вины, враждебности, страха, самосохранения.

Формируемое массовой культурой массовое сознание многообразно в своем проявлении. Однако оно отличается консервативностью, инертностью, ограниченностью. Оно не может охватить все процессы в развитии, во всей сложности их взаимодействия. В практике массовой культуры массовое сознание имеет специфические средства выражения. Массовая культура в большей степени ориентируется не на реалистические образы, а на искусственно создаваемые образы (имидж) и стереотипы. В массовой культуре формула (а в этом и есть сущность искусственно создаваемого образа — имиджа или стереотипа) — это главное. Подобная ситуация стимулирует идолопоклонство. Сегодня новомодные «звезды искусственного Олимпа» насчитывают не меньше фанатичных поклонников, чем старые боги и богини.

Массовая культура в художественном творчестве выполняет специфические социальные функции. Среди них главной является иллюзорно-компенсаторская: приобщение человека к миру

иллюзорного опыта и несбыточных грез. И все это сочетается с открытой или скрытой пропагандой господствующего образа жизни, которое имеет своей конечной целью отвлечение масс от социальной активности, приспособление людей к существующим условиям, конформизм.

Отсюда и использование в массовой культуре таких жанров искусства как **детектив, вестерн, мелодрама, мюзикл, комикс**. Именно в рамках этих жанров создаются упрощенные «**версии жизни**», которые сводят социальное зло к психологическим и моральным факторам. Этому служат и такие **ритуальные формулы** массовой культуры, как «добродетель всегда вознаграждается», «любовь и вера (в себя, в Бога) всегда побеждает все».

Несмотря на свою кажущуюся бессодержательность, массовая культура имеет весьма четкую мировоззренческую программу, которая базируется на определенных философских основаниях.

3.

Философские основы массовой культуры

Одной из старейших философских школ прошлых веков была греческая школа — **киренанков**, основанная в V веке до н.э. другом Сократа — Аристиппом. Это школа создала **этическое учение — гедонизм**. Гедонисты утверждают, что чувство наслаждения является целью всего поведения человека. Идеи гедонизма развили эпикурейцы. Наличие у массовой культуры столь древних идейных источников является аргументом против тех теорий, которые утверждают, что только одни технические средства породили якобы в XX веке новый тип «глобальной культуры». Но, конечно, наиболее интенсивно мировоззренческо-методологические основы феномена массовой культуры начинают формироваться с момента восхождения на историческую арену буржуазии. Именно с этого момента развлекательная ветвь гедонистической функции художественной культуры становится одной из определяющих в массовой культуре.

В качестве идейной основы современной массовой культуры выступает философия позитивизма. Позитивизм в эстетике проявился как **натурализм**. Для него характерно сведение социального к биологическому.

Примером художественного (практического) решения эстетических принципов, законов биологизма в позитивизме является серия западных детективных романов. В сюжетах этих произведений за совершенными преступлениями стоит один социальный мотив — деньги. Но в финалах романов выясняется, что преступления организовали психи-маньяки, уголовники-шизофреники, не способные отвечать за свои поступки. Серьезный социальный мотив оказывается подмененным мотивом биологическим. Зависимость социологии от биологии стала мировоззренческой платформой для многих произведений массового искусства. Принцип эскейпизма,

то есть стремление любыми путями увести реципиента от противоречий реального мира, объявить их несуществующими или заставить о них забыть, прочно занял ведущее место в подобных произведениях.

Обрела второе дыхание и практическое воплощение в массовой культуре **ключевая идея** английского позитивиста **Г. Спенсера (1820—1903)**. Суть ее состоит в том, что **индивидуализм, конкурентная борьба и выживание наиболее приспособленных** необходимы для **поступательного развития общества**. Спенсеровский социальный дарвинизм, в своих крайних формах, стал основой для расизма и экспансионизма. Идеи **расизма, национал-шовинизма** пустили глубокие корни в общественном сознании мира. И как следствие этого они существуют в продукции массовой культуры. Именно эти идеи пропагандируют теорию **тотального противостояния культур, религий, рас, твердят о непримиримости, враждебности различных культур**.

В рамках позитивистской концепции социального дарвинизма реанимируется и так называемый **«культ казенного оптимизма»**, перерастающий порой в настоящий национал-шовинизм. По всему миру ведутся ожесточенные кампании за создание парадигм произведений художественной культуры. Это, как правило, ведет лишь к появлению отлакированных картин вымышленной жизни, которые не всегда адекватны реальной ситуации. Данная позитивистская концепция реализует и концепцию так называемой **«американской мечты»**. **Американская мечта** — это совокупное представление об **«исключительности»** развития Америки и то, что каждый американец имеет равные возможности в достижении счастья и успеха. В контексте американской жизни содержание понятия **«американская мечта»** менялось, наполнялось различным смыслом, превратилось в официальный лозунг, в своего рода эквивалент **«американского образа жизни»**.

Ситуация по созданию псевдореалистических художественных произведений была характерна до недавнего прошлого и в нашей стране. Парадно-официальные книги, фильмы, спектакли о наших гигантских стройках, колхозах-миллионерах и прочее — это и есть проявление все той же позитивистской концепции социального дарвинизма, правда, уже в нашей отечественной интерпретации.

Философия позитивизма явилась главной формой мировоззренческого обоснования натуралистического художественного метода в искусстве (Г. Спенсер, Э. Ренан, И. Тэн). **Натурализм как метод художественного творчества оформился во второй половине XIX века в Европе**. Среди наиболее известных деятелей искусства, широко использовавших натуралистический метод, были братья **Гонкуры, Э. Золя, М. Арцибашев**. В натуралистических произведениях искусства **преувеличивается роль материально-вещественной среды** и недооценивается роль социальных факторов в формировании личности. Натуралистические школы

привели, прежде всего, к бытописательству в художественных произведениях, к заострению внимания на физических подробностях жизни человека, однако меньше внимания уделялось социальным основам бытия.

Существует тесная связь философии прагматизма с массовой культурой. Наиболее полно идеи прагматизма реализовал в эстетике и культурологии массовой культуры американский философ Д. Дьюи (1859—1952). Основные его работы были опубликованы между двумя мировыми войнами, когда феномен массовой культуры уже отчетливо вырисовывался, приобрел законченную форму и выработал целый ряд закономерностей. В своем программном труде «Искусство как опыт», вышедшем в свет в 1932 году, Дьюи разработал культурологическую концепцию, которая во многом определила пути развития массовой культуры.

По мнению Дьюи, в основе художественного творчества лежит не отражение предметов и явлений действительности, а некий чувственный опыт, который он трактует как «результат взаимодействия организма и его окружения». В своей теории Дьюи уходит от материального мира и погружается в субъективные эмоции. И эстетический опыт является продолжением обычного человеческого опыта. Дьюи активно защищал социально-интегрирующую способность искусства и открыто провозглашал свою приверженность натурализму в искусстве, противопоставляя его реализму.

Одно из основополагающих утверждений прагматизма требует признания истинности того, что имеет практическую пользу. Любая идея — научная, религиозная, художественная, прогрессивная, реакционная — может быть оправдана, если она обеспечивает успех деятельности людей. Не случайно прагматизм называют «философским выражением бизнеса». Отпечаток духа делачества (а «прагма», по-гречески, это дело, действие) лежит на многих высказываниях представителей эстетики прагматизма об искусстве. Практической реализацией прагматизма в массовой культуре является такая важная ее структура, как реклама. Она реализует основное кредо прагматизма, которое заключается в том, что истинным является то, что件лезно, что дает удовлетворение и приводит к успеху.

Философия З. Фрейда — фундамент современной массовой культуры. В начале XX века австрийский врач-психопатолог и философ З. Фрейд разработал учение о врожденных бессознательных структурах — инстинктах, которые довлеют над сознанием людей и определяют многие их поступки.

В своей теории бессознательного З. Фрейд исходил из того, что сущность человека выражается в свободе от инстинктов. Отсюда и жизнь в обществе возможна только тогда, когда эти инстинкты подавляются. Возникает то, что Фрейд называл «фрустрацией» — то есть неосознанной ненавистью индивида к обществу, которая выражается в агрессивности. Но поскольку общество

обладает достаточно сильными для подавления этой агрессивности индивидов возможностями, человек находит выход своим неудовлетворенным страстям в искусстве. Главное влияние фрейдизма на массовую культуру кроется в использовании его инстинктов **страха, секса и агрессивности.**

XX век войдет в историю человечества, как **век страха.** Разрушительные войны, революции, катастрофы, стихийные бедствия способствовали появлению в мировой художественной культуре образа «маленького человека». В книге «Бегство от свободы» американский философ и социолог, последователь З. Фрейда Э. Фромм сравнивает человека нашего века с мышонком Микки Маусом — героем мультфильмов У. Дисней. Фромм подчеркивает, что люди не смотрели бы без конца варианты одной и той же темы, если бы для них в ней не было бы чего-то сокровенного и близкого. Зритель переживает с мышонком все его страхи и волнения, а счастливый конец, в котором Микки всегда избегает опасности, дает ему, зрителю, чувство удовлетворения. Древние греки создали в искусстве образ героя, который органично существовал с окружающим его миром, художественное творчество XX столетия широко эксплуатирует образ маленького человека, как героя нашего времени.

В реализации инстинкта страха особенно преуспел современный кинематограф, производящий в огромном количестве так называемые фильмы ужасов. Их основными сюжетами являются: **природные катастрофы** (землетрясения, цунами, бермудский треугольник с его неразгаданными тайнами); **просто катастрофы** (кораблекрушения, авиакатастрофы, пожары); **монстры** (к ним относятся гигантские гориллы, агрессивные акулы, жуткие пауки, крокодилы-людоеды и т.д.); **сверхъестественные силы** (речь идет о дьяволах, антихристах, духах, явлениях переселения души, телекинеза. Особо выделяется в этом ряду жанр «трупомании»); **инопланетяне.**

Катастрофы находят отклик в душах людей потому, что все мы живем в нестабильном мире, где повседневно и повсеместно происходят реальные катастрофы. В условиях экономического и экологического кризиса, локальных войн, национальных столкновений гарантий от жизненных катастроф не существует. Так, постепенно тема «катастрофы», «страха», порой даже не всегда осознанно, овладевает людьми.

В последние десятилетия XX века в качестве повода для изображения катастрофы на кино — и телеэкранах все чаще стали использоваться трагические события политической жизни: **акты жестокого терроризма и похищения людей.** Причем в подаче и раскручивании этого материала прежде всего важны сенсационность, жестокость, авантюризм. И как результат — психика человека, натренированная фильмами-катастрофами, мастерски эстетизированная коммерческим экраном, постепенно становится нечувствительной к происходящему в реальной жизни. И вместо

того, чтобы предостеречь человечество от возможного разрушения цивилизации, подобные произведения массовой культуры просто готовят нас к этой перспективе.

Проблема реализации инстинктов жестокости, агрессивности в художественных произведениях массовой культуры не нова. О том, порождает ли жестокое художественное зрелище жестокость в зрителе, слушателе или читателе, спорили еще Платон и Аристотель. Платон считал изображение кровавых трагедий общественно опасным явлением. Аристотель — наоборот — ожидал от изображения сцен ужасов и насилия очищения реципиентов катарсисом, т. е. он хотел видеть определенную душевную разрядку, которую испытывает реципиент в процессе сопереживания. Долгие годы изображение насилия в искусстве было характерно для заворок массовой культуры. В наши дни «сверхнасилие», которым проникнуты книги, спектакли, фильмы, вышло на первый план. Массовая культура непрерывно выбрасывает на публику все более порочные и жестокие фильмы, пластинки, книги. **Пристрастие к вымышленному насилию напоминает зависимость от наркотика.**

Сегодня отношения у людей к насилию в художественной культуре разные. Одни считают, что ничего страшного в реальную жизнь тема насилия не привносит. Другие считают, что изображение насилия в художественной культуре способствует увеличению насилия в реальной жизни. Безусловно, усматривать прямую связь между произведениями, в которых пропагандируется насилие, и ростом преступности было бы упрощением. Так же как и чтение романов А. Толстого и пристрастие к музыке П. Чайковского совсем не обязательно делают человека высоко нравственным. Конечно, впечатления от восприятия художественных произведений составляют лишь небольшую долю от общей суммы воздействий, оказываемых на человека условиями его реальной жизни. Однако в обществе массового потребления фильмов, телепрограмм, пластинок — все это часть реальной жизни. Художественная культура всегда оказывает огромное влияние на человека, вызывая определенные чувства.

4.

Элитарная культура как антипод массовой культуры

В качестве антипода массовой культуры многие культурологи рассматривают элитарную культуру. Производителем и потребителем элитарной культуры, с точки зрения представителей этого направления в культурологии, является высший привилегированный слой общества — элита (от франц. *élite* — лучшее, отборное, избранное). Определение элиты в различных социологических и культурологических теориях неоднозначно. Итальянские социологи Р. Михельс и Г. Моска считали, что элиту по сравнению с массами характеризует высокая степень деятельности, продуктивности, активности. Однако в философии и культурологии получило большое распростране-

ние понимание элиты как особого слоя общества, наделенного специфическими духовными способностями. С точки зрения этого подхода, понятием элита обозначается не просто высший слой общества, правящая верхушка. Элита есть в каждом общественном классе. Элита — это часть общества, наиболее способная к духовной деятельности, одаренная высокими нравственными и эстетическими задатками. Именно она обеспечивает общественный прогресс, поэтому искусство должно быть ориентировано на удовлетворение ее запросов и потребностей. Основные элементы элитарной концепции культуры содержатся уже в философских сочинениях А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

В своем основополагающем труде *«Мир как воля и представление»*, завершенном в 1844 году, А. Шопенгауэр в социологическом плане разделяет человечество на две части: «людей гения» (т. е. способных к эстетическому созерцанию и художественно-творческой деятельности) и «людей пользы» (т. е. ориентированных только на чисто практическую, утилитарную деятельность).

В культурологических концепциях Ф. Ницше, сформулированных им в известных трудах *«Рождение трагедии из духа музыки»* (1872), *«Человеческое, слишком человеческое»* (1878), *«Веселая наука»* (1872), *«Так говорил Заратустра»* (1884), элитарная концепция проявляет себя в идее «сверхчеловека». Этот «сверхчеловек», имеющий привилегированное положение в обществе, наделен, по мысли Ф. Ницше и уникальной эстетической восприимчивостью.

В XX веке идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше были резюмированы в элитарной культурологической концепции Х. Ортега-и-Гассета. В 1925 году выходит в свет самое известное сочинение испанского философа, получившее название *«Дегуманизация искусства»*, посвященное проблемам различия старого и нового искусства. Основное отличие нового искусства от старого — по Ортеге — заключается в том, что оно обращено к элите общества, а не к его массе. Поэтому совершенно не обязательно искусство должно быть популярным, то есть оно не должно быть общепонятным, общечеловеческим. Более того, «...радоваться или сострадать человеческим судьбам, — пишет Ортега, — есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения» (Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. — М., 1991. С. 224). Новое искусство, наоборот, должно отчуждать людей от реальной жизни. «Дегуманизация» и есть основа нового искусства XX века. «Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство» (Там же. С. 226).

Элита — по Ортеге — это не родовая аристократия и не привилегированные слои общества, а та часть общества, которая обладает особым «органом восприятия». Именно эта часть общества способствует общественному прогрессу. И именно к ней должен об-

рашаться своими произведениями художник. Новое искусство и должно содействовать тому, «...чтобы «лучшие» познавали самих себя, ...учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством» (Там же. С. 221—222).

Культурологические теории, противопоставляющие друг другу массовую и элитарную культуры, являются реакцией на сложившиеся в искусстве процессы. Типичным проявлением элитарной культуры является теория и практика «чистого искусства» или «искусства для искусства», которая нашла свое воплощение в ряде течений отечественной и западноевропейской художественной культуры. Так, например, в России на рубеже XIX—XX веков идеи элитарной культуры активно развивало и внедряло художественное объединение «Мир искусства». Лидерами «мирискусников» были редактор одноименного журнала С. П. Дягилев и талантливый художник А. Н. Бенуа. Дягилев прямо и открыто заявлял о «самодельности» и «самополезности» искусства, считая одновременно «правду в искусстве», декларируемую Л. Толстым, проявлением односторонности. Акцентируя внимание на человеческой личности, лидеры «мирискусничества» в духе элитарных культурологических концепций К. Леонтьева и Ф. Ницше приходили к абсолютизации личности творца. Считалось строго обязательным наличие в любом живописном и музыкальном произведении особого авторского видения действительности. Причем это воззрение понималось как совестливое понимание художественного в человеке (Астафьев Б. В. *Русская живопись. Мысли и думы*. — Л.-М., 1966. С. 29). Под совестью искусства, однако, подразумевалась лишь субъективная искренность индивидуального творца в выражении им красоты. Именно отсюда берет свое начало «мирискусническая» декадентская претензия на внеклассовость и надклассовость своей идеологической позиции.

Лидер «мирискусников» А. Бенуа многое сделал для пропаганды нового русского искусства и у нас в стране и за рубежом. При всей элитарной деятельности членов этого объединения оно получило мировое признание. Аналогичных идейных установок придерживались представители западноевропейского модернизма и постмодернизма, о которых пойдет речь в соответствующем разделе данного пособия.

ЛИТЕРАТУРА

- Арон Р. Этапы развития социологической мысли. — М., 1992.
Астафьев Б. В. *Русская живопись*. — М., 1965.
Гуревич П. С. *Философия культуры*. — М., 1995.
Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч. В 2-х тт. Т. 2., — М., 1990.
Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. — М., 1991.
Самосознание европейской культуры XX века — М., 1991.
Стернин Г. Ю. *Художественная жизнь России 1890—1910 гг.* — М., 1988.

Взаимоотношение идеологических и гуманистических тенденций в художественной культуре

1. Понятия «идеология» и «гуманизм» в современной социальной философии и культурологии
2. Взаимоотношение идеологических и гуманистических тенденций в современном художественном процессе.
Общечеловеческое в системе художественной культуры
3. Эволюция взглядов на взаимоотношение идеологических и гуманистических начал в европейской художественной культуре

1.

Понятия «идеология» и «гуманизм» в современной социальной философии и культурологии

Взаимоотношение идеологических и гуманистических тенденций в социальной природе художественного творчества является одной из важнейших проблем современной культурологии. Актуальность обращения к данной проблеме вызвана происходящими в общественном сознании страны переменами, когда классово-идеологический подход к художественному творчеству заменяется приоритетом общечеловеческих, гуманистических ценностей. Подход к анализу художественной культуры, как к сложному духовному и социальному явлению, должен опираться на осмысление взаимоотношения между идеологическим и общечеловеческим, гуманистическим началом в ее содержании.

Но для того, чтобы анализ носил научный, теоретически обоснованный характер, необходимо, прежде всего, уточнить понятия «идеология» и «гуманизм». Другими словами, ставится задача выявить, что же составляет истинную сущность идеологии и гуманизма и каковы их основные характеристики, а затем уже перейти к анализу проявления этих категорий в художественной культуре.

Начнем с идеологии. Впервые наиболее развернуто проблему идеологии поставили и разрешили немецкие философы К. Маркс и Ф. Энгельс. В «Немецкой идеологии» и других произведениях они используют категорию «идеология» в соответствии с той традицией, которая сложилась в конце XVIII — начале XIX веков, когда этот

термин употреблялся в негативном значении, характеризуя «чуждые действительности мечтания» и «ложное сознание». Но К. Маркс и Ф. Энгельс приносят в анализ идеологии социальные характеристики. Они рассматривают идеологию как сложное социальное образование, которое формируется и функционирует в рамках надстроечных систем. Идеология определяется как функциональная характеристика общественного сознания, отражающая общественное бытие с позиций интересов тех или иных социальных групп, классов, общностей и обслуживающая эти интересы.

Следовательно, идеология представляет собой самосознание социального субъекта: социальных групп, национальных и иных общностей, класса. Только в идеологии специфические интересы социальных групп, классов и общностей находят свое осознание, обоснование и систематизированное выражение. Следует также иметь в виду, что те или иные формы общественного сознания принимают идеологический характер только в рамках определенных социальных институтов и представляющих их социальных организаций: государства, политических партий, церкви, корпоративных объединений и т.д.

Противоположную тенденцию выражает гуманизм. Исторически под гуманизмом чаще всего понимали систему ценностных ориентаций, направленных на удовлетворение потребностей человека, раскрытие его потенциала, всех его возможностей и способностей. В этом смысле понятие гуманизм совпадало по своему значению с понятием человечности, человеколюбия. Лежащая в основе гуманизма идея признания человека в качестве высшей ценности в секулярных формах философской мысли была развита до идеи самоценности человека. Французский экзистенциалист Ж.-П. Сартр в своей работе «Экзистенциализм — это гуманизм» категорически заявлял: «Нет никакого другого мира, помимо человеческого мира, мира человеческой субъективности» (Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1990. С. 343). А человек — это центр и создатель этого мира. В мире нет иного законодателя и устроителя, кроме человека.

С позиций гуманизма человек — это не просто продукт социальных обстоятельств, а свободное существо, субъект деятельности, познания и творчества. В индивидуалистических концепциях признание самоценности человека получило выражение в форме признания самоценности человеческой личности, ее права на свободу, развитие и проявление способностей, на творчество и т.д.

Гуманизм как определенная система ценностных ориентаций и установок, доведенный до логического конца, получает значение общественного идеала. В этом смысле человек рассматривается как высшая цель общественного развития, в процессе которого обеспечивается полная реализация всех его потенций, достигается гармония в социально-экономической и духовной жизни. Реализация принципов гуманизма означает проявление в различных сферах общественной жизни общечеловеческого начала.

Общечеловеческое начало противостоит групповому, классовому, националистическому и т. д. и выступает как определенная система ценностей, которая имеет значение для всего человечества. В этом контексте гуманизм можно определить как систему идей и ценностей, утверждающих универсальную значимость человеческого бытия в целом и человеческой личности, в частности.

2.

Взаимоотношение идеологических и гуманистических тенденций в современном художественном процессе.

Общечеловеческое в системе художественной культуры

В соответствии с этими представлениями об идеологии и гуманизме необходимо выявить особенности проявления идеологических и гуманистических тенденций в художественной культуре. Идеологические тенденции предстают как одностороннее, субъективистское, социально-пристрастное, прагматически-ориентированное отражение и выражение в художественном процессе интересов социальных групп, классов, общностей.

Необходимо отметить, что идеологические тенденции в художественной культуре, в отличие от политико-правовой идеологии, отражают социально-классовые интересы не прямо, а косвенно и опосредованно, прежде всего через содержание формулируемого в ней мировоззрения. Наличие мировоззренческих тенденций в содержании художественных произведений обеспечивает в той или иной идеологической системе формирование определенной картины мира, жизненных ориентаций и установок и таким образом придает ей ценностный характер.

Идеологические тенденции в художественной культуре проявляют себя и в содержании определенной художественной традиции. Любая художественная традиция представляет собой совокупность некоторых постоянно обогащающихся элементов конкретно-исторического опыта, преломленного в содержании и форме художественных произведений. Причем речь идет о таких элементах этого опыта, которые наиболее существенно и устойчиво передаются от поколения к поколению.

Традиция — это всегда механизм воспроизводства некоторого художественного метода, его принципов и форм, в последовательности сменяющих друг друга поколений. Творчество в рамках традиции представляет собой реализацию определенной художественной программы, лежащей в основании деятельности всех представителей данного направления или течения. Развитие традиции означает развитие ее программы, а вместе с тем и совершенствование ее метода, важным элементом которого является так называемый канон.

Канон содержит в себе определенные художественные приемы создания произведений искусства. Но вместе с этим художественным содержанием в каноне заложена и тенденция к идеологизации художественного творчества. Эта тенденция связана с не-

избежной для канонизации догматизацией художественной культуры. Именно через канон проникает в искусство основная структурная форма всякой идеологии — догмат. Догматизация, а вместе с ней и идеологизация художественного творчества, получают распространение там, где те или иные художественные приемы и установки приобретают характер канонизированных форм, сохранение которых в их раз и навсегда установленном виде придает характер единственно возможной художественной истины. В результате указанные установки оказываются обязательным условием для создания так называемого «подлинного произведения искусства». Как и в религии, каноны в искусстве приобретают нормативный характер через санкционирование их определенными социальными институтами, которые объединяют людей искусства в сообщества: например, цехи художников, съезды писателей, правления творческих союзов и т. д. В этом ключе наиболее показательным будет анализ метода социалистического реализма, господствовавшего в художественной культуре нашей страны с начала 30-х годов XX столетия.

Метод социалистического реализма — это определенный художественный канон. Но этот канон носит ярко выраженный идеологический характер. В характеристике этого метода содержится сформулированные идеологические установки на процесс художественного творчества, а также предъявляемые к этому творчеству определенные социальные оценки и критерии. Метод социалистического реализма выступал как догматический и потому, что трактовался как единственно верный, закрывающий возможности проявления всех остальных творческих методов.

Вместе с тем, следует отметить, что художественный культуре глубоко присуща гуманистическая тенденция. Гуманистическая тенденция в художественном творчестве проявляется как всесторонне-универсалистское, культурно-всеобщее отражение и выражение действительности с позиций универсальности человеческого бытия, самоценности человеческой личности. Гуманистический потенциал художественного творчества состоит прежде всего в том, что оно само, создавая духовные образования, возвышает человека над природой, как явлением непосредственно-эмпирического характера.

Более того, художественная культура, художественное творчество, искусство духовно возвышает саму природу. Произведения искусства прокладывают путь творческой личности к бессмертию. Человек здесь выступает не просто как продукт природы и исторических условий. Он может стать причастным к творческому акту продолжения творения мира. В этом смысле художественное мировоззрение создает предпосылки для реализации человеческой активности, стимулирует его творчески-преобразовательную деятельность, создает необходимые предпосылки для самореализации и самоутверждения человеческой личности.

Гуманистический потенциал художественного творчества, несомненно, реализуется через формирование духовной жизни человека, приоритет духовности над идеологическими ценностными ориентациями и регуляторами. Духовность, духовная культура имеет вселенское, космическое измерение. Можно сказать, что возникновение и функционирование художественной культуры в определенном смысле есть ответ человека на потребность в равновесии и гармонии с миром. Приоритет гуманистического содержания художественной культуры необходимым образом связан с развитием субъективности человеческой личности, уделению первостепенного внимания развитию внутреннего мира личности. Среди всех проявлений общественного сознания именно художественная культура акцентирует момент субъективности и таким образом превращает существующее явление в ценность для самого себя. Художественная культура, искусство оказываются тем механизмом сознания, когда гуманистическое содержание приобретает характер лично значимого. Осуществляемый таким образом перевод важнейших социальных идей и гуманистических ценностей в индивидуальное сознание, формирует мировоззрение.

Наиболее существенным в гуманистическом подходе к творчеству является выражение в нем **общечеловеческих ценностей**. Понятие «общечеловеческое» чаще всего выступает как нечто значимое не для какого-то ограниченного круга людей: класса, социальной группы, партии, государства или отдельной личности, а как то, что имеет значение для всего человечества. К таким ценностям и объектам можно отнести весь тот круг проблем, решение которых обеспечивает выживание человечества. Этот круг проблем получил название глобальных проблем современности. Глобальные проблемы включают в себя осознание трагических перспектив человечества перед лицом ядерной угрозы, угрозы голодной смерти и экологической катастрофы, вынуждают человечество преодолеть узкий горизонт локальных, партикулярных, относительных ценностей и обратиться к поискам ценностей общечеловеческих. К этому побуждает человечество не только стремление к выживанию, инстинкт самосохранения, но и глубинная потребность человека в органической связи с другими. Эта потребность стала ныне более осознанной и настоящей, что выражается в таком еще мало исследованном явлении, как рост элементов планетарного сознания. На неизмеримо более высоком уровне, при сохранении индивидуального самовыражения человечество как бы обращается ко времени, когда в индивиде видели не только представителя рода, племени, общины, но и представителя всего человечества.

Данный круг общечеловеческих ценностей является следствием исторической необходимости, он носит приземленный характер и способствует лишь внешнему объединению людей в борьбе за выживание. Однако наряду с данным значением, термин «общечеловеческие ценности» имеет более широкий мировоззренческий

характер. Общечеловеческие ценности рассматриваются как трансцендентные, выходящие за пределы наличного бытия. Трансцендентные ценности понимаются как предельные, исторически не локализуемые, они в той или иной мере присущи всем народам, хотя не у всех выражены одинаковым образом. Трансцендентные ценности обусловлены особенностями культурно-исторического развития той или иной страны, ее религиозными традициями, типом цивилизации, особенностями менталитета народа, его устремленности к чему-то, включающему в себя непроясненный элемент и требующему особого почтения, пиетета.

Устремленность человечества к некоей иной, высшей действительности есть важнейшая и неистребимая психологическая потребность, дающая импульс активности, развития, творчества, без которых невозможны никакие великие свершения. «Величайшая красота, которая достигалась в этом мире, — писал Н. Бердяев, — была связана не с тем, что человечество ставило себе чисто земные цели в этой действительности, а с тем, что оно ставило себе цели за пределами этого мира. Тот порыв, который влек человечество в мир иной, в этом мире воплощался в единственно возможной, высшей для него красоте, которая всегда имеет природу символическую, а не реалистическую» (Бердяев Н. А. *Смысл истории*. — М., 1990. С. 157—258).

Общечеловеческие ценности — это идеал, символ, образец, регулятивная идея, и в таком качестве они имеют право занимать соответствующее место в нашем сознании и мировоззрении. В этом смысле общечеловеческие ценности не являются просто выдумкой, пустой мечтой — за ними глубоко пережитый исторический опыт человечества, его протекции и устремления. Современная эпоха не только высветила роль общечеловеческих ценностей, но и показала их противоречия и динамику, причем в разных взаимосвязанных планах. Речь идет о противоречиях в самой природе общечеловеческих ценностей, о противоречиях между ними и конкретными историческими явлениями и о разнородности в системе этих ценностей. И все же противоречивость общечеловеческих ценностей не вела в истории к отказу от представления их в качестве цельного, непротиворечивого идеала.

Из всего сказанного следует вывод о том, что одной из самых важных задач в современном мире является утверждение во всепланетарном масштабе идеи приоритета в нем гуманистического начала, а значит, и той формы освоения действительности, в которой это гуманистическое начало отражается наиболее естественно и целостно. Формула Достоевского «Красота спасет мир!» — афористична и символична, как всякое пророчество, но никакого парадокса в ней нет. Мир сегодня, действительно, на грани, и возможность его спасения зависит прежде всего от того, успеет ли развитие художественной культуры и заключенной в ней духовности опередить развитие негативных процессов, ведущих

к распаду всего, концу истории. Вот почему нам представляется исключительно важным сегодня говорить именно об общечеловеческих ценностях.

3.

Эволюция взглядов на взаимоотношение идеологических и гуманистических тенденций

В истории философии и культурологии существует устойчивая традиция, выявляющая социальную природу художественного творчества, раскрывающая в нем взаимоотношение идеологического и гуманистического начал. В произведениях философов и культурологов различных регионов мира так или иначе фиксировалось то обстоятельство, что в жизни общества, наряду с изменяющимися формами бытия людей и их общественного сознания, существуют и некоторые устойчивые формы и того и другого. Эти формы бытия и сознания являются общими для всех периодов развития человеческой цивилизации. Эти общие формы бытия и сознания имеют огромное значение в общественной жизни. Через них в значительной мере осуществляется связь эпох, а также соединение и тех некоторых глубинных структурных основ общественной жизни, которые в любую данную эпоху способствуют усвоению и развитию всего того нового, что рождается историей. Прошедшие тысячелетия подтвердили неизменность многих элементарных основ нашего существования. Освоение этих духовно-ценностных основ является важной задачей нашего современного общества.

Предпосылки всепланетарного общечеловеческого художественного мышления заложены во всеобщности родового сознания людей, сформировавшегося еще в процессе трудового антропогенеза. Однако подлинно общечеловеческое значение в ходе последующего исторического развития художественной культуры получают лишь те моменты художественной деятельности людей, которые связаны с выявлением безусловно положительных для них свойств действительности и направлены таким образом на укрепление единства человеческого рода.

Общечеловеческое в системе духовных ценностей исторически предшествует классовому. Оно проявляет себя в становлении человека как общественного существа и в единении всех людей как субъектов некоторых универсальных (нравственных, эстетических, религиозных и т.д.) норм и ориентаций. Появление мировых монотеистических религий можно считать глобальным переворотом в развитии общечеловеческого сознания. Произошла как бы смена мифологической парадигмы: этап одушевления и обожествления сил и явлений природы, этап, когда человек не выделял себя из мира естественных природных связей, сменился этапом создания, прочного укоренения и тотального распространения нового мифа. В центре этого мифа — представления о божествен-

ном происхождении человека, о богочеловеке, о нетленности человеческого духа, о со-вечности природы души человеческой. Мир становится антропоцентричным, человек выделяется из природных связей, оказывается включенным в человеческие, неприродные, духовные связи.

В процессе дальнейшего исторического развития, уже на заре классово-цивилизационной культуры, людьми осознается нечто особенное, социальное в содержании духовной культуры своей эпохи, а через это происходит и последующий прогресс выявления в ней общечеловеческого начала.

Античное общество осознало огромную социальную силу художественной культуры, стремилось регламентировать эту силу и сознательно влиять на развитие художественного процесса. С этого момента в стихийный художественный процесс начинают вторгаться элементы его подчинения государственным интересам. Подчеркивая особую роль художественного воздействия, оказываемого искусством на человека, Платону и Аристотелю удается преодолеть узость своих классово-идеологических воззрений и указать на особое общечеловеческое гуманистическое содержание подлинных произведений художественного творчества.

Античные традиции в разработке социальной сущности художественной культуры не умирали ни в европейской, ни в восточной философской мысли и обнаруживаются на различных этапах и в конкретных условиях феодального общества.

Особенно велика роль античного культурного наследия и философских традиций в формировании художественной культуры эпохи Возрождения. И если у теоретиков Возрождения преобладает акцент на гуманистическом содержании социального предназначения художественной культуры, то в художественной практике этой эпохи зачастую остро и открыто проявлялась ее классово-идеологическая сущность.

Для всего периода **первых буржуазных революций**, первых открытых схваток феодального и буржуазного мировоззрения характерен постоянный «прорыв» гуманистического содержания через доминирующую идеологическую направленность художественной практики. Политическая тенденциозность, антиаристократизм были присущи литературе и живописи XVI—XVII веков, особенно в Северной Европе. Многие аллегории и образные сравнения, весьма характерные для творчества Брейгеля, зрелого Шекспира, позднего Тициана, мало понятные современному восприятию, имели в сознании людей того времени достаточно ясный идеологический смысл.

В искусстве барокко и классицизма XVII века морально-политические концепции «просвещенного абсолютизма» находили еще более определенное выражение в сюжетах и образной ткани произведений живописи, скульптуры и архитектуры, в содержании и нормативных принципах таких жанров искусства, как траге-

дия и поэзия. Творческому обоснованию классицистского идеала в искусстве содействовало выдвижение на первый план в философии рационалистического мышления как идеологической классовой доктрины французского абсолютизма. Важное место вопрос о социальной сущности искусства занимает в работах французских просветителей. Дени Дидро сделал попытку более глубоко рассмотреть художественную культуру как деятельность, аналогичную процессу познания и, следовательно, имеющую надклассовый, гуманистический характер. В то же время в центре внимания Дидро оказались проблемы, связанные с нравственным назначением искусства. «Искусство должно учить любить добродетель и ненавидеть порок» (Дидро Д. *Театр и драматургия* // Дидро Д. *Собр. соч. В 10-и тт.* Т. 5. — М.-Л., 1936. С. 350), — утверждал он. По мнению Дидро, наиболее высокой оценки заслуживает искусство демократическое и пропагандирующее высокую нравственность простых людей, выходцев из неимущих слоев и классов, так как именно эта художественная культура наиболее адекватно выражает гуманистические интересы и идеалы.

Культурологические взгляды Канта и Гегеля формировались в эпоху кануна и непосредственного осуществления Великой французской революции, что наложило определенный отпечаток на их содержание. Именно Гегель впервые последовательно провел исторический принцип рассмотрения искусства, подчеркнув огромное социальное значение этого явления. Историчность и диалектичность мышления Гегеля подвели его к пониманию многофункциональности художественной культуры.

Известной цельностью, глубиной и разнообразием поставленных проблем отличались взгляды русских революционных демократов В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Отношение искусства к действительности, признание определяющей роли действительности по отношению к искусству — такое понимание социального предназначения художественной культуры, важнейшей частью которой является искусство, открывало совершенно новый этап в развитии культурологической мысли. Стержнем этого нового подхода к общественной природе художественного творчества был акцент на социально преобразующую функцию художественной культуры, осуществляемую через общественную психологию и идеологию.

Анализ взглядов В. С. Соловьева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого позволяет сделать вывод о том, что в ходе культурного развития России в XIX веке происходит интеграция различных сфер художественного продуцирования, а одной из главных культурологических проблем является анализ всеобъемлющего синтеза искусств.

Особый интерес по данной проблеме представляет рассмотрение марксистского подхода к социальной природе художественной культуры. Классики марксизма акцентировали свое внимание на классово-идеологических тенденциях в содержании художест-

венных произведений, подчеркивая, что именно они в значительной степени должны совпадать с общечеловеческими интересами и в конечном счете их отражать. Однако марксистский подход к оценке художественной культуры оказался исторически ограниченным и неуниверсальным, поскольку реально в художественной практике всегда превалировали общечеловеческие гуманистические ценности над классово-идеологическими.

Вопрос о соотношении общечеловеческого гуманистического и классово-идеологического начал должен решаться путем удовлетворения разнообразных духовных запросов, через процесс сближения интересов различных социальных слоев на основе приоритета общечеловеческих гуманистических позиций. Ведь в общественном (включая и художественное) сознании всегда живет социально-ценностное начало общечеловеческого «вечного» характера, содержание которого лишь в незначительной степени подвержено изменениям со стороны времени. Оно может иметь разный удельный вес в ту или иную эпоху, у того или иного народа, может быть «загнано в подполье», вытеснено из сознания и господствующих и эксплуатируемых классов антагонистических обществ, но оно всегда живо в подсознании любого такого общества.

На основании вышеизложенного следует выделить те основные направления, по которым будут утверждаться новые подходы к анализу художественной культуры.

Прежде всего анализ художественной культуры должен быть **антидогматическим**, то есть характеризоваться **решительным отказом** от какой бы то ни было **абсолютизации** одного **единственного принципа, установки, формулировки, оценки**. Никакие самые авторитетные мнения и высказывания не должны обожествляться, становиться истиной в последней инстанции, превращаться в художественно-образные нормативы и стереотипы.

Всему нашему искусствоведению, культурологии и философии необходимо изживать и эпигонство, столь свойственное им на протяжении многих десятилетий. Освободиться от приема бесконечного цитирования классиков по вопросам функционирования художественной культуры, от не критического восприятия чужих, даже самых заманчиво убедительных точек зрения, суждений и выводов и стремиться к высказыванию своих собственных, личностных взглядов и убеждений — необходимо любому и каждому современному исследователю.

Другой очень существенной чертой современного подхода к анализу художественной культуры должен стать диалогизм, то есть нацеленность на непрерывный диалог, носящий характер конструктивной полемики, творческой дискуссии с представителями любых художественных школ, традиций, методов, идеологических позиций. Конструктивность диалога должна состоять в непрерывном духовном взаимообогащении дискутирующих сторон, носить творческий, подлинно диалектический характер.

Все перечисленные направления в развитии исследования художественной культуры должны привести к утверждению принципа плюрализма в этой сфере человеческой деятельности. Другими словами, в художественной культуре должен утвердиться принцип сосуществования и взаимодополнения множественных и самых разнообразных, в том числе и противоречивых и противоположных мнений и оценок, точек зрения и позиций, взглядов и убеждений, направлений и школ, движений и учений. Самым же главным в развитии художественной культуры сегодня является выдвижение на первый план того, что мы так долго именовали «абстрактным» гуманизмом, то есть ценностей внеисторических и внеполитических, общечеловеческих и всевременных.

ЛИТЕРАТУРА

- Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности — М., 1989.
Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М. 1978.
Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990.
Дидро Д. Театр и драматургия // Дидро Д. Собр. соч. В 10-и тт. Т. 5 — М.-Л., 1936.
Манхейм К. Диагноз нашего времени — М., 1994.
Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. Соч. 2-е изд. Т. 3.
Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство. Там же. Т. 2.
Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1990.

Раздел второй.

Развитие мировой культуры

Миф как форма культуры

глава 1

1. Мистическая сопричастность как основное отношение мифа

2. Миф и магия

3. Человек и община: миф как отрицание индивидуальности и свободы

В обыденном сознании слово «миф» ассоциируется с рассказами (почти что сказками) о богах и героях. При этом предполагается, что миф принадлежит далекому, навсегда покинутому нами прошлому. Однако ни то, ни другое — неверно. Во-первых, миф не есть рассказ или повествование, миф есть форма культуры, способ человеческого бытия. отождествить миф с изложенным кем-то мифологическим сюжетом — это то же самое, что спутать страстную любовь с ее описанием, данным к тому же посторонним и бесстрастным наблюдателем. А во-вторых, миф есть не только исторически первая форма культуры. В некотором смысле миф вечен, ибо мифологическое измерение присутствует в каждой культуре, а мифологические образы и переживания укоренены в бессознательных основах человеческой души (См. гл. 2, раздел 2.5, посвященный К. Г. Юнгу). Поэтому современное изучение мифа продиктовано не только интересами чистого разума, но и жгучей потребностью человека разобраться в смысловых основах собственного бытия.

Исследование мифа как формы культуры и измерения человеческой души занимает важное место в культурологии. основополагающий вклад в понимание мифа внесли Г. В. Фегель, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Дж. Дж. Фрэзер, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Страсс, проблемами мифа много занимался выдающийся русский философ А. Ф. Лосев. Идеи этих авторов и положены в основу нашего изложения.

I.

Мистическая сопричастность как основное отношение мифа
Можно просто зафиксировать тот факт, что миф стоит в начале человеческой истории, но гораздо плодотворнее будет объяснить этот факт, исходя из основных смысловых потребностей человека, без которых немыслимо его существование. К числу таких потребностей относится стремление к переживанию своего смыслового единства с миром.

Есть два крайних полюса, два ценностных отношения к миру как к «чужому» и как к «своему» (Мещерякова Н. А. *Наука в ценностном измерении* // Свободная мысль. — 1992. № 12. С. 37—40). Современный человек уже не боится «чужого», объективного, вне-человеческого, он научился покорять его. Поэтому ощущение внут-

репшего родства с миром сегодня воспринимается как одно лишь из возможных отношений к бытию. Но для первобытного человека это отношение было единственно возможным. Иное мироощущение повергло бы первобытного человека в состояние непреходящей тоски и отчаяния перед противостоящими ему бездушными и всемогущими силами.

Способом выживания первобытного человека стало чувство его **породненности с грозными природными стихиями**. Он чувствовал их родственными себе, одушевленными существами, которых можно как-то умиловать, заговорить, а иногда даже напугать. Об этом блестяще писал Фрейд: «Самым первым шагом достигается уже очень многое. И этот первый шаг — очеловечивание природы. С безличными силами и судьбой не вступишь в контакт, они остаются вечно чужды нам. Но... если повсюду в природе тебя окружают существа, известные тебе из опыта твоего собственного общества, то ты облегченно вздыхаешь, чувствуешь себя как дома среди жути, можешь психически обрабатывать свой безрассудный страх. ...А может быть, ты даже и не беззащитен, ведь почему бы не ввести в действие против... сил внешней природы те же средства, к которым мы прибегаем в своем обществе; почему бы не попытаться заковать их, умиловать, подкупить...» (Фрейд З. *Психоанализ. Религия. Культура*. — М., 1992. С. 29). Такое мироощущение и составляет первооснову мифа.

Чувство одушевленности природы не есть исключительное достояние мифологической эпохи. И современный человек вкладывает в природу свои смыслы, свои переживания:

*И сады, и пруды и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

(Пастернак Б. *Стихотворения и поэмы*. — М., 1988. С. 77).

Однако современный человек разделяет природные и смысловые (ассоциативные) характеристики вещей, тогда как в мифе они отождествлены безо всякой возможности различения. Собственно говоря, слово «отождествление» здесь не совсем уместно, ибо в мифе смысловые свойства изначально воспринимаются как природные, а ассоциативные связи между явлениями — как причинно-следственные. Французский этнограф Леви-Брюль приводит рассказ одного миссионера о том, как он показывал индейцам фигурки животных, изобразив их на стене с помощью теней от пальцев. На следующий день племя наловило больше рыбы, чем обычно, и все принялись упрашивать миссионера вновь показать те же фигурки: «спектакль теней» был воспринят ими как подлинная причина богатого улова (Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. — М., 1994. С. 59). Леви-Брюль

называет подобного рода связи, устанавливаемые мифом, мистическими связями, или мистической сопрячаемостью вещей и явлений. Мистическая сопрячаемость есть основное отношение мифологического мира; мистическая сопрячаемость — это ассоциативно психологическая, смысловая связь, воспринимаемая и переживаемая как способ реальной взаимной обусловленности вещей и явлений.

Но там, где господствуют мистические связи, нет вещей и животных в нашем понимании. «Для первобытного сознания, — подчеркивает Леви-Брюль, — нет чисто физического факта в том смысле, какой мы придаем этому слову» (*Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М., 1994. С. 35*). Миф есть царство всеобщего оборотничества: вещь не только вещь, но одновременно и одушевленное существо; животное — и животное (добыча) и священный дух; солнце — это и тот огненный шар, который мы каждый день видим на небе, но одновременно это и грозный бог, дающий и плодородие и засуху. Для первобытного человека эти представления есть нечто изначальное, а вовсе не результат соединения (ассоциации) двух образов (*Там же*).

Отсюда можно сформулировать определение мифа: миф это способ человеческого бытия и мироощущения, целиком основанный на смысловом породнении человека с миром; человек здесь воспринимает психологические смыслы в качестве изначальных свойств вещей и рассматривает и переживает явления природы как одушевленные существа.

Иными словами, миф есть не что иное, как проекция человеческой души вовне, в космическое целое. Слово «космос» здесь используется не в том значении, какое оно приобрело в наши дни. Космос это древний образ мироздания, в котором человек не «царь природы» (это понимание возникает лишь в христианскую эпоху), а всего лишь ее часть. И чтобы выжить в этом мифологическом космосе, человек должен найти себе могучих покровителей среди населяющих его существ. Эти покровители становятся его богами, которым он приносит жертвы и перед которыми испытывает одновременно и страх и надежду. Ясно, что в роли таких богов оказываются наиболее значимые для конкретного племени силы и явления природы, одушевленные мифологическим воображением.

У каждого племени возникают свои боги, свои почитаемые мифологические существа. Отсюда пошел возникший уже в христианскую эпоху термин «язычество»: в отличие от духовного универсализма христианской Европы, в древности каждому особому языку (племени) соответствует своя система верований. Языческие боги носят самый разнообразный характер, но сами верования и мифы достаточно типичны по своей внутренней структуре и способу взаимодействия природы и человека (*См.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. — М., 1983*).

Каждое племя имеет своих священных предков, которые чаще всего отождествляются с некоторым животным. Такая система верований получила название тотемизма. Тотем — это не просто животное, а божественное животное, нечто среднее между демоном, человеком и животным. Реальные животные вовсе не есть боги, однако в них мистически присутствует тотем, точно так же, как тотем мыслится в виде конкретного животного. И мифологическое мышление ничуть не смущается очевидной логической несовместимостью этих характеристик. В ответ на вопрос, действительно ли он верит в то, что предком его племени была выдра, индеец «объяснил, что они... вовсе не думают, будто это была такая же выдра, какие существуют сейчас. Выдры, от которых они произошли, были людьми-выдрами, а не животными: они обладали способностью менять облик мужчины или женщины на облик выдры» (Цит. по: Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. — М., 1994. С. 78).

Другим характерным для мифа верованием является фетишизм. Фетишизм есть обожествление особого предмета, который воспринимается как носитель демонических сил и который мистически связан с судьбой данного племени. Предмет, к которому относится подобным образом, и есть фетиш.

Конечно, можно оценивать миф, сравнивая его с современной системой знаний, однако это увело бы нас далеко в сторону от его действительного назначения. Миф и не призван давать объективную картину мира, он призван придавать миру смысл, и это свое предназначение успешно выполняет. Так, «индейцы пуэбло верят, что они — дети Солнца-Отца, и эта вера открывает в их жизни перспективу..., выходящую далеко за пределы их ограниченного существования. Это... позволяет им жить полноценной (смысловой. — С. Ж.) жизнью» (Юнг К. Г. *Архетип и символ*. — М., 1991. С. 80). И в то же время надо помнить, что эта смысловая полнота достигалась при полном отрицании самостоятельного достоинства человека.

Человек видел в себе лишь продолжение жизни природы и готов был обрекать на смерть тех, кто уже не мог воплощать в себе расцвет обожествляемых природных сил. Это особенно ярко проявляется в описанной Дж. Дж. Фрэзером типичной судьбе царей-жрецов примитивных сообществ. Царь-жрец — это особый человек, который воплощал в себе мистическую связь коллектива с обожествленной жизнью природы. Но мистическая связь — это двустороннее отношение, и, по поверью, нормальная жизнь природы сама зависела от физической крепости царя-жреца. Его одряхление и смерть грозят обществу немислимыми бедами. Поэтому «существует единственный способ предотвратить эту опасность. При появлении первых признаков упадка сил богочеловека следует предать смерти... (...) Убивая человекобога в расцвете сил и передавая его дух могучему преемнику, первобытный человек предупреждал все опасности» (Фрэзер Д. *Золотая ветвь*. 2-е изд. — М., 1983. С. 254). Конечно, это

относится прежде всего к самым ранним стадиям развития мифа, но отголоски подобного отношения к человеческой жизни сохраняются и на более поздних этапах языческой культуры.

2.

Миф и магия

В мифе не только человек зависит от мироздания, но и мироздание зависит от человека. Мистическая сопричастность носит двусторонний характер, и если две вещи или два существа мистически причастны друг другу, то судьба каждого из них действительным образом связана с судьбой другого. Если смысловая связь неотличима от причинной, то можно влиять на вещи, обращаясь не к ним самим, а к их смысловым двойникам, к их символам. В этом и состоит сущность и основная идея магии. Каждый, кто читал роман Александра Дюма «Королева Марго», помнит, как героиня пыталась повредить своему врагу, втыкая иглу в куклу, нареченную именем врага. В данном случае королева исходила из древнего, идущего от мифа представления: между человеком и его изображением (или его вещью, клочком волос и т.д.) существует мистическая связь, а потому можно подействовать на человека (убить или внушить любовь), действуя на изображение (или на прядь его волос и т.д.).

Отсюда можно сформулировать определение магии. **Магия — это способ воздействия на вещи через использование не их объективных свойств, а их мистической сопричастности друг другу.** В магии мистическая связь выступает как орудие человеческой воли. Отсюда понятно, почему в мифе (а миф, напомним, не рассказ, а сама жизнь) такое значение обретает жест, ритуал, слово. Ведь и жест, и ритуал, и слово магически связаны с миром грозных божественных сил, они могут вызвать их гнев, а могут и усмирить их. Да и само слово не есть просто слово в нашем понимании. Слово всегда мистически связано с обозначаемым предметом или явлением, это слово — магический символ, слово-заклинание и неосторожное обращение со словом может грозить мировыми катастрофами. «В... древнюю эпоху «злое слово» считалось опаснее «меча». Так в карельских эпических песнях древнейший герой Вейнемейнен не пользуется мечом, а всего добывается словом, песней. А более молодой герой — богатырь Лемминкяйнен хотя еще пользуется песней-заклинанием, как оружием в поединке, но уже берется и за меч» (Гачев Г. Д. *Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр).* — М., 1968. С. 110—111). Древний человек особенно опасался, что не только его вещи, но и его имя может быть магически использовано против него. Ведь имя мистически причастно своему владельцу; зная настоящее имя бога или колдуна, можно обрести над ними магическую власть. Отсюда скрывание героями древних сказаний своего подлинного имени. Но простому человеку надо опасаться произнести имя священных существ и демонов, ибо само произнесение имени может вызвать их. Поэтому, как подметил кто-то из ученых, нам не осталось от древне-

славянского языка подлинного (а потому и непроизносимого вслух) имени медведя — грозного тотема; осталось лишь намекающее на вкусовые пристрастия иносказательное прозвище «медведь».

Итак, магическое управление природой подменяло собой реальное, практическое овладение ее силами. Однако этот факт вовсе не свидетельствует о никчемности первобытной магии, как это может показаться высокомерному рассудку современного человека. Конечно же, мы не имеем в виду, что надо согласиться с основами магии и объявить ее полноправной конкуренткой науки, как это иногда делают современные сторонники оккультизма. Речь идет о другом. Магия не могла влиять на объективные свойства вещей, но она в полной мере владела психикой первобытного человека. Магические слова и обряды воздействовали на человека — и не на его разум, который был еще слишком слаб и неразвит, а на его бессознательное. Магия не могла физически вызвать дождь или обеспечить урожай, но она внушала людям сплоченность, оптимизм, «программировала» их бессознательное на успех в трудном и опасном деле. «Функция магии, — отмечает известный западный антрополог Б. Малиновский, — заключается в... поддержании веры в победу надежды над отчаянием» (Малиновский Б. *Магия, наука и религия* // *Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев*. — М., 1994. С. 99).

3.

Человек и община: миф как отрицание индивидуальности и свободы

В мифе человек магически овладевал миром, но не следует думать, будто это приносило ему свободу. Ведь магическая связь сама делает своим пленником того, кто к ней обращается. В мифе и магии человек выступает не как самоценное существо, а как часть целого, вписанная в его незыблемый порядок. Даже в глазах своих последователей магия не всесильна, ибо она основана на мистических связях мирового целого, космоса, в котором Судьба одинаково всесильна и над людьми и над богами. «...Нет сильнее силы, чем всевластный рок», «Умение любое — пред судьбой ничто. (...) И Зевс от предрешенной не уйдет судьбы» — говорит миф устами величайшего бунтаря древности — Прометея (*Эсхил. Прометей Прикованный* // *Античная драма*. — М., 1970. С. 83, 96). Но древний человек и не стремился к свободе. Миф и магия выражают стремление не к свободе, а к выживанию, но выживание здесь осуществляется за счет подавления любых проявлений свободы.

Как уже отмечалось выше (разд. I), надо различать, во-первых, свободу как неотъемлемую духовную потенцию человека и, во-вторых, осознание и осознанную социальную реализацию свободы. Миф есть исторически первое и потому очень ограниченное осуществление творческого человеческого духа, когда этот дух еще не развит и не готов совладать с собственной свободой.

И даже в более позднюю эпоху, когда человек уже вышел из первобытного состояния и стал понемногу овладевать силами своей души, он воспринимал свой самоконтроль как результат помощи богов мудрости — против богов гнева и ярости. Классическим примером может служить ситуация, описанная в Илиаде. Разъяренный Ахилл хватается за меч, чтобы поразить оскорбившего его предводителя войска Агамемнона. Однако его останавливает слетевшая с неба богиня Афина: «...Афина, / Став за хребтом, ухватила за русые кудри Пелида, / Только ему лишь явленная, прочим незримая в сонме. / (...) Сыну Пелея рекла светлоокая дочь Эгиоха: / «Бурный твой гнев укротить я... / С неба сошла...» (Гомер. *Илиада; Одиссея*. — М., 1967. С. 28). И дело здесь вовсе не в поэтическом преувеличении Гомера. Ахилл действительно воспринимает сдерживающее начало своей души как физически удерживающую его **внешнюю божественную силу**. Аналогично объясняет свое поведение Агамемнон: «Что ж бы я сделал? Богиня могучая все совершила, / Дочь громовержца, Обида, которая всех ослепляет...» (Там же. С. 325).

В этих условиях психическая жизнь первобытного человека могла быть упорядочена лишь с помощью магических обрядов и ритуалов, программирующих его бессознательное и направляющих течение душевной жизни по социально приемлемому пути. «Власть нравственного закона и его запреты первоначально были магической властью» (Бердяев Н.А. *О назначении человека*. — М., 1993. С. 90). Мифологические ритуалы сплачивали общину и образовывали магический мост, оживляющий в душах связь между миром обыденного и миром священного. Социальные правила и запреты, освященные именем богов, внедрялись не только в сознание, но и в бессознательные глубины души.

Выше мы охарактеризовали миф как способ смысловой консолидации человека с природой. Но точно так же миф есть способ смысловой консолидации индивида с общиной, которая воспринималась как часть **обожествленной природы**. Каждый человек целиком отождествлял себя с обществом, порядок которого был не менее священен, чем порядок природы. Миф упорядочивал человеческую жизнь, но делал это за счет тотального подчинения человека коллективу. Не было отдельного «Я» — каждый воспринимал себя как частицу общего «Мы», — только так можно было обеспечить сплоченность примитивного коллектива в условиях негарантированного выживания. Законы коллектива не были записаны на бумаге. Они были неотделимы от самой коллективной жизни, рассматриваемой как продолжение священного космического порядка. Внутри самого мифа его истина никогда не становится предметом для обсуждения, она просто принимается как священная данность, как выраженная в церемониях и ритуалах мистическая связь бытия. «В мифе... истина есть... мистерия... а не проблема, требующая разрешения» (Кессиди Ф. Х. *От мифа к Логосу (становление греческой философии)*. — М., 1972. С. 107).

Любой шаг за пределы, предписанные священным обычаем, рассматривался как нарушение священной гармонии, подрыв союза людей и богов (См.: Иорданский В. Б. *Хаос и гармония*. — М., 1982. С. 159). Например, в первобытных коллективах приняты церемонии **инициации**, т. е. посвящения в полноправные члены общины, где юношей подвергают испытаниям на смелость и выносливость. Однако с теми, кто хотя и был храбр, но проявлял излишний скептицизм или самостоятельность суждений, во время этих церемоний, как правило, случались непоправимые несчастия. Миф руками вождей и старейшин избавлялся от тех, кто не вписывался в его тоталитарную структуру; стабильность общества достигалась за счет консервации сложившихся в прошлом порядков (См.: *Андрески А. Старые женщины рассказывают*. — М., 1976. С. 63). Как точно замечает Фрэйзер, «старое представление о дикаре как о свободнейшем из людей, противоречит истине. Он — раб, но раб не какого-то отдельного господина, а раб прошлого, духов умерших предков, которые преследуют его от рождения до смерти и правят им железной рукой. Деяния предков являются для него настоящим неписанным законом, которому он слепо, без рассуждения повинует» (Фрэйзер Д. Д. *Золотая ветвь*. 2-е изд. — М., 1983. С. 51).

Теперь мы можем уточнить определение мифологического мира. Это не просто космос, а **магический космос**, в котором все одушевлено и связано со всем мистической сопричастностью и магическим влиянием; здесь не только человек зависит от богов, но и боги зависят от человека, и все они есть лишь элементы космического целого; человеческая жизнь не самоценна, она есть прямое продолжение космической жизни, а внутренняя драма человеческой души воспринимается как результат вмешательства демонов и богов.

Миф есть страшно консервативная и устойчивая система. И если он рано или поздно начинает уходить в прошлое, то причиной этого является вовсе не накопление знаний (ибо миф сам программирует, как интерпретировать мир и какие знания накапливать). Миф разрушается по мере того, как человек получает возможность осуществлять тающуюся внутри него свободу. Миф не может, не предназначен регулировать жизнь свободного человека, и потому реализация свободы, с одной стороны, подрывает устой мифа, а с другой стороны, становится источником новой формы культуры. Функции, которые выполнял миф, трансформируются и теперь выполняются **религией, искусством и философией**.

Человек по-прежнему сохраняет потребность в смысловом породнении с миром и отождествляет себя с природой, но он перестает обожествлять непосредственную жизнь природы, слепую игру ее стихийных сил. Так возникает первая форма **религии**. Теперь наблюдаемое солнце уже не есть бог, хотя и сохраняется представление о **боге солнца** как о управляющем начале природы. Боги теперь переносятся в сферу сущностей и олицетворяют не только силу стихий, но и новый космический порядок, в котором есть место граждан-

ской свободе человека. Сам космос становится более «разумным», «рациональным», символизируя переход от порядка первобытной общины, к порядку античного полиса. (См.: Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли, — М., 1988).

Искусство также выделяется из мифа, одновременно преодолевая его. Корни искусства лежат в мифологических церемониях и ритуалах, где человек переживал смысл и красоту, вдохновлялся жизнью как воплощением божественных сил и сам становился таким воплощением. Однако подобные ритуалы еще не были искусством в подлинном смысле этого слова, ибо они носили прежде всего магический характер и были направлены не на эстетические, а на мистические и одновременно сугубо практические цели (например, соединиться с богами, чтобы попросить у них удачи на охоте).

Чрезвычайно важным стало преодоление мифа философией. Миф был первой формой мудрости, которая есть постижение смысла жизни и человеческого смысла мироздания. Потребность в мудрости осталась у человека и после разложения мифа как доминирующей формы культуры, но теперь выражением мудрости стала философия (отсюда ее название, буквально переводящееся как «любовь к мудрости»). Если в мифе вся мудрость выражалась внерациональным путем, в символических образах, то философия стремится рационально выразить и обосновать мудрость, сделать мудрость методом рационального мышления.

Однако миф не уходит бесследно из культуры. Во-первых, миф и его образы сохраняются в человеческой душе. И это понятно, ибо главное назначение мифа — придавать смысл, и символические образы мифа выступают для человека универсальными (архетипическими, если использовать термин К. Г. Юнга) формами придания и выражения смысла. Но, конечно же, современная культура вкладывает в эти формы свое, новое содержание. Однако и современный человек опирается на сконцентрированную в архетипических образах психическую энергию, используя ее для построения новых смыслов, новых символических систем. Во-вторых, в культуре еще очень долго сохраняются пережитки мифа, которые проявляются в виде суеверий, гаданий и пр.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрески А. Старые женщины рассказывают. — М., 1976.
Бердяев Н. А. О назначении человека. — М., 1993
Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. — М., 1988.
Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). — М., 1968.
Гомер. Илиада; Одиссея. — М., 1967.
Иорданский В. Б. Хаос и гармония. — М., 1982.
Кессиди Ф. Х. От мифа к Логосу (становление греческой философии). — М., 1972
Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М., 1994
Леви-Стросс К. Структурная антропология. — М., 1983.

Капиновский Б. Магия, наука и религия // Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев. — М., 1994.

Леицзякова П. А. Наука в ценностном измерении // Свободная мысль. — 1992. № 12.

Мерзев Д. Д. Зоологическая ветвь 2-е изд. — М., 1983.

Фрейд З. Психосанализ. Религия. Культура. — М., 1992.

Эсхил. Прометей Прикованный // Античная драма. — М., 1970.

Юнг К. Г. Архетипы и символ. — М.: Ренессанс, 1991.

Культура Древнего Востока

1. Социальные и мировоззренческие основы культуры Древнего Востока

- 1.1. Восточная деспотия как социальная основа древних культур
- 1.2. Миф, природа и государство в культурах Древнего Востока
- 1.3. Совмещение человечности и государственности как проблема конфуцианской культуры
- 1.4. Даосизм: свобода как растворение в природе
- 1.5. Буддизм: свобода как внутренний уход от жизни, полное отрицание бытия
2. Художественные и эстетические особенности культуры Древнего Востока

1.

Социальные и мировоззренческие основы культуры Древнего Востока

Древний Восток был родиной великих культур, выведших человека из лона первобытного мифа. Однако, покинув первобытность, Восток не преодолел мифологического способа отношения человека к миру. Мир древних восточных культур — это магический космос, в котором человек чувствует себя лишь подчиненной частью. Однако это уже не тот космос, в котором жил человек первобытной общины. Теперь обожествляются не только природные стихии, но и поднявшаяся над человеком мощь деспотического государства. Древние боги вечной Природы теперь выступают в облике первостроителей и покровителей Государства, которое мыслится как продолжение божественного порядка.

В отличие от первобытного мифа, мы застаем здесь пробуждение и первые шаги свободного духа, однако его начальным сознанием оказывается чувство своей темницы, своей замкнутости во внешней несвободе. Дух здесь тоскует и рвется наружу из подавляющего его мира, но даже в бунте он оказывается внутренне связан в выборе своих путей. Путь человека к своей свободе на Древнем Востоке оказывается не поиском нового бытия, а отказом от всякого определенного бытия. На вершинах восточной мудрости свобода выглядит как тотальное отрицание внешнего мира, от которого пытаются укрыться, растворившись в вечном потоке жизни, или обрести внутри себя покой, где нет ни страха, ни надежды.

Эти черты культур Древнего Востока во многом определены способом коллективного выживания, единственно возможным для человека той эпохи и в тех географических условиях. Условием выживания было наличие мощного деспотического государства, по-

лучавшего свое смысловое оправдание в культуре и мироощущении древнего человека. Но наиболее развитые восточные культуры рождали в себе не только оправдание, но и духовный протест против подавляющей человека государственной мощи и пытались дать человеку внутреннее (смысловое) убежище от внешнего деспотизма (см.: Жаров С. Н. Три лика китайской культуры: конфуцианство, буддизм, даосизм. — (Препринт Г-563). Воронеж, 1995).

1.1. Восточная деспотия как социальная основа древних культур

Своеобразие восточной истории лучше всего постигается через сравнение восточных и западных государств, способов их происхождения и их отношения к человеческой индивидуальности и свободе. В западной истории государство возникает как следствие выделения человеческих индивидуальностей с их жадной властью и собственности. В результате появляется необходимость в стоящей над обществом власти. Эта власть (государство) охраняла новый порядок, т. е., с одной стороны, позволяла выделившейся группе сохранять свое преимущество, а с другой — умеряла индивидуальные и групповые столкновения, вводила их в общественно приемлемые рамки. Иными словами, на Западе возникновению государства предшествовало проявление человеческой свободы, происходившее в своевольно-необузданной и варварской форме. И если попытаться сформулировать главную суть государства такого типа, то можно сказать, что государство Запада — это **форма социального осуществления свободы**. Оно создавалось как ответ на своевольные проявления свободы, но оно же и защищало свободу своих граждан (сначала немногих избранных, но потом, с течением веков, этот круг постепенно расширялся и охватил собой всех).

В восточной истории потребность в государстве возникла раньше, чем стали обнаруживать себя явные ростки внешних проявлений свободы и индивидуальности человека. Дело в том, что выжить на Востоке можно, лишь практикуя орошаемое земледелие и постоянно создавая общественные запасы зерна (на случай неурожая, стихийных бедствий и т. п.). Все это требовало огромной и планомерной затраты ресурсов, жесткого административного управления и объединения множества изолированных сельскохозяйственных общин в одно целое. Так уже в III тысячелетии до нашей эры на территории Египта, Междуречья и Индии возникают первые восточные государства. Этот тип государства родился не из потребностей социальной свободы, а из потребности жесткого объединения, что было ответом на вызов конкретных природных условий. В основе древневосточного государства лежит идеал абсолютного единства, отрицающий проявление индивидуальности и свободы человека. В этом и состоит духовная суть **восточной деспотии**. Такой тип государственности характерен для всех стран Древнего Востока — Египта, Индии, Шумера, Китая.

Восточная деспотия управляется огромным бюрократическим аппаратом, а ее единство олицетворено фигурой правителя, обладающего абсолютной властью над жизнью и смертью своих подданных. Если в западной истории государство зависит от общества и так или иначе выражает интересы группы свободных людей, то тут все обстоит иначе. Здесь нет свободных людей — свободных воинов и собственников, а есть только государственные рабы, крестьяне (часто находившиеся в еще более жалком положении) и чиновники, осуществляющие административное управление. В одном только древнем Шумере исследователи насчитывают от полумиллиона до миллиона государственных рабов, которые каждый день направлялись на ведение общественных работ, причем и работа и выдаваемые пайки строго документировались! (см.: Дьяконов И. М. *Ранние деспотии в Месопотамии* // *История Древнего мира: Ранняя древность*. 2-е изд. — М., 1883. С. 72). Благополучие человека определяется почти исключительно его государственным рангом. Здесь нет общества — оно поглощено государством, а человек низведен до административной функции. Здесь раб может возвыситься до министра, но и министр остается бесправным рабом государя и всей системы.

И верховный властитель почитается не за свое личное мужество или силу (как это, было, скажем, в европейском средневековье). Он выступает только как высшая функция государства, как воплощение божественного «величества». Это восточное «величество» (в отличие от наследуемого «по крови» достоинства средневековых королей) есть качество, приходящее извне и воплощающееся в человеке. Возможно было и развоплощение. «Величество ушло», — говорили древние египтяне, когда их фараон переставал (в силу разных обстоятельств) выглядеть в глазах людей настоящим властителем. И тогда наследником «величества» становился кто-то другой. Иного и быть не могло, ведь достоинство восточного владыки — это божественное достоинство есть воплощение бога, и это означает не только абсолютную власть, но и возможность иного воплощения того же самого божества. Обратной стороной божественного достоинства восточного владыки является пренебрежение его индивидуальным бытием, если только оно пытается заявить о себе как о самостоятельной сущности. Эта роль восточного владыки становится более понятной, если мы вспомним фигуру царя-жреца (см. Разд. II, гл. I), осуществляющего свою власть только в качестве мистического посредника между божественной природой и человеческой общиной. Подобного рода функция в преобразованном виде сохранилась и в культуре Древнего Востока, где верования еще не до конца отделились от мифов, родившихся на заре человеческой истории.

1.2. Миф, природа и государство в культурах Древнего Востока

Верования, доминирующие на самых ранних этапах становления восточных культур, оставляют странное впечатление у исследователя, стремящегося все разложить по классификационным по-

дочкам. С одной стороны, перед нами типичные мифы, где боги олицетворяют природу, незримо присутствуют на священных церемониях, живут в священных животных (например, почитание крокодила в Древнем Египте), а человек надеется на власть магии. С другой стороны, подлинный миф выражает полную слитность общины с природой и человека с общиной, что уже не вполне соответствует рассматриваемой исторической ситуации (налицо не община, а огромное государство, где ведется планируемое общественное хозяйство, исполняются многообразные властные функции и присутствуют несовпадающие интересы различных кланов и группировок). Перед нами — своего рода промежуточная стадия между мифом и религией, или, если говорить точнее, миф, поставленный на службу деспотическому восточному государству.

Миф здесь преодолен ровно настолько, насколько это требуется для рационально-прагматического расчета и административно-государственного управления. Однако человек по-прежнему несвободен; он перестал быть рабом первобытного обычая, но попал под не менее жестокую зависимость от нового деспотизма. Мифологические боги теперь становятся выражением и олицетворением нового, уже не общинного, а государственного порядка. Например, если мы рассмотрим традиционные верования древних китайцев, как они отразились в фольклоре и классической литературе, то увидим, что мир небесных духов управляется по тем же принципам, что и земное государство; здесь есть не только свой суд, но и свои чиновники и свое делопроизводство (см.: *Пу Сун-лин. Рассказы Ляо-Чжяя о чудесах*. — М., 1973; *Ло Гуаньчжун, Фэнь Мэнлун. Развешенные чары: Роман*. — М., 1983). Жизнь общества еще очень зависит от стихийных сил, и поэтому сохраняется стремление к породнению и одновременно — к магической власти над обожествляемой природой. Но теперь магия становится государственным делом и ее высшие обряды может исполнять лишь верховный властитель.

Да и сама власть в такого рода государстве не имеет подлинно светского характера: ведь и шумерский владыка, и египетский фараон, и китайский император — это не просто предводители войска (дружины), захватившие в свои руки бразды правления (как это было в европейском средневековье). Нет, это правители-жрецы, воплощающие в себе божественную сущность и сами именуемые богами. Богом именуют египетского фараона, богом именуется шумерский царь, а китайский император выступает как сын божественного Неба. Это властители, унаследовавшие некоторые функции царя-жреца более древних времен. Они выступают как посредники между божественной природой и государством, их власть не только светская, но и магическая, земное воплощение божественного могущества. Так «власть фараона распространяли не только на страну и подданных, но и на явления природы, существовали специальные обряды, изображав-

шие фараона распорядителем природных сил. Фараон играл главную роль в общегосударственных земледельческих празднествах: при наступлении времени разлива Нила он бросал в реку папирус с приказом начать разлив, он также начинал пахоту, он же срезал и первый сноп нового урожая» (Лапис И. А. *Культура Древнего Египта // История Древнего мира: Ранняя древность. 2-е изд., испр. — М., 1883. С. 259*).

Пробуждающийся человеческий дух вначале меряет себя чисто природной меркой. Например, боги в изображении древних египтян — это существа с человеческим телом и головами животных, их божественность здесь изображается через образы существ, населяющих священную природу. Но постепенно дух подходит к проявлению своей собственной мощи, не выходящей за пределы чисто природного существования. В Древнем Египте это проявляется в постепенном повышении значимости слова — слова не магического, а человеческого, слова как выражения человеческой мудрости. Эпоха Нового Царства оставила нам удивительные строки «Прославления писцов» (конец II тысячелетия до н. э.):

Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы,
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, созданных ими.
Их пирамиды — книги поучений,
Их дитя — тростниковое перо,
Их супруга — поверхность камня

Построены были двери и дома, но они разрушились,
Жрецы заупокойных служб исчезли,
Их памятники покрылись грязью,
Гробницы их забыты,
Но имена их произносят, читая эти книги.
Память о том, кто написал их,
Вечна.
Стань писцом, заключи это в своем сердце,
Чтобы имя твое стало таким же.
Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов,
Чтобы на устах была истина.

(Пер. А. Ахматовой. *Поэзия и проза Древнего Востока. — М., 1973. С. 102—103*).

Египет дает нам, пожалуй, самый яркий пример той стадии становления древней восточной культуры, где практические достижения и развитость **прагматически ориентированной рациональности** сочетаются с основополагающей ролью чувств и образов, доставшихся в наследство от первобытного мифа. Здесь мы видим «причудливое сочетание «первобытности» со сложным... мировосприятием, отличающим высокоразвитую цивилизацию» (Павлова О. И. *Культура Древнего Египта // Древние цивилизации*. — М., 1989. С. 45). Человек здесь уже начинает чувствовать первые импульсы к установлению своей духовной сущности (о чем говорит «Прославление писцов»), но еще не умеет их реализовать (или не успевает) — в результате завоеваний Александра Македонского Египет в IV в. до н.э. прочно вошел в орбиту эллинского культурного влияния.

Указанная стадия развития характера не только для Египта, это — обязательный этап становления всех древних культур, и его суть лучше всего охарактеризована Гегелем: «Сфинкса можно считать символом египетского духа: человеческая голова, выглядывающая из тела животного изображает дух, который начинает возвышаться над природой, вырываться из нее и уже свободнее смотреть вокруг себя, однако не вполне освобождаясь от оков» (Гегель. Соч. — М.-Л., 1935. Т. VIII. *Философия истории*. С. 186); «...Человек духа еще как бы стянуто железным обручем, так что он не может прийти до свободного самосознания своей сущности в мысли, но порождает это самосознание лишь как задачу, как загадку, относящуюся к самому себе» (Там же. С. 193).

Иными словами, сфинкс есть всеобщий символ человеческого духа, пробудившегося от первобытной грезы и ищущего новые пути своей культурной самореализации. Правда, условия существования не позволяли восточному человеку подняться до сознания своей **личной свободы**. Но за пределами этой недоступной для Востока сферы (ибо Восток так и не открыл существование личности) мы видим напряженные поиски человеком самого себя, своей собственной сущности. Мы остановимся лишь на трех культурных традициях, каждая из которых дала по-своему полный и заверченный ответ на вопрос о том, что есть человек и каково его высшее предназначение.

1.3. Совмещение человечности и государственности как проблема конфуцианской культуры

Человек никогда не может смириться с тем, что возвышается над ним как чуждая ему сила. Дух всегда восстает против безразличной к нему необходимости, и если он не может ее побороть, то стремится хотя бы приручить, направляя в соответствующее себе русло. Всякая подавляющая человека необходимость есть вызов человеческому духу, который стремится найти достойный ответ и выразить его в формах культуры. Применительно к общественно-

политической жизни Древнего Китая этот ответ попытался найти Конфуций (VI до н. э.). Конфуций — латинизированное произношение китайского Кун-цзы, т. е. «учитель Кун». За четыре столетия конфуцианство завоевало умы и сердца людей и во II веке до н. э. стало официальной идеологией императорского Китая. На протяжении более чем двадцати столетий идеи Конфуция были духовной основой общественной жизни, оказав глубочайшее влияние на историю и национальный характер китайцев. Конфуцианство также распространилось по странам Юго-Восточной Азии, оказав огромное влияние на взаимоотношения человека и государства не только в Китае, но и в Японии, Корее, Вьетнаме.

Главной заслугой конфуцианства было стремление **совместить государственность и человечность**, понимаемые в духе восточной традиции. Конфуций предлагает распространить принцип отношений в большой семье (клане) на все общество и осуществить это с помощью традиционного для Китая **ритуализированного этикета** — правил ли (ли переводится как благопристойность, этикет, ритуал). Ли не есть выражение любви или индивидуальной привязанности. Но ли не являются и чисто формальными отношениями (типа юридического закона), ибо основаны на чувстве кланового единства и семейного долга. «...Сплотить Поднебесную в одну семью... — это не пустое мечтание», — думали конфуцианцы, вдохновляясь примерами древности («Ли-цзи» // *Древнекитайская философия. Собр. текстов. В 2-х тт.* — М., 1973. Т. 2. С. 105). Теперь этот ритуализованный этикет становился не только **семейной**, но и **государственной нормой**. Отношения государя и подданных здесь строятся по образцу отношений «отца» (главы клана) и «сыновей» (младших в иерархии кланового родства), и каждый должен исполнять положенную ему социальную роль с тем же искренним старанием, что и семейные обязанности: «Государь должен быть государем, сановник — сановником, отец — отцом, сын — сыном» («Лунь юй» // *Древнекитайская философия. Собр. текстов. В 2-х тт.* — М., 1972. Т. 1. С. 160).

Естественно, что такие отношения требуют взаимности. Конфуцианская взаимность не отрицает социально-семейную иерархию, а напротив, исходит из нее. Каждому положено от других то, что соответствует его семейному и социальному статусу. Конфуций был не первым, кто сформулировал моральный принцип взаимности. Его заслуга в другом: он прямо и безо всяких оговорок распространил этот принцип на взаимоотношения народа и государства, подданных и властителя. Одному из князей Конфуций советует: «Используй народ так, словно совершаешь важное жертвоприношение (т. е. с уважением, торжественно. — С.Ж.). Не делай людям того, чего не желаешь себе, и тогда и в государстве и в семье к тебе не будут испытывать вражды» («Лунь юй» // *Древнекитайская философия. Собр. текстов. В 2-х тт.* — М., 1972. Т. 1. С. 144).

Установление порядка в государстве начинается с овладения собой и наведения порядка в собственной душе. При этом главным средством самовоспитания является усвоение ритуализированного этикета. Лишь привыкая выражать свои чувства раз и навсегда установленным образом, человек перестает быть рабом стихийных страстей и обуздывает темное начало души.

Делая ритуализированный этикет своим внутренним содержанием, человек обретает **жэнь** — гуманность, человеколюбие. Заметим, что конфуцианское жэнь отличается от «гуманности» в том смысле, какой придает этому слову европейская христианская культура. Основой европейского гуманизма является идея самоценности человека как личности, уважение к его индивидуальной свободе и достоинству. Основой конфуцианского человеколюбия является семейный долг, уважение человека как посетителя родовых связей. Однако для своего времени Конфуций делает очень важный шаг: он распространяет чувство семейно-клановой солидарности на всех людей, поскольку они являются членами общества, так что «жэнь» теперь становится всеобщим этическим нормативом (см.: Васильев Л. С., Фурман Д. Е. *Христианство и конфуцианство (опыт сравнительного социологического анализа)* // *История и культура Китая*. — М., 1974).

Назначение конфуцианской этики можно сформулировать следующим образом: через ритуализированный этикет — к воспитанию «благородного мужа», являющегося основой общества и государства. Именно доминирование этического момента определяет специфику конфуцианской теории государственного управления.

С точки зрения современного европейца такой подход выглядит наивной утопией. Однако на самом деле идеи Конфуция были весьма практичны для своей эпохи. Ведь Конфуций имел в виду не мораль, основанную на личной совести, а мораль, целиком построенную на чувстве стыда и корпоративного долга (во-первых, мораль совести еще не существовала, а во-вторых, было бы и вправду наивно полагаться на личную совесть как основу и средство управления государством). У Конфуция речь идет о патриархальной семейно-клановой морали, которая заставляет человека воспринимать себя лишь как часть целого (семьи, рода). Эта патриархальная мораль не только не основана на свободе и личном выборе человека — она даже не предполагает их существование в качестве нравственных ценностей.

Итак, конфуцианство отстаивало «человечность» (жэнь) и относительную автономность общества перед деспотизмом государственной власти, но сделало это через опору на традиционные семейно-клановые связи и безраздельное подчинение человека своему клановому долгу. Поэтому сокровенную суть конфуцианства можно выразить так: это была программа совмещения восточной государственности с принципом человечности через построение «тоталитаризма с человеческим лицом».

Конфуцианцы надеялись исчерпать человеческое сердце и гармонизировать жизнь с помощью ритуализированного этикета. Однако человеческое сердце неисчерпаемо, и путь его нельзя вычислить. Поэтому не случайно, что одновременно с конфуцианством появилась совершенно иная ветвь китайской культуры, совершенно новое учение о жизни (и вместе с тем — способ жизни). Оно отвергало попытку запрограммировать человека, опутав его ритуалом, и исходило из бесконечной глубины человека. Но древность не знала человеческой личности. Поэтому, когда мудрецы обнаруживали внутреннюю бесконечность и универсальность человека, они, как правило, связывали их с **природой**. Создатель нового учения — Лао-цзы — считал, что человек открывает истоки своей бесконечности через следование **естественности** и слияние с бесконечным путем великой жизни природы. Отсюда и название учения — даосизм (иероглиф дао буквально переводится как «путь»).

Если конфуцианство занято судьбами семьи, общества и государства, то даосизм обращен прежде всего к судьбе человека, к человеческой жизни как таковой. Творцы даосизма Лао-цзы (VI в. до н. э.) и Чжуан-цзы (369—286 гг. до н. э.), каждый по-своему, выражают ощущение мимолетности бытия, драматизма индивидуального существования, на миг восставшего из тьмы небытия и устремленного к неизбежному концу. «Жизнь человека между небом и землей похожа на (стремительный) прыжок белого коня через скальную расщелину: мгновение — и она уже промелькнула и исчезла. [...] Одно изменение — и начинается жизнь, еще одно изменение — и начинается смерть» («Чжуан цзы» // *Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2-х тт.* — М., 1972. Т. 1. С. 281). Слава и богатство, сладкие мгновения торжества и успеха не имеют подлинной ценности, ибо «(перед лицом жизни и смерти) все вещи одинаковы» («Чжуан-цзы», с. 278). Дорожащий подобными вещами навлекает на себя несчастье, ибо связывает свою жизнь с относительно и преходящим. «Слава и позор подобны страху. Знатность подобна великому несчастью в жизни», — говорит Лао-цзы («Дао дэ цзин» // *Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2-х тт.* — М., 1972. Т. 1. С. 118).

Задача мудреца — освободиться от сковывающей его привязанности к единичному и обрести ту подлинную гармонию бытия, которая не нуждается в искусственных ритуалах. Эта гармония уже содержится в дао. Дао — это путь единой жизни, которая пронизывает все сущее, принимая различные формы и воплощаясь в бесконечной череде преходящих вещей и состояний. Ради слияния с дао мудрец отказывается от всего, что привязывает его к конечным формам, и в том числе к собственной индивидуальности.

Нет ничего проще зафиксировать такую противоположность даосизма и идеалов европейской культуры. Труднее разглядеть в глубине этого различия фундаментальное сходство: и в

том, и в другом случае у истоков стоит общечеловеческая по сути жажда свободы (см.: Жаров С. Н. Трилика китайской культуры: конфуцианство, буддизм, даосизм. — (Препринт Г-563). Воронеж, 1995). Человек христианского Запада ищет свободу через духовное воспарение над миром природы и общества. Свобода здесь равнозначна утверждению своего надмирного внутреннего «Я». Человек Востока видел себя всецело интегрированным в социально-природный космос. Для него «быть самим собой» значило либо утверждать свою социальную роль, либо отдаться безумию страстей, либо просто любой ценой охранять собственную жизнь. Ноне все ли равно — быть слугой ритуала, рабом страсти или пленником страха? В любом случае привязанности оборачиваются внутренней несвободой. Поэтому даосский мудрец стремится отказаться от индивидуального «Я», скованного привязанностью к семье, обществу, наконец, к самому себе: «...Если... жить, следуя этому, то печаль и радость не смогут проникнуть [в сердце]. Это и есть то, что древние называли освобождением от пут. А кто неспособен освободить себя, того опутывают внешние вещи» («Чжуан-цзы». С. 264).

«Естественность» и слияние с великим дао осуществляются через *недеяние*. Это слово вызывает у европейца вполне определенные, но обманчивые ассоциации, ибо даосское недеяние отнюдь не тождественно пассивной созерцательности. Недеяние — это столь полное слияние с естественным ходом вещей, что отпадает необходимость в специальной, нарочитой активности. Мудрец не противопоставляет себя ситуации, а спокойно влияет на нее изнутри, через использование естественных возможностей, которые скрыты от непосвященных: «Совершенномуудрый, совершая дела, предпочитает недеяние: ...вызывая изменения вещей, [он] не осуществляет их сам; приводя в движение, не прилагает к этому усилий» («Дао дэ цзин» // Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2-х тт. — М., 1972. Т. 1. С. 115). Путь совершенногоудрого — «это деяние без борьбы» (Там же. С. 138).

Когда недеяние достигает совершенства, исчезает сковывающий душу страх смерти. Ведь истина человека — в единой жизни космоса. Тот, кто познал это, неуязвим для любой опасности, ибо она прежде всего поражает изнутри, ломая психику человека. Но тот, «кто умеет овладеть жизнью, идя по земле, не боится носорога и тигра, вступая в битву, не боится вооруженных солдат. Носорогу некуда вонзить в него свой рог, тигру негде наложить на него свои лапы, а солдатам некуда поразить его мечом. В чем причина? Это происходит оттого, что для него не существует смерти» («Дао дэ цзин». С. 129).

Казалось бы, даосизм и искусство должны быть бесконечно далеки друг от друга, ибо что общего между бесстрашием даосского отшельника или мастера-бойца (а это часто совмещается в одном человеке) и вдохновением художника, улавливающего тончайшие

оттенки чувства? Однако на самом деле все обстоит гораздо сложнее и интереснее. Ведь бесстрастие даосского мудреца вовсе не равнозначно эмоциональной туповатости, а даосский идеал «пустоты сердца» не имеет ничего общего с душевной опустошенностью, например, лермонтовского Печорина и схожих с ним «лишних людей», описанных русской литературой XIX века. Наоборот, мудрец постоянно сохраняет детскую свежесть и остроту эмоционального восприятия. Ведь «пустота сердца» здесь означает, что сердце становится подобным чистому зеркалу, незамутненному безумием страстей и отражающему текучую гармонию дао.

Такое мироощущение легло в основу искусства древнего Китая и всей Юго-Восточной Азии. Обращаясь к природе, человек хотя бы на время вырывался из тисков ритуализированной социальной и семейной жизни. Искусство выражало это чувство в символических формах и делало его фактом культуры.

Во II—III веках н. э. даосизм расщепляется на так называемый неодаосизм (это современный европейский термин) и религиозный даосизм со специфической мистикой и культом.

В отличие от первоначального учения Лао-цзы и Чжуан-цзы, неодаосизм был адаптирован к условиям социально-государственной жизни и не требовал отказа от участия в государственных делах. Напротив, в обновленном даосизме Конфуций стал почитаться в качестве одного из величайших мудрецов и учителей жизни. Однако в новой форме сохранился дух даосизма и именно здесь родился знаменитый художественный стиль «ветра и потока» (фэнлю) (см.: Бежин Л. Е. *Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III—VI вв.* — М., 1982; *Китайская пейзажная лирика.* — М., 1984).

Что касается религиозного даосизма, то здесь тождество с вечным дао все чаще стали интерпретировать как магическое телесное бессмертие; ходили легенды о достигших бессмертия даосских святых и их таинственном, дарующем вечную жизнь эликсире. Эта сторона даосизма по своему содержанию напоминает европейскую средневековую алхимию с ее мистикой и стремлением достичь высшего уровня во всем, будь то духовно-телесное преображение человека или трансмутация неблагородных металлов в золото.

Религиозный даосизм сохранился и до наших дней, в то время как неодаосизм в конце концов перестал существовать как самостоятельное учение. Однако родившийся здесь художественный стиль «ветра и потока» стал неотъемлемым измерением китайской души и китайской культуры.

Хотя даосизм насыщен мифологическими мотивами, в целом он отнюдь не является возвращением к мифу. Если не вдаваться в сложные подробности, то принципиальное различие состоит в том, что миф есть выражение несвободы, в то время как идеал даосской жизни основан на стремлении человека к внутреннему освобождению.

Даосизм распространился по странам Юго-Восточной Азии и заложил смысловые основы нового отношения к жизни и нового искусства. Даосское учение давало человеку чувство свободы от деспотизма, однако прорыв в свободу здесь заканчивается растворением в другой необходимости — в вечном пути мировой жизни. Но краткий миг полета, подобный (вспомним сравнение Чжуан-цзы) прыжку белого коня через пропасть, дарит мысли и сердцу то ощущение открывшейся в них самих бездны, которое так волнует вас в даосском искусстве и в даосской жизни.

1.5. *Буддизм: свобода как внутренний уход от жизни, полное отрицание бытия*

Мы видели, что мудрецы-даосы искали освобождения в слиянии с вечной жизнью природы. Но культура Древнего Востока породила и более радикальное учение, целью которого является стремление освободиться не только от власти общества, но и от власти природы и законов самой жизни. И вовсе не случайно, что это учение возникло именно в Индии. Этому способствовала как индийская природа, так и особенности социального строя.

Удушающая жара, сменяющаяся сезоном беспрерывных тропических ливней, буйство растительности, оборачивающееся постоянным наступлением джунглей на крестьянские посевы, изобилие опасных хищников и ядовитых змей — все это рождало у людей чувство униженности перед могучими силами природы, олицетворенными в образах индийских богов. Индийские мифы рисуют этих богов как чудовищных и буйных существ, воплощение непросветленной силы и лести, необузданной чувственности. И хотя обитатели греческого Олимпа вовсе не отличались благонаравием, они все же более человечны по своему образу и поведению. В Индии же, как отмечал русский философ Вл. С. Соловьев, не только для простых людей, но «даже для философа природа была подавляющей силой...» (Соловьев Вл. С. *Лекции по истории философии* // *Вопросы философии*. — 1989. № 6. С. 95—96). А если учесть, что в Индии сложилась освященная древними верованиями кастовая система, то ясно, что жажда освобождения здесь должна была выразить себя в гораздо более радикальной форме, чем это было у даосских мудрецов.

Весь эмпирический мир с его исступленным буйством природных стихий и жестким кастовым делением (когда люди неравны не только перед обществом, но и перед богами) воспринимался тонко чувствующим человеком как наваждение, не несущее ничего, кроме разочарования и страданий. Более того, это было бесконечное, навязчивое наваждение, поскольку индийцы верили в переселение душ. Страдания не заканчивались со смертью, ибо душа обретала новую жизнь, возрождаясь в другом теле и потеряв память о прежнем воплощении. Добро и зло прошлой жизни с необхо-

димостью влекли за собой (в этом и состоял закон кармы) награду или возмездие в следующем воплощении. И даже самоубийство не освобождало от пут жизни, ибо за ним следовало новое рождение и возмездие — и так без конца. Даже боги не были избавлены от закона кармы.

Мир виделся мудрецам как нескончаемая цепь страданий и воплощений, и сотни аскетов-отшельников уходили в леса, стремясь через самоограничение и истязание плоти внутренне вырваться из удручающих пут жизни. Но их победы и поражения оставались их личным достоянием: они не проповедовали народу, глубоко почитавшему их монашеский подвиг, занимаясь лишь с узким кругом избранных учеников. И лишь Гаутама, сын раджи небольшого княжества (VI в. до н. э.), попытался найти путь внутреннего освобождения, в принципе доступный для каждого, независимо от касты. Шесть лет провел он в скитаниях и в самоотречении и лишь на седьмой год почувствовал себя Буддой (буквально — просветленным), обретя полноту внутренней свободы. Буддизм как мировая культурная традиция начинается с того момента, когда Гаутама захотел сделать свое просветление всеобщим достоянием и начал свою проповедь (см.: *Мень А. История религии. В 7-и тт. — М., 1992. Т. III*).

Если весь чувственный мир — мир страстей и привязанностей — есть лишь порабащающее человека наваждение, то надо внутренне вырваться из него, освободиться из-под власти кармы, обрекающей на все новые и новые рождения. И хотя для этого мудрый должен отказаться от своих чувств, сама буддийская проповедь бесстрастия была исполнена подлинной страсти. Только эта страсть не привязывала человека к миру, а, напротив, вырывала из него, уничтожая истоки всякой привязанности.

Итак, вырваться, внутренне освободиться от пут жизни и смерти, уйти... но куда? Разве сам человек изнутри не подчинен всецело этому миру? Пораженный в самое сердце несовершенством бытия, Гаутама обретает ответ в собственном просветлении, пытаясь потом выразить в словах то, что получено за гранью слов и образов. Смысл учения Будды Гаутамы можно выразить так: освобождение обретается в *нирване* — внутреннем состоянии, где угасают все чувства и привязанности, а вместе с ними — и весь открывающийся человеку мир. Собственно, слово «нирвана» буквально означает «затухание», «угасание». «Мудрые, — говорил Будда, — угасают как лампы» (цит. по: *Мень А. История религии. В 7-и тт. — М., 1992. Т. III. С. 143*). Это внутреннее угасание освобождает человека и от его страдающего «я», и от самой жажды жизни, влекущей все живые существа к новым и новым перерождениям. Тем самым разрывается власть кармы и мудрец до конца растворяется в блаженной пустоте абсолютного покоя. Просветленные же — это преддверие окончательной нирваны, которая полностью разрывает всякую связь с жизнью.

Здесь, пожалуй, необходимо небольшое философское пояснение. Нирвана — это не просто покой или голое ничто (*Там же. С. 142—146*). Все гораздо тоньше. Смысл нирваны в том, что она ставит человека по ту сторону необходимости, и в этом значении нирвана равна свободе. Однако в нирване нам открывается лишь **негативная сторона свободы** — это свобода, взятая лишь как отрицание всякой зависимости, «свобода от...». Подлинная же свобода не только отрицает, но и утверждает — утверждает бытие человека как личности, его самоценное достоинство и неисчерпаемые творческие силы. Но открытие личности лежало за пределами духовного горизонта той далекой эпохи, и поэтому полная свобода открылась Будде как полнота отрицания: нирвана лежит не только по ту сторону необходимости, но и по ту сторону всякого бытия. Нирвана освобождает человека не только от необходимости, но и от собственного «я», от всякого положительного содержания и поэтому не может быть вполне адекватно выражена ни в слове, ни в образе. Иными словами, в нирване мы видим трагедию свободы, не обнаруживающей в себе никакого положительного содержания. (см.: Соловьев Вл. С. *Лекции по истории философии // Вопросы философии. — 1989. № 6. С. 91*).

Итак, прорыв в свободу оборачивается в буддизме прорывом в ничто. Но это «ничто» — нирвана — несет для буддиста сокровенный смысл, во имя которого он готов отречься от собственного «Я». Впрочем, и само это «Я» рассматривается здесь лишь как иллюзия, которая исчезает, когда человек всем своим существом устремляется к нирване. Нирвана манит к себе, как тот «внутренний остров», достигнув которого, мудрец обретает независимость от людей и богов и даже от самой судьбы: «Тот несравненный остров, где ничем не владеют и ничего не жаждут, я называю Нирваной, разрушением смерти и гибели», — говорил Будда (*цит. по: Мень А. История религии. В 7-и тт. — М., 1992. Т. III. С. 144—145*). Немногие достигают этого острова, но тем, кому удалось это сделать, «даже боги завидуют» (см.: *Дхаммапада. — М., 1960. Стих 85, 94*).

Для «просветленных» окончательная нирвана — это полное освобождение, полный уход от мира, но для непосвященного наблюдателя это должно восприниматься как небытие, смерть (пусть и блаженная смерть). Однако истинный буддист никогда не согласился бы с такой трактовкой. Ведь если посмотреть на весь процесс изнутри, с точки зрения входящего в нирвану, то здесь уже нет никаких различий между жизнью и смертью, «я» и «не-я», добром и злом, а только такая «внутренняя» точка зрения и значима для буддизма. Но сам Будда отказался сразу же после просветления навсегда покинуть этот мир, ибо счел своим долгом указать другим людям путь к спасению и свободе.

Суть своего учения Гаутама выразил в четырех «благородных» истинах. В предельно кратком изложении они выглядят следующим образом: 1. Сущность жизни есть страдание. 2. Причина

страданий — желания и привязанности. 3. Чтобы избавиться от страданий, надо с корнем вырвать желания и привязанности. 4. Для этого существует путь внутреннего самопреобразования из восьми ступеней (так называемый «восьмеричный путь»), ведущий к просветлению, а через него к нирване.

Так было положено начало новой религии. Это, безусловно, была религия (слово «религия» происходит от слова *religare* — связывать), ибо она связывала людей со спасающей запредельностью, объединяла в священном почитании запредельного как конечной цели. И все же это была странная, необычная религия. В самом ее начале не было ни молитв, ни специфических обрядов. И самое главное, в ней не было Бога, того самого Бога, который сосредоточивает в себе всю полноту жизненных смыслов. Правда, буддизм не отрицал существование множества почитаемых ранее богов и демонов, но выше их всех по святости и силе стоял просветленный аскет, навсегда сбросивший иго кармы.

При этом правоверных буддистов вовсе не мучил вопрос об очевидном сходстве нирваны и небытия, нирваны и смерти, ибо с их точки зрения сходство здесь было чисто внешнее. Смерть, царящая в этом мире, не освобождала от него, а напротив, бросала в новое воплощение, в новое страдание. Нирвана же была подлинным освобождением от всех оков жизни, и если ее нельзя было истолковать в знакомых образах и понятиях, то это значило лишь, что она действительно лежит за пределами всего известного. Впрочем, эти тонкости были недоступны большинству верующих, для которых потусторонняя нирвана ассоциировалась с блаженным покоем, столь же желанным, сколь далеким от повседневной жизни. Примечательно, что Гаутама отказался от крайностей аскетизма. Более того, верующий вовсе не обязательно должен был становиться членом монашеской общины и искать нирвану в этой жизни. Достаточно было соблюдать несложные моральные нормы, помогать общине и тогда будут заложены условия для обретения нирваны в одном из следующих перерождений.

Но самое парадоксальное в буддизме — это не нирвана, а буддийская этика. Если сравнивать буддийскую и христианскую мораль, мы с удивлением откроем как их внутреннее сходство, так и их глубочайшую внутреннюю противоположность. Именно в буддизме нравственная оценка впервые была распространена не только на сами поступки, но и на их внутренние мотивы, что делает буддизм созвучным христианству. Не только злые деяния, но и злые помыслы ухудшают карму и влекут за собой злосчастные перерождения, отдаляя от нирваны. Более того, нравственное отношение распространяется здесь не только на человека, но и на все живые существа, являющиеся ступеньками в цепи жизненных воплощений. Отсюда вытекает стремление во что бы то ни стало не вредить ничему живому. Однако (и в этом-то и состоит парадокс) для буддиста нравственность не обладает самостоятельной ценно-

стью, ибо она никак не связана с природой конечной цели — нирваны. Как замечает А. Мень, в буддизме «человек должен быть добр ко всем, но не во имя Добра, а во имя освобождения от власти зла» (Мень А. *История религии: В 7-и тт.* — М., 1992. Т. III. С. 148). А само освобождение — нирвана — есть то состояние, где царит абсолютный покой и уже нет различия между добром и злом, любовью и ненавистью, жизнью и смертью.

Поэтому, с точки зрения христианской культуры, для которой «Бог есть любовь» (1 Ин. 4:1), буддийская этика выглядит грубо эгоистичной: ее конечная цель лежит по ту сторону любви и ненависти, добра и зла. В самом буддийском сострадании сквозит оттенок святого равнодушия и покоя.

Нам трудно понять, как совместить буддийскую проповедь священного равнодушия с состраданием, всегда присутствовавшим в буддизме, ибо без этого не было бы и самой проповеди, указывающей другим путь к спасению. Может быть, разгадка в том, что буддийское сострадание — это не сострадание **во имя любви**, а сострадание по поводу любви и в конечном счете обращенное **против любви**: всегда проще освободиться от тех привязанностей, нить которых ослаблена не только с твоей, но и с другой стороны. Да и о какой истинной любви может идти речь, если и мое «Я», и все другие «Я» есть лишь иллюзия. То, что представляется моим любящим «Я» или притягивающей меня индивидуальностью любимого человека, на самом деле есть лишь собрание духовных элементов, лишённое всякого внутреннего единства.

Таков был исходный пункт буддизма. Однако учение Гаутамы оставляло множество возможностей для дальнейшего развития. С течением времени возникали новые направления, множество самых разнообразных сект и философских школ. Вообще характерной чертой буддизма всегда была открытость его догматической системы, готовность включать в себя новые (подчас весьма далекие от первоначальных) постулаты (см.: Абазов Н. В. *Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае.* — Новосибирск, 1983. С. 75; Васильев Л. С. *История религий Востока.* 2-е изд. — М., 1988. С. 229).

В I веке нашей эры появляется новый вариант буддизма, названный его сторонниками Махаяной — в отличие от исходного Хинаяны (термины «Махаяна» и «Хинаяна» переводятся соответственно как «широкий путь» и «узкий путь»). Махаяна — это прежде всего попытка ввести любовь и сострадание в круг буддийских догматов. Этический идеал Махаяны — не аскет, погруженный в безразличие нирваны, а **бодхисаттва** — святой, ставший Буддой, но давший обет не покидать мир до тех пор, пока последние пылинки не достигнут состояния Будды. Это нововведение совершенно по-новому расставило этические акценты, но и оно не могло изменить главного: священная конечная цель — нирвана — по-прежнему оставалась по ту сторону любви и ненависти, добра и зла.

Махаяна была гораздо более доступна для понимания простого человека, ибо ввела в свой обиход обычные для религии представления: множество заступников — бодхисаттв, наделенных сверхъестественной силой и способных отзываться на любовь и молитвы верующих; рай и ад как промежуточные звенья на пути к окончательному успокоению в нирване; культ, вбиравший в себя множество местных божеств, истолковываемых в буддийском духе; будущий спаситель — Будда Матрейя, призванный окончательно освободить все живое, и т. д. Особое место здесь занимает буддизм секты чань (японское название — дзен) (см.: *«Книга поучений шестого патриарха (Хой-нэна)» («Лю-цзу тань-цзин») // В кн.: Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975. С. 304—335; Судзуки Д. Т. Основы Дзен-Буддизма // Дзен-Буддизм. — Бишкек, 1993; Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. — Новосибирск, 1983).*

Универсальность и гибкость буддизма позволили ему распространиться по всему миру. Буддизм выразил себя в многообразных направлениях восточной философии, в искусстве, в различного рода боевых искусствах (это прежде всего относится к чань — или дзенбуддизму) (см.: Абаев Н. В. Там же.). Буддизм с его обещанием полного освобождения от собственного «Я» и всех связанных с ним проблем нередко обретает последователей и на современном Западе. Большей частью это есть выражение смыслового кризиса: люди питают иллюзорную надежду, будто можно легко обрести радикальное решение своих духовных проблем на путях чужой культуры (см.: Юнг К. Г. *Йога и Запад* // Юнг К. Г. *Архетип и символ*. — М., 1991).

2.

Художественные и эстетические особенности культуры Древнего Востока

Развитие древневосточного искусства было неразрывно связано со многими сторонами общекультурных процессов Востока. Художественный аспект восточной жизни вообрал в себя черты экономико-политического устройства, религиозных и философских представлений, бытовых традиций, правовых и этических норм.

Роль деятеля искусства в древнем обществе была велика и почетна. Иногда художника приравнивали к сану жрецов. Но его деятельность не рассматривалась как самодостаточная. Живописец, скульптор, литератор были призваны своим творчеством реализовывать высшие общественные установки и отказываться от любых форм художественного экспериментаторства, выходящего за пределы предписанных задач. Это связано с глубоким традиционализмом древневосточных культур. Многие представления народов Востока о важнейших сторонах бытия сложились очень рано и сохраня-

лись на протяжении не только столетий, но тысячелетий. Потому и искусство как неотъемлемая часть культурной системы должно было неукоснительно следовать как общекультурным, так и художественным традициям.

Потребность зафиксировать устоявшиеся принципы и нормы культуры толкала народы Древнего Востока, в частности египтян, к созданию развитой системы канонов, предписывающих художнику правила пользования пропорцией и цветом, схемы изображения людей и животных. Канон становится важнейшим эстетическим принципом, определяющим творческую деятельность мастера. Древнеегипетский художник выступал в роли хранителя священных законов, наиважнейшим из которых являлось разграничение посредством искусства кратковременной жизни, земной и вечной. Произведение искусства получало в связи с этой установкой особую функцию перевода образов и сюжетов реальной действительности в предельно обобщенную идеальную форму, лишенную сиюминутности, созданную для бессмертия. Каноническая культура Древнего Востока выработала язык, отвечающий идее постоянства, — экононый графический знак, четкий контур, строгую и ясную линию. «Даже когда изображалось самое простое, самое обыденное — пастух доит корову, или служанка подает ожерелье своей госпоже, или идет стадо гусей, — эти бесхитростные мотивы выглядят не столько изображением мимолетного действия, сколько чеканной формулой этого действия, установленной на века» (см.: Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. — М., 1986). Художественный эффект в таком искусстве достигался при незначительном варьировании форм внутри канонической схемы.

Задача превратить «земные сюжеты» в чеканные формулы вечности не противоречила стремлению мастеров запечатлеть в формах искусства все многообразие социальной и природной жизни. Особенно это наглядно видно в **мифологии**, где отражены все основные этапы выделения человека из природы и становления культуры.

В большинстве своем восточная мифология носила зооморфный характер. Персонифицированные божества изображались со звериными или птичьими головами, с другими частями их тел. Такая образная форма явилась следствием сохранения в сознании древнего человека тотемных отождествлений каждого индивида родового общества со своим предком, мыслимым в виде животного, насекомого или растения. Наличие в человеческом облике звериных черт не было связано с этическими или эстетическими характеристиками. Животное не служило человеку идеалом красоты. Образ зверя-человека в мифологической культуре Древнего Востока был скорее знаком подчиненности людей природным силам. Переход к культурному состоянию не означал разрыва с природой, а лишь был дополнением «природного» существования индивида

теми чертами, которые характерны для мира культуры. Первоначально связь человека с тотемом представляла как некая сила, не только господствующая над ним, но и оберегающая его. Позднее тотемический образ будет связан с большим аспектом человеческого бытия и трансформируется в человеко-зверя, актуализируя не природное, а социокультурное начало в искусстве. Для культуры Древнего Востока долгое время будет характерна именно первая модель — зверь-человек.

Мифологические тексты воспроизводят различные этапы окультуривания человеком среды обитания. С одной стороны, это сюжеты, рассказывающие о возникновении природных ландшафтов, о циклической изменчивости природы, о самообновлении флоры и фауны и прочее. С другой стороны, это повествование о подвигах культурных героев, о созидании мира материальной и духовной культур. Так, например, в китайской мифологии вначале устройство земли понималось буквально как наведение богиней Нюйвэй порядка в разрушенном хаотичном космосе. Позднее персонажи ранних мифов осушают землю, засевают поля, добывают огонь, плетут рыболовные сети, проводят дороги, словом, создают мир культуры.

Миф — это произведение устного народного творчества, сохранившее опыт поэтического осмысления действительности; это способ жизни, мышления, чувствования. Мифологические образы и сюжеты не трудно отыскать и в тех формах искусства, которые далеки от словесного воплощения — в скульптуре, в живописи, в архитектуре. Скажем, в Шумере храмы украшались изображениями не конкретных человекоподобных богов, а тотемами этих богов, являя как бы свернутую формулу ранних шумерских мифов (скульптурное оформление храма Энишу является иллюстрацией мифологических сюжетов о Нингирсу и богине Узу — священной козе).

Мифы, имеющие временную протяженность, могут быть, следовательно, свернуты до символического образа. Склонность к символизации художественных форм (не только мифологических) одна из типичнейших черт древневосточного искусства, вызванная желанием приостановить и обобщить в символической фигуре длительный человеческий опыт в постижении внутренней сути вещей. В символе идея остановлена, чтобы обнажить многомерность смыслов.

Принципы символического построения произведения лежат в основе китайской живописи и поэзии, воссоздающих в образной форме миниатюрные модели мира. Главная тема восточного искусства — тема перемен, вечного движения (смена времен года, многозначность душевного состояния, переменчивость настроения, чередование рождения и смерти и прочее) раскрывает иллюзорность, непрочность мира. Поэтому здесь присутствует двойной план, требующий многозначной оценки.

В художественной системе индо-буддистского Востока отдается предпочтение скрытой красоте, не до конца явленной взору, такой красоте, которая требует неспешного созерцания, отрешенности от суеты, одиночества и покоя. Акцент делается не на то, что явлено, а на то, чего нет, что пребывает в покое, создает ситуацию замены конкретного и однозначно воспринимаемого образа символическим.

Каждый элемент древнекитайской живописи символичен (сосна — символ долголетия, бамбук — стойкости, мужества, аист — одиночества и святости). Восприятие такого произведения требует особого умения обнаруживать контексты, соединять символические образы в единую эстетическую картину.

Потребность в символизации искусства развивалась в Древнем Китае на основе традиции восприятия мира как сложного и изменчивого космоса. Еще древнейшая Книга перемен — «И цзин» провозгласила дуалистическую структуру мира и выразила ее суть символически, как взаимодействие мужской, солнечной, активной силы — ян и женской, темной, пассивной — инь. Характер живописного образа, построение пространства, проблема светотени и даже количественная, цифровая характеристика в произведении были предопределены цзиновским постулатом о дуализме» (см.: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. — М., 1975).

Важнейшим символом всей древневосточной художественной культуры является Солнце. Оно чаще всего представляется в мужском образе как родной сын и наследник небесного бога. Солнце наследует важнейшее качество этого божества — умение все видеть и все знать. В Индии оно под именем Сурья является оком Варуны, в Египте — оком Ра. Однако этот мифологический образ получил в различных культурах Востока дополнительные символические оттенки. Солнце как один из важнейших абсолютов древнеиндуистской культуры получило свое раскрытие через противоположные начала (белый-черный). С одной стороны, солнце — источник света, гонитель тьмы. С другой, оно темного черного цвета, пребывает в ночи. Второе значение связано с символом смерти. Солнце, подобно смерти, разрушает мир, отмеряя его днем и ночью.

Солнце в восточных культурах обычно было важнейшим знаком красоты. Но «прекрасное» связывалось не только с сиянием, блеском и золотом, вызывало не только чувство восторга, но и трепета, ужаса, преклонения, так как солнце символизировало и темную сторону жизни. Эти два смысловых оттенка сверкающего (сияющий свет и ужасный блеск) постоянно присутствуют в описании Солнца порознь или вместе.

На примере символической природы Солнца видно, что семантика этого образа органично соединила в себе элементы различных культурных форм (философского, морально-этического, религиозного, собственно художественного и проч.). Именно на Вос-

токе зародилась солярная (световая) религия. И именно солярное божество в процессе развития цивилизаций становится верховным государственным божеством. Искусство Востока, оперирующее столь многозначными образами-символами, не стремилось к четкому выделению художественной сферы из всеобщего социокультурного контекста.

Собственно эстетическое в культуре Древнего Востока нередко пересекалось со смыслами иного плана. В частности, египтяне важнейшим качеством мудрости считали умение зафиксировать мысль письменно — в иероглифах и рисунках. Египетская письменность является комбинированной, где каждое слово изображалось алфавитными, слоговыми и картинно-образными знаками. Искусство живописцев практически не отделялось от искусства писцов, то есть мудрецов и словесников. В Египте, Китае, других восточных культурах живописец нередко обрамлял свое произведение иероглифами, завершающими единое эстетическое целое. Такое соединение было не случайным. У египтян мудрость теснейшим образом связывалась с умением зафиксировать ее — письмом и изобразительным искусством. Это и неудивительно. Ведь древнеегипетские иероглифы произошли от рисунков, и пиктографические элементы (пиктография — картинное письмо) навсегда осталось в их текстах. Живописное изображение древним египтянином воспринималось как знак-образ, обладающий животворной силой. Создать изобразительный знак предмета — значило сберечь и увековечить жизненное начало. Но и иероглифическая надпись тоже знак, обладающий подобной способностью. Письменность, как и искусство, была в Древнем Египте частью религии, делом жрецов.

Иероглифы, украшающие древнекитайские свитки также несли на себе печать высокого сакрального смысла. Они были прекрасным дополнением к воплощенным в красках символам природы и помощником в истолковании философской сути произведения. Эта живопись, родившаяся в эпохи Тан и Сун, представляет совершенно специфический вид искусства. Она лишена декоративного начала и не может восприниматься с позиций любования. Такие произведения требуют внимательного вглядывания и погружения в суть изображенного. Китайская картина — свиток, родившийся из книги-свитка, — живопись для образованных людей.

В художественной культуре Китая существует органическая связь между живописью и литературой. Живописность китайской поэзии и поэтичность живописи — нерасторжимый синтез, выросший на почве сформировавшегося в древности учения о «дао», дополненного буддистскими элементами. Китайский свиток был дорогим искусством, создавался для состоятельного потребителя, но также и для образованного, способного оценить философский контекст произведения. Такая живопись находит

своего зрителя в среде ученых и поэтов, вельмож и государственных чиновников, получивших специальное образование и прошедших ряд строгих экзаменов. Ученость считалась одной из важнейших добродетелей в китайском обществе. Художественная культура Древнего Китая носила ярко выраженный элитарный характер. Элитарность была присуща и другим древним культурам Востока.

При всем многообразии, а часто и несходстве культур Древнего Востока, можно обнаружить общие элементы в системе функционирования искусства.

Древневосточная художественная культура сохраняла магическое предназначение, столь характерное для первобытного общества. Так же как и их древние предки, народы первых восточных цивилизаций считали, что определенные действия, совершаемые над изображением, способствуют их осуществлению и относительно оригинала.

Магическая роль искусства была обусловлена представлением о неразрывном единстве человека с природой. Художественная культура становилась способом реализации высших духовных начал, находящихся за пределами человеческих навыков и умений. Красота, воплощаемая в произведении искусства, не есть результат духовных и материальных усилий художника. Она является воплощением красоты природы, существующей независимо от усилий творческой личности. Она нейтральна к любому проявлению «индивидуальности». Красота природы может открываться мастеру, творцу при определенных условиях, в частности, в момент созерцания, технологию которой человек может постигнуть при помощи религии и философии.

Все ранние культуры восточного региона носили безымянный характер. Художник не стремился в предмете искусства выразить субъективную авторскую позицию. Личностное начало отсутствовало. Общественное, коллективное — получало высокое сакральное значение. Обязанностью художника была реализация всеобщих смыслов.

Позднее искусство будет восприниматься как универсальный механизм воспитания добропорядочности гражданина. Так, Конфуций считал основой воспитания песни, обряды и музыку. «Воспитание начинается с песни утверждается с обрядом и завершается музыкой» (см.: *Лунь Юй // Древнекитайская философия. Собр. текстов. В 2-х тт. — М., 1972. Т. I*).

Художественная культура Древнего Востока воплощает в себе высокое синтетическое целое. Это уже не первобытный синкретизм, в котором существуют лишь зародышевые элементы будущих видов искусств, жанров, художественных форм наравне с элементами религии, политики, морали и проч. Но искусство пока еще ангажировано религиозной, философской, морально-этической системами, прочими общественными структурами.

Отсутствие завершенной собственно эстетической системы не означало, что древние не понимали специфических задач искусства. Еще шумеры считали, что художественная культура способна доставить человеку удовольствие от приобщения к высшим духовным ценностям, находящимся за пределами биологической природы. Вопрос лишь в смещении акцентов.

ЛИТЕРАТУРА

- Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III—VI вв. — М., 1982.
- Васильев Л. С. Некоторые особенности системы мышления, поведения и психологии в традиционном Китае // Китай: традиции и современность. — М., 1976.
- Васильев Л. С. История Востока. В 2-х тт. — М., 1994.
- Васильев Л. С., Фурман Д. Е. Христианство и конфуцианство (опыт сравнительного социологического анализа) // История и культура Китая — М., 1974.
- Гришнер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987.
- Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего Мира — М., 1986.
- Древнекитайская философия: Собр. текстов. В 2-х тт. — М., 1972.
- Жаров С. Н. Три лика китайской культуры: конфуцианство, буддизм, даосизм. — (Препринт Г-563). Воронеж, 1995.
- Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975.
- История эстетической мысли. В 6-и тт. Т. I. — М., 1982.
- Литература Древнего Востока: Тексты. — М., 1984.
- Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. — М., 1994.
- Соколов-Ремизов С. Н. Литература — каллиграфия — живопись. — М., 1985.

История античной культуры

глава 3

1. Характерные черты древнегреческой культуры
2. Основные этапы развития эллинистской художественной культуры
3. Художественная культура Древнего Рима

1.

Характерные черты древнегреческой культуры

Античная культура Средиземноморья считается величайшим творением человечества. Ограниченная пространством (в основном побережье и острова Эгейского и Ионического морей) и временем (от II тысячелетия до н. э. до первых веков христианства) античная культура раздвинула рамки исторического существования, по праву заявив о себе общечеловеческой значимостью архитектуры и скульптуры, эпической поэзии и драматургии, естественнонаучного и философского знания. Уничтоженная природными стихиями, пожарами, варварскими набегами, погребенная вместе со статуями низверженных христианами языческих богов, античная культура открывала свои тайны новой Европе постепенно, век за веком. Мифы и предания обретали конкретную историческую форму в археологических находках Генриха Шлимана, открывшего во второй половине XIX века Трою, Микены, Тиринф, и Артура Эванса на Крите в начале XX века. И каждое новое открытие заставляло потомков склонить головы перед достижениями сравнительно небольших по численности, но очень талантливых народов.

Прошли века со времени крушения античной культуры. Человечество получило в свое распоряжение новые факты и материалы. Но о греческой культуре продолжают спорить. Что это было: греческое чудо», на котором так настаивал Шлиман, «быстро облетающая роза», по мнению Гегеля, «символ благополучного существования», как полагали И. Тэн и Э. Ренан, или сложный, противоречивый, зачастую античеловечный и кровавый процесс становления новой европейской цивилизации, как утверждал А. Боннар. «Детством человечества», порой ослепительно солнечным, иногда таинственным, жестоким и загадочным, воспринимается античная эпоха, памятники которой до сих пор оказывают огромное художественное воздействие.

Европейская цивилизация действительно уходит своими корнями в период античности. Древним грекам были знакомы достижения культуры народов Востока. Но усвоив опыт Египта и Вавилонии, греки определили собственный путь как в развитии но-

вых социально-политических отношений, философских поисков, так и в художественно-эстетическом подходе к миру. Античная Греция не была отягощена азиатской традицией. «Вступая в мир Греции, мы чувствуем, что на нас веет родным воздухом, — это Запад, это Европа», — писал А. Герцен.

Греция на протяжении многих веков не представляла собой единого географического пространства. «Фактура и цвет земли, ритм и композиция ландшафта, силуэт и масштаб долин и окружающих их гор — все различно в каждой из областей Греции», — пишет исследователь греческой культуры В. М. Полевой (*Полевой В. М. Искусство Греции. — М., 1970. С. 90*). Не представляла собой единства античная Греция и в социально-политическом плане: она существовала в рамках особой государственной системы — городов-полисов, чаще всего определенных природными границами. Различие между ними было существенным: в языковых диалектах, собственных календарях и монетах, почитаемых богах и уважаемых героях. Порой они не только соперничали, но и воевали друг с другом. Спарта и Афины — два полюса этого противостояния.

Несмотря на указанные региональные различия, античная культура позволяет говорить о себе как об определенной целостности. Долгое время в основе такой связи лежало осознание общности интересов и необходимость объединения против общего врага, когда тот претендовал на земли греков. Но единство определялось не только этим. Каковы же характерные особенности античной культуры?

Прежде всего античная культура космологична. Космос выступает ее абсолютом. Космос по-гречески — это не только мир, Вселенная, но и украшение, порядок, мировое целое, противостоящее Хаосу упорядоченностью и красотой. И если вся окружающая природа прекрасна, то верность ей становится незыблемым принципом греческого искусства. И. И. Винкельман, исследуя греческое искусство, упоминает о существовании закона, предписывающего художникам «подражать природе как можно лучше под страхом наказания». Уже в самом общем подходе к миру, природе, космосу античный грек утверждал эстетические категории, тесно связанные между собой, пронизывающие всю античную культуру и получившие особое развитие в искусстве — красота, мера, гармония.

Красота, прекрасное, согласно чтимому греками Аристотелю, объективно существует в настоящем мире, в ее основе лежат характеристики онтологического порядка: соразмерность, определенность, ограниченность и единство в многообразии.

Мера понимается как исходный принцип существования чего-то определенного. Она едина и неделима, она — характеристика совершенства. «Прекрасное есть надлежащая мера во всем», — полагает философ Демокрит. «Меру во всем соблюдай» — рекомендует Гесиод. «Ничего слишком!» — учит надпись на фронтоне в Дель-

фийском храме Аполлона. Мера вводится в античной Греции в философскую, политическую, эстетическую и этическую культуру, представляя собой одну из основных ее категорий.

Природа Греции сама осуществляет меру — в ней нет ничего громадного. Все обозримо и понятно. Море не угнетает рыбаков и мореплавателей своей безбрежностью, почти всюду видны берега, и остров, видимый за 150 км, кажется греку «щитом, положенным на море». Горы не отличаются значительной вышиной, в прозрачном воздухе все видимые предметы воспринимаются в отчетливых формах. Грек не угнетен безбрежным пространством как египтянин в пустыне или скиф в степи, он воспринимает мир в четких естественных границах. Незначительность размеров греческих государств превращало абстрактное понятие об отечестве в представление о родном и любимом городе-полисе.

Человек, привыкший к таким ясным конкретным представлениям и образам, как нельзя более был способен к пониманию гармонии между видимыми частями созерцаемого. Вот почему как основная черта бытия понималась греками и гармония — единство во многообразии, «внутренняя природа вещей». Наивысшее выражение гармония, как и мера, получает в искусстве, но образцом для произведений искусства является гармония в космосе, природе, гармония человека, общества.

Античная культура — это тип европейской рациональной культуры. Грек созерцал космос, воспринимая его таким, как он есть, не задумываясь и не давая глубокого осмысления античному мирозданию. Но восприняв его, грек должен был доказать, просчитать и вычислить все, что вначале он утвердил умозрительно и принял на веру. И если гармония, как настаивал Аристотель, есть отношение величин, которым свойственно «движение и положение», если она выражается в «пропорции и связи вещей», то должны быть математические нормы этой связи. Отсюда — наличие канона, совокупности правил, определяющих идеальные пропорции гармонической человеческой фигуры. Тело человека подверглось тщательному геометрическому изучению, в результате которого были установлены правила пропорционального соотношения его частей. Историки полагают, что теоретиком пропорций является скульптор Поликлет (2-я половина V в. до н. э.), автор труда «Канон». Практически теория пропорций Поликлета выражена прежде всего в его собственных статуях атлетов «Дорифора» («Копьеносец») и «Диадумена» («Юноша с победной повязкой»).

Математические расчеты базировались на наблюдении над реальным человеческим телом. Но тело, совершенное и прекрасное само по себе, было лишь частью гармоничной личности античного мира. Идеал, к которому должен стремиться каждый гражданин греческого полиса — калокагатия. Прекрасная (kalos) и хороший, добрый (agathos) человек соединяет в себе красоту безупречного тела и внутреннее нравственное совершенство, причем приоритет

явно принадлежит второму. «Кто прекрасен — одно лишь нам радуется зрение; кто же хорош — сам собой и прекрасным покажется». — выражает эту мысль поэтесса Сапфо (VII век до н. э.). Достигнуть идеала можно было упражнениями, образованием и воспитанием. Воспитание предполагало единство развития физического и умственного в равной степени — «гимнастического» и «мусического». Ко второму относилось «поприще муз» — все искусства (пение, музыка, танцы, поэзия), искусство счета, речи, искусство спора. Основу литературного образования составляли произведения Гомера, Гесиода, Эзопа.

Таким образом, уже космологизм греческой культуры предполагал **антропоцентризм**. Космос постоянно соотносится с человеком, природные объекты — с человеческим телом. Такой подход определяется и общим отношением античного грека к земной жизни. Любовь к повседневным радостям утверждалась в качестве своеобразного идеала, преимущество жизни над смертью огромно, понимание его составляет смысл античного мировоззрения:

«Всем суждено умереть, и никто предсказать не сумеет даже на завтрашний день, будет ли жив человек. Ясно все это поняв, человек, веселись беззаботно... И наслаждайся любовью, ведь жизнь у тебя однодневна. Прочие тяготы все я оставлю судьбе» (*Греческая эпиграмма*. — М., 1960. С. 276).

Античный грек высоко ценил эти рекомендации. Он был способен на героические самопожертвования, но умирая, жалел о том, что приходится оставлять этот прекрасный мир. Антигона, одна из самых популярных в античной Греции мифических героинь, главное действующее лицо трагедии Софокла, цествуя на смерть, жалеет о тех днях счастья, которые подарила бы ей жизнь. Ахилл, герой Троянской войны, уже провозглашенный царем над умершими, готов к жизни, как «поденщик, работая в поле, службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный, нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать мертвым».

Антропоцентричность античной греческой культуры предполагает культ тела человека. Вспомним, что идеализируя богов, греки представляли их в образе человеческом и наделяли высшей телесной красотой, потому что не находили более совершенной формы.

Культ тела определялся и более прагматическими причинами. Каждому греку нужно было заботиться о ловкости и силе для военных целей, ему приходилось защищать отечество от врагов. Красота телосложения почиталась высоко и достигалась физическими упражнениями и гимнастикой. Историки свидетельствуют, что культ тела был мощнейшим стимулом решения социально-политических задач. Агесилай, царь спартанский, чтобы ободрить своих воинов, велел раздеть пленных персов. Увидев их изнеженные тела, свидетельствуют историки, греки расхохотались и пошли вперед, полные уверенности в победе над презренным противником.

Култ тела был настолько велик, что нагота не вызывала чувства стыдливости. Стоило знаменитой афинской красавице Фрине, обвиненной в совершении преступления, сбросить перед судьями свои одежды, как они, ослепленные красотой, оправдали ее.

Человеческое тело стало мерилom всех форм греческой культуры. Греческая философия не может быть понята без эстетики теории красоты и гармонии. Греческая математика, физика, астрономия — «скульптурны и осязательны». Пластично все греческое искусство — архитектура, скульптура, поэзия, драма. Представленная на сцене трагедия походила на ряд оживленных рельефов, маска актера служила символом изображаемого им характера. И сам актер представлял собой живую статую.

Человек и его качества служили критерием определения даже таких, казалось бы, далеких от телесной пластики видов деятельности, как риторика. Один из авторов сравнивал речи известного в Афинах ритора Исократа с ухоженными и прекрасными телами юных атлетов на состязаниях, а речи его ученика Демосфена — с воинами, в полном вооружении, грозно сверкающими оружием и доспехами. Но наиболее полно телесность и пластичность были выражены в таких видах искусства, как архитектура и скульптура. Математические расчеты сооружаемых храмов соотносились с человеческим телом. При всяких сооружениях основные меры древние заимствуют от человеческого тела: пальцы, ладони, стопы, локти и т. д. Мужественная дорическая колонна уподобляется фигуре мужчины — физически сильного, твердо стоящего на земле, не требующего никаких украшений и прекрасного уже физическим совершенством, стройная ионическая колонна сравнивается с фигурой женщины, утонченной и нарядной. Колонна украшена орнаментом в виде листьев пальмы или лотоса с завитками-волютами, аккуратными и симметричными, как прическа гречанки. И углубления на ионической колонне тоньше и богаче, чем на дорической. Коринфская колонна создана, как полагает Витрувий, «в подражание девичьей грации».

Следует, однако, подчеркнуть, что антропоцентризм имеет более глубокий смысл, нежели соответствие с человеческим телом, даже в архитектуре. Как уже отмечалось, пропорции храма и его размеры соотносимы с человеком. Но не с реальным человеком — для этого составляющие храма слишком велики, здание «предполагало» героя, титанического человека, оно возвышает человека и приобщает его к миру высоких и могучих явлений. Такая архитектура становится важной силой в духовной культуре греческого общества, воспитывает в человеке гражданина.

Принципом патриотизма проникнута и такая черта античной культуры, как **состязательность**: она характеризует все сферы жизни. Главную роль играли состязания художественные — поэтические и музыкальные, спортивные, конные. Греческий агон (борьба, состязание) олицетворял характерную черту свободного грека:

он мог проявить себя прежде всего как гражданин полиса, его личные заслуги и качества ценились только тогда, когда выражали идеи и ценности полиса, городского коллектива. В этом смысле греческая культура была безлична. Легенда гласит, что замечательный афинский скульптор Фидий, посмеявшийся на шите Афины Промакос, огромной статуи Акрополя, изобразить себя в образе бородатого воина, был едва не изгнан из Афин.

Наиболее ярким выражением античного агона стали знаменитые Олимпийские игры, которые Греция подарила миру. Истоки первых олимпиад теряются в древности, но в 776 г. до н.э. было на мраморной доске впервые записано имя победителя в беге, и этот год считается началом исторического периода Олимпийских игр. Местом Олимпийских празднеств была священная роща Альтис. Место выбрано очень удачно. Все постройки, и ранние и более поздние — храмы, сокровищницы, стадион, ипподром, возведены в ровной долине, обрамленной мягкими, покрытыми густой зеленью холмами. Природа в Олимпии как бы проникнута духом мира и благоденствия, который устанавливался на время Олимпийских игр. В знаменитом храме Зевса Олимпийского (V в. до н.э.) находилась статуя бога, созданная Фидием и считавшаяся одним из семи чудес света. Древние авторы писали, что, взглянув на нее, человек чувствовал, как светлеет и успокаивается его душа. В священной роще тысячи зрителей разбивали свой лагерь. Но съезжались сюда не только ради состязаний, здесь заключались торговые сделки, поэты, ораторы и ученые выступали перед зрителями со своими новыми речами и произведениями, художники и ваятели представляли на суд присутствующих свои картины и скульптуры. Государство имело право оглашать здесь новые законы, договоры, другие важные документы. Раз в четыре года устраивался праздник, равного которому античность не знала — праздник духовного общения лучших умов и самых блестящих талантов Греции. Афинская Академия — роща, посвященная афинскому герою Академу, прославилась и тем, что отсюда позднее начинались самые интересные состязания бегунов — бег с факелами.

Позднее к Олимпийским прибавились Пифийские игры в Дельфах, посвященные Аполлону, Истмийские в честь бога Посейдона, Немейские, прославлявшие Зевса. Игры давали религиозную санкцию физическим достоинствам — «аретэ» и моральное право властвования над людьми.

В греческом агоне берет свое начало диалектика — умение вести беседу, опровергая рассуждения и аргументы соперника, выдвигая и доказывая собственные доводы. В таком случае «внимать Логосу» означало «быть убедимым». Отсюда преклонение перед словом и особое почитание богини убеждения Пейто. В греческом агоне обосновывалось право существования различных философских направлений, явившихся источником культурного прогресса. Философия — любовь к мудрости — формировала метод, который

мог использоваться в различных сферах жизни. Знания имели практический смысл, они создавали почву для искусства-мастерства — «техне», но они приобретали и значимость теории, знания ради знания, знания ради истины.

Состязательный характер античной культуры заставляет обратить внимание еще на одну черту ее — греческая культура празднична, внешне красочна, зрелищна. Обычно праздники были связаны с регулярными шествиями и соревнованиями в честь богов — покровителей полиса. Раз в четыре года отмечался праздник в честь богини города Афин — Большие Панафинеи. Обязательно включались в празднование факельные шествия, музыкальные и танцевальные представления, большая процессия с жертвенными животными и новыми одеждами для статуи Афины в Эрехтейоне. Жертвоприношения, затем музыкальные и атлетические состязания увенчивали праздник. Победитель награждался дарами Афины (по преданию именно она подарила грекам оливковое дерево) — венком из священной оливы и замечательной амфорой с оливковым маслом.

Широкую известность получают и Дионисии — аттический праздник в честь бога Диониса. Великие Дионисии праздновались пять дней и включали яркие шествия, сопровождавшиеся культовыми песнями, танцами и драматическими представлениями.

Культура античной Греции, отмеченная указанными выше характерными чертами, представляет собой процесс становления и развития различных форм материальной и духовной деятельности. В конкретные исторические периоды общественные приоритеты отдаются разным видам этой деятельности. Но во все века наиболее полно выражала основные тенденции античности культура художественная — искусство.

2.

Основные этапы развития эллинской художественной культуры

В античной Греции процветали различные виды искусства: архитекторы создавали величественные храмы, художники поражали пропорциональностью и красотой рисунков на греческих вазах. Трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида до настоящего времени являются образцом драматического искусства. Гомеровские эпосы служат хрестоматией эпической поэзии. Они так же бессмертны, как теоремы Пифагора и физические расчеты Архимеда.

История античного искусства включает в себя несколько этапов. В крито-микенский или эгейский период (III—II тысячелетие до н. э.) достигает расцвета искусство мастеров Крита, растет творческая активность ахейских племен на Балканском полуострове. От XI до VIII века до н. э. продолжается период, называемый условно «гомеровским». Он характеризуется знаменитым эпосом, распространением керамики и мелкой пластики геометрического

стиля. Архаическая эпоха, приходящаяся на VII—VI века до н. э., была временем возникновения самостоятельных городов-государств на Балканском полуострове и бурного развития искусства. Классический период охватывает V и IV века до н. э. В его пределах различают раннюю классику (первая половина V века до н. э.), высокую классику (третья четверть V века до н. э.) и позднюю классику (IV век до н. э.). Последний период греческого искусства (III—I века до н. э.) — эпоха эллинизма — характеризуется широким распространением культуры эллинизма среди народов, живших в бассейне Средиземного моря. Закат эллинизма связан с развитием искусства античного Рима.

Преддверием античной культуры является так называемая эгейская культура — архитектура, скульптура и росписи Крита, Микен, Тиринфа. Знаменитый Кносский дворец на Крите, занимавший площадь 16 тыс. кв. м, своей архитектурой предвосхитил главную идею античности — при всей своей величественности, он не подавляет человека, а выступает соразмерным ему. Фрески дворца свидетельствуют о том, что главный герой этого искусства — человек, его впечатления от окружающей жизни кладутся в основу изображения пейзажа и животных. Зная лишь пять красок (черную, белую, голубую, желтую, красную), владея лишь «цветным силуэтом», живописцы Крита сумели создать яркие эмоциональные картины.

XII век до н. э. явился переломным в истории народов, живших на берегах Эгейского моря. Ахейские города — Микены, Тиринф, Пилос гибнут от нашествия дорийских племен. Цивилизация греков-ахейцев была разрушена пришельцами, жившими в условиях первобытнообщинного строя, но уже пользующихся железными изделиями. XII век — начало пути развития Греции «гомеровской эпохи», формирование нового типа как культуры в целом, так и художественной культуры в частности. «Гомеровская Эпоха» отмечена прежде всего появлением «Илиады» и «Одиссеи» — великих эпических поэм. Греция вступает из бронзового века в железный, но носителями новых материальных возможностей становятся народы, более отсталые по общему уровню культуры. Вновь, как это было в начале бронзового века, гибнут города, не строятся дворцы, на многие десятилетия забывается письменность. Изобразительное искусство заменяется художественным ремеслом.

В этот период — период художественного ремесла — особенно ценится мастер-ремесленник, создающий искусно выполненные вещи. Конечно, здесь главным является не изображение окружающего мира и не передача впечатлений от него, а создание нового изделия, действие человеческих рук, претворяющих природный материал в новую вещь, не существующую в природе.

Над поэтическим видением мира возобладали анализ и арифметический расчет, и это означало, что человеческий разум становится более независимым от природы. Некоторые исследователи да-

же считают, что в форме сосудов выражается стремление создать разумную «очеловеченную композицию». С этих позиций стройность и упорядоченность стиля представляется как «модель мира», единство которой противостоит природному хаосу. Строгий арифметический расчет, ритм и симметрия воплощают идею, которая получила философское и художественное обоснование позднее: с помощью чисел можно не только определить существенные свойства предметов и явлений, но и создать нечто прекрасное, математически выразив правила этой красоты.

Почвой для новой, более развитой формы культуры стала греческая мифология — «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией». На рубеже VIII—VII веков до н. э. создается «Теогония» Гесиода, систематизирующая мифологические повествования древнего грека, дающая космогоническую картину происхождения мира и определяющая важный момент в развитии греческой художественной культуры: бог, герой, мифологические существа получают человеческое обличье. Выразить это можно лишь в изобразительной, а не абстрактно-знаковой форме. К этому времени объем художественной культуры чрезвычайно расширился. Развивается мелкая пластика — терракотовые, костяные и бронзовые статуэтки изображают животных, целые сценки из быта воинов, героев, в некоторых из них можно узнать олимпийских богов. Начинает развиваться монументальная скульптура, скульпторы ищут возможности живого и свободного изображения человеческого тела. Но вершиной культуры являются шедевры Гомера.

Истоки «Илиады» и «Одиссеи» Гомера в далеком времени героев-ахейцев, в микенской культуре. Гомер как бы пытается передать слушателям видение давно исчезнувшего мира. Но слепой поэт сумел заглянуть в будущее. Эпические поэмы Гомера представляют собой своего рода кодекс морали, утвердившейся в античной культуре на многие века. Высшей ценностью для знатного воина, героя «Илиады» и «Одиссеи», является посмертная слава, вечная память о доблестных подвигах. Память сохраняет певец-аэд, который и передает ее потомкам. И эти песни, как и поэмы Гомера в целом, являются носителями педагогических принципов: если хочешь сам быть воспетым, будь таким, как мудрые и доблестные герои Гомера. Таким образом, поэмы Гомера стали и каноном поведения, и источником знаний, сокровищницей мудрости. От Гомера идут корни греческой и римской поэзии, наследием его жила трагедия.

Но время гомеровских певцов прошло. Уходит в прошлое патриархальный быт мелких поселений. Развивается земледелие и торговля, растут города. Усложняется мифологическое осмысление эллинского мира. В период архаики (VII—VI вв. до н. э.) прославляются архитекторы, вазописцы и даже рачительные земледель-

цы. Расцветает поэзия, сужающая представление о настоящей жизни до земных каждодневных радостей в стихах Архилоха, дружеских пиров и мирских наслаждений у Анакреонта, любви и искренности пережитых чувств в лирике Сапфо. Развивается музыка, виды которой дали замечательное сочетание поэзии, ритмического танца, музыкальной формы. В период архаики проявились важнейшие тенденции, характерные для высокоразвитой художественной культуры. В новый этап вступает греческая архитектура, прославившаяся в веках. Особое распространение получают храмовые сооружения: олимпийским богам, их прекрасным статуям воздвигаются величественные и роскошные жилища. Можно представить общее впечатление от храма почитаемого бога, если добавить, что раскрашивался он в синий и красный цвета. Но наиболее полно выражала основные тенденции греческого искусства периода архаики вазопись.

К середине VI века до н. э. высокого уровня достигает так называемая чернофигурная вазопись — черный лак по красноватой глине. Вазописцы вырабатывают навыки, позволяющие передавать движение и изображать бытовые сцены. Геометрический символ-знак заменяется наглядным художественным образом. Изображения Ахилла и Аякса, Диониса и Геракла украшают вазы Экзекия. Теперь стройный и упорядоченный космос, передаваемый в «томе-ровскую эпоху» геометрическими знаками-символами, раскрывается в наглядных образах.

Однако черные силуэты фигур и предметов не могли в полной мере передать объем и пространство, и силуэтная чернофигурная роспись сменилась краснофигурным стилем. В ней черным лаком закрывался фон, а фигуры людей и предметов сохраняли светлый, красноватый цвет глины. На таком фоне легче передавать объем, изображать поворот человеческой фигуры, обозначать глубину пространства, т. е. изображать предметы, расположенные один за другим. Стремление передать человеческий образ, приближенный к реальности, определяют и развивают скульпторы этого периода.

Переход от архаики к классике был в значительной степени обусловлен серьезными социально-политическими событиями: борьбой рабовладельческой демократии и тирании, ожесточенной войной греческих полисов с персами. В мировоззрении греков на рубеже VI—V вв. до н.э. наметился переход к качественно новому осмыслению мира и новых форм его художественного выражения. Период классики фиксирует важную особенность духовной культуры: эллина не был свойствен узкий профессионализм. Прославленный философ делал замечательные открытия в области математики и астрономии, известный скульптор не только мог построить храм, но и расписать его, создать научный трактат. И большинство из известных греков, память о которых наследовали потомки, были поэтами.

Центром античной культуры периода классики стали Афины. В них были собраны блестящие достижения общественной мысли и художественной деятельности. Афинское государство заботилось о культурной жизни своих граждан, представляя им возможность участвовать в празднествах и посещать театр. Бедным ремесленникам и торговцам выплачивалось пособие на посещение театра. Спортивные состязания, бывшие долгое время привилегией аристократов, стали ареной состязания для всех. Гимнасионы с залами и банями, палестры для тренировок молодежи сделали физическое воспитание правом любого афинского гражданина. Целью его было всестороннее воспитание личности.

Афины V века поражают размахом монументального строительства. Менее чем за два десятилетия были воздвигнуты Парфенон, Пропилеи, небольшой храм Афины Победительницы. Создателям Парфенона Иктину и Калликрату удалось достичь подлинной гармонии и совершенства. Акрополь, возвышаясь, господствовал над городом, и в период классики он стал дорогим для граждан символом их демократического свободного государства. Образцом классического совершенства стала скульптура афинских мастеров. Замечательные фриз Парфенона созданы несколькими художниками под руководством великого Фидия. Идеал человеческой личности воплощен Фидием в культовых статуях Афины Парфенон и Зевса Олимпийского. Современниками Фидия были Мирон — автор замечательной, всемирно известной статуи «Дискобол» и автор уже упоминавшегося «Канона» Поликлет. Все они изображали людей такими, какими они должны быть, их герои идеальны.

Известно, что эпоха архаики выразила себя в лирике. В Афинах V в. до н.э., ставших центром литературного, поэтического творчества, расцвели трагедия и комедия. Трагедия (буквально, «песня козлов») возникает из хоровой песни, распевавшейся сатирами, одетыми в козлиные шкуры и изображавшими постоянных спутников бога вина Диониса. Она стала официальной формой творчества, когда в Афинах был утвержден общегосударственный праздник Великих Дионисий.

Греческая трагедия точно так же, как гомеровский эпос, выполняла вместе с эстетическими воспитательные функции. Авторы трагедий стремились не только заинтересовать зрителя, но и утешить, потрясти его, показать на примере жизни героев действие божественных законов. В трагедии получило наиболее полное выражение такое понятие греческой культуры, как катарсис (kathorosis — очищение), облагораживание людей, освобождение души от «скверны» или болезненных аффектов. По словам Аристотеля, трагедия «совершает путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Аристотель. *Поэтика*. — М., 1957. С. 56). Расцвет трагедии связан с именами великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида. Каждый из них ставит проблему человека, его судьбы, справедливости и благо, но рассматривает их по-разному.

Трагедии Эсхила определяли понятия правды, справедливости, блага в религиозно-этических границах: существовал неотвратимый закон справедливого возмездия, установленный богами и ими же контролируемый. Как правило, у Эсхила воля богов справедлива, но уже вносятся элементы нового отношения к богам, проводятся параллели между социальными ценностями граждан Афин и образами олимпийцев. В трагедии «Прикованный Прометей» люди, овладевшие огнем, устами титана Прометея бросают вызов всемогущему Зевсу — жестокому, внушающему ненависть тирату.

Конфликт трагедий Софокла — противоборство человека и неотвратимого рока. Воля богов всемогуща, но и люди, герои его трагедий — личности непреклонные и стойкие. Таковы Крезонт и Эдип, Антигона и Электра. В трагедиях Софокла наиболее полно выражены новые настроения художественной культуры: внимание к конкретной личности, самостоятельно, индивидуально определяющей жизненный выбор. Обращение к человеку как к личности продолжается и в трагедиях Еврипида. Жестокость богов несомненна, но они не всемогущи: истоком страданий человека являются страсти и порывы его собственной души. Еврипид находит причины поступков человека в нем самом, и трагедию богов и героев превращает в трагедию людей. Если Софокл преклоняется перед Аполлоном, то Еврипид называет его мстительным и злопамятным. Он не верит в божественное происхождение закона и этических норм, его герои — Медея и Федра — выступают против сложившихся обычаев и традиций. Софокл, по мнению современников, представляет человека таким, каким он должен быть и каким его изображали Фидий, Микон, Поликлет. Еврипид изображает человека таким, каков он есть, выступая как «настоящий исследователь тайников человеческой души» (*Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990. С. 112*).

Рост индивидуализма в конце V века до н.э. характеризует греческую культуру в целом, но особенно значительно этот процесс выражен в культурно-политической жизни Афин. Терпят крушение нормы и принципы демократического города-государства. Афины переживают тяжелые дни: войну со Спартой, эпидемию чумы. Тяжелые испытания разрушают старые представления, рождается новое отношение к миру, который не казался уже простым и ясным. Теперь не гражданин-коллективист, а человек индивидуальный и неповторимый выступает идеалом. В словах философа Антисфена «высшее благо для человека быть свободным от общества» наиболее полно выражен процесс формирования новых культурных ценностей. Внимание ко всему единичному и особенному усложняет и художественные образы. Новые традиции сказываются даже в архитектуре — искусстве, отражающем, как известно, мир опосредованно. Вот почему Эрехтейон (конец V в.) — храм Афины, Посейдона и Эрехтея в Акрополе всем своим обликом отличается от простого в восприятии Парфенона. Эрехтейон сложен и асимме-

причен, его нужно обойти кругом, чтобы воспринять архитектурные формы. Меняются и требования, предъявляемые к скульптурным произведениям. Они получают определенное выражение в творчестве Праксителя, Скопаса и Лисиппа.

Скульптуры Праксителя «Гермес с младенцем Дионисом» и «Афина Книдская» отвечают прежде всего эстетическим потребностям, они являются носителями утонченной красоты и изящества. Совершенно иным было творчество Скопаса, архитектора и скульптора. Величавости фигур Фидия, гармоничности статуй Мирона и Поликлета, почти человеческой красоте богов и богинь Праксителя он противопоставляет образы динамические, страстные, полные неистового порыва. В образах Скопаса выражается новое отношение греков к миру, утрата его ясности и гармонии. Человек стал остро ощущать трагические конфликты, подстерегающие его на каждом шагу. Теперь не гармония и радости земной жизни, а ее противоречия бросаются в глаза. И в этом мире, утверждает поэт: «одно лишь из двух остается нам, смертным, на выбор: или не родиться совсем, или скорей умереть» (*Греческая эпиграмма*. С. 82).

Широко известна статуя вакханки, одна из самых значительных скульптур Скопаса. Пластический образ полон движения, жизненных стремлений, статуя — «ожившая страсть»: «камень паросский вакханка, но камню дал душу ваятель». Она олицетворяет собой одно из начал, борющихся между собой, на которые обращал внимание Ф. Ницше, увидевший в греческой культуре противостояние двух богов — Аполлона и Диониса. На бурных празднествах в честь Диониса человек освобождается от обычных запретов. «Аполлон, как этическое божество, требует от своих меры, — пишет Ницше. — И представим теперь, как в этот, построенный... на самоограничении мир вдруг врываются экстатические звуки дионисического торжества с его все более и более манящими волшебными напевами... Индивид со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвении дионисических состояний и забывал аполлонические законоположения...» (*Ницше Ф. Рождение Трагедии. // Соч. В2-х тт. М., 1990. Т. 1. С. 70—71*). Гений Скопаса нашел наиболее приемлемую пластическую форму для выражения страсти и порыва, в этом ему, по мнению исследователей, близки Микеланджело и Бетховен.

Раздробленность греческих городов привела во второй половине IV века к завоеванию их Македонией. Эпохе разгоревшихся жестоких войн было несозвучно и искусство Праксителя, и пафос Скопаса. Художники в это время начинали всецело зависеть от частных заказов крупных рабовладельцев либо царского двора. Придворным мастером Александра Македонского был Лисипп, разработавший новый пластический канон, заменивший канон Поликлета. Этот идеал красоты полнее всего воплотился в скульптуре «Апоксиомен». Новым в скульптуре Лисиппа были пропорции человеческого тела, но главное не в этом. Апоксиомен не выступает в напряжении всех сил, как дискобол Мирона, он не находится в состоя-

нии гармонического величия, как Дорифор у Поликлета. Лисипп показывает не просто красивого юношу-атлета после состязаний, его интересует конкретная жизненная ситуация. Лисипп показывает Апоксиомена — человека и возбужденного недавней борьбой, и уставшего от нее. И то и другое состояние получает право на пластическое выражение. Таким образом, закладываются тенденции, получившие определенное развитие в искусстве эллинизма.

Искусство эллинизма (приблизительные хронологические рамки периода эллинизма — III век до н. э. и последние десятилетия I века до н. э.) характеризуется исключительно интенсивным развитием всех художественных форм, связанных как с греческими, так и с «варварскими» принципами культуры, с наукой и техникой, философией и религией. Кругозор эллинов расширился значительно — это определялось во многом военными походами, торговыми и научными путешествиями в далекие страны. Границы, замыкавшие кругозор грека — гражданина полиса, снимаются, формируется незнакомое ранее «чувство мировых просторов». И этот необъятный мир с возникавшими и распадавшимися буквально на глазах огромными державами был лишен гармонии и управлялся не понятными и знакомыми олимпийскими богами, а капризной и своенравной богиней судьбы Тюхе. Мир был новый, и его необходимо было познать, понять и выразить в художественных формах.

Бурно развивается архитектура, во многом связанная со стремлением правителей прославить мощь своих государств в архитектурных памятниках и строительстве новых городов. Расцветают виды искусства, связанные с украшением зданий — мозаика, декоративная скульптура, расписная керамика. В эпоху эллинизма даже в скульптурах богинь утрачивалось былое величие, для скульптора не существовало жестких эстетических норм: он показывал и впалую грудь старого рыбака и беззубую старуху. Скульпторы, впервые показавшие человека то младенцем, то дряхлым стариком, хотели передать чисто человеческие чувства и в лице и в фигуре.

Эллинистические скульпторы волновали зрителей своими произведениями и находили для этого высокохудожественные формы. Таков «Лаокоон» скульпторов Агесандра, Полидора, Афинодора. Сюжет, почерпнутый из гомеровской «Илиады» — смерть троянского жреца Лаокоона и его сыновей, посланная богами за то, что он возражал против внесения в город знаменитого троянского коня, рассматривается как страшная человеческая трагедия.

3.

Художественная культура Древнего Рима

Искусство эллинизма ярко отражало идеи, волновавшие людей той бурной эпохи, а художественная культура стала основой развития многих видов искусства в различных областях Средиземноморья. С утасанием эллинистических государств с конца I века до н. э. веду-

щее значение в античном мире приобретает римское искусство. Впитав в себя многое из достижений культуры и искусства Греции, оно воплотило их в художественной практике колоссальной Римской державы. В античный антропоцентризм греков римляне внесли черты более трезвого миропонимания. Точность и историзм мышления, суровая проза лежит в основе их художественной культуры, далекой от возвышенной поэтики мифотворчества греков.

Культура Рима входит в наше сознание со школьных лет загадочной легендой о Ромуле, Рэме и их приемной матери-волчице. Рим — это звон гладиаторских мечей и опущенные вниз большие пальцы римских красавиц, присутствовавших на гладиаторских боях и жаждущих смерти поверженного. Рим — это Юлий Цезарь, который на берегу Рубикона говорит: «Жребий брошен», и начинает гражданскую войну. Потом, падая под кинжалами заговорщиков, произносит: «И ты, Брут!» Римская культура ассоциируется с деятельностью многих римских императоров. Среди них — Август, который с гордостью заявляет, что принял Рим кирпичным, а потомкам оставляет мраморным. Калигула, собирающийся назначить сенатором своего коня, Клавдий с его императрицей Мессалиной, чье имя стало синонимом неистового разврата, Нерон, устроивший пожар Рима, чтобы вдохновиться на поэму о пожаре Трои; Веспасиан с его циничными словами о том, что «деньги не пахнут»; и благородный Тит, который, если не сделал за день ни одного доброго дела, говорил: «Друзья, я потерял день» (Гаспаров М. Л. Предисловие // Гай Светоний Транквилл. *Жизнь двенадцати цезарей*. — М., 1988. С. 5).

Художественная культура Рима отличалась большим разнообразием и пестротой форм, в ней были отражены черты, свойственные искусству народов, покоренных Римом, иногда стоявших на более высокой степени культурного развития. Римское искусство сложилось на основе сложного взаимопроникновения самобытного искусства местных итальянских племен и народов, в первую очередь могущественных этрусков, которые познакомили римлян с искусством градостроения (различные варианты сводов, тосканский орден, инженерные сооружения, храмы и жилые дома и др.), настенной монументальной живописью, скульптурным и живописным портретом, отличающимся острым восприятием натуры и характера. Но основным было все-таки влияние греческого искусства. Говоря словами Горация, «Греция, пленницей став, победителей грубых пленила».

Основные принципы художественной культуры двух народов были в своих истоках различны. Прекрасное, «надлежащая мера во всем», было для грека и идеалом и принципом культуры. Греки, как уже отмечалось, признавали могущество гармонии, соразмерности и красоты, римляне не признавали иного могущества, кроме могущества силы. Они создали великое и могучее государство, и весь строй римской жизни определялся этой великой мощью. Личные таланты не выдвигались и не культивировались — соци-

альная установка была совсем другая. Отсюда и формула исследователей римской культуры «великие деяния были совершены римлянами, но среди них не было великих людей» — великих художников, архитекторов, скульпторов. Уточним — не было равных по значимости гениям античной Греции. Сила государства выразилась прежде всего в строительстве.

В римском искусстве периода расцвета ведущую роль играла архитектура, памятники которой даже в развалинах покоряют своей мощью. Римляне положили начало новой эпохи мирового зодчества, в котором основное место принадлежало сооружениям общественным, рассчитанным на огромные количества людей. Во всем древнем мире архитектура не имеет себе равной по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римляне ввели инженерные сооружения (акведуки, мосты, дороги, гавани, крепости) как архитектурные объекты в городской, сельский ансамбль и пейзаж. Они переработали принципы греческой архитектуры и прежде всего ордерной системы. Не меньшее значение в развитии римской культуры имело искусство эллинизма с его архитектурой, тяготевшей к грандиозным масштабам и городским центрам.

Но гуманистическое начало, благородное величие и гармония, составляющие основы греческого искусства, в Риме уступили место тенденциям возвеличить власть императоров, военную мощь империи. Отсюда масштабные преувеличения, внешние эффекты, ложный пафос громадных сооружений, и рядом — нищие лачуги бедняков, тесные кривые улочки и городские трущобы.

В области монументальной скульптуры римляне остались далеко позади греков и не создали памятников столь значительных, как греческие. Но они обогатили пластику раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф, который составил важнейшую часть архитектурного декора.

Лучшим в наследии римской скульптуры был **портрет**. Как самостоятельный вид творчества он прослеживался с начала I века до н. э. Римляне явились авторами нового понимания этого жанра. Они, в отличие от греческих скульпторов, пристально и зорко изучали лицо конкретного человека с его неповторимыми чертами. В портретном жанре наиболее ярко проявился самобытный реализм римских ваятелей, наблюдательность и умение обобщить наблюдения в определенной художественной форме. Римские портреты исторически зафиксировали изменения внешнего облика людей, их нравов и идеалов.

Идеалом эпохи был мудрый и волевой римлянин Катон — человек практического склада ума, хранитель строгих нравов. Примером подобного образа служит остро индивидуальный портрет римлянина с худым асимметричным лицом, с напряженным взором и скептической улыбкой. Гражданские идеалы республиканской поры воплощены в монументальных портретах в рост —

статуях Тогатуса («Облаченный в тогу»), обычно изображенного стоящим прямо, в позе оратора. Известная статуя «Оратор» (начало I века до н.э.) изображает римского или этрусского магистрата в момент обращения с речью к согражданам.

В конце I века до н.э. Римское государство из аристократической республики превратилось в империю. Так называемый «римский мир» — время затишья классовой борьбы в период правления Августа (27 г. до н.э. — 24 г. н.э.) — стимулировал высокий расцвет искусства. Античные историки характеризуют этот период как «золотой век» Римского государства. С ним связаны имена архитектора Витрувия, историка Тита Ливия, поэтов Вергилия, Овидия, Горация.

Конец I и начало II вв. н.э. — время создания грандиозных архитектурных комплексов, сооружений большого пространственного размаха. Рядом с древним республиканским Форумом были возведены предназначенные для торжественных церемоний форумы императоров. Строились многоэтажные дома — они определили облик Рима и других городов империи. Воплощением мощи и исторической значимости императорского Рима были Триумфальные сооружения, прославляющие военные победы.

Самое гигантское зрелищное сооружение Древнего Рима Колизей, место грандиозных зрелищ и гладиаторских боев. Строители должны были удобно разместить в его огромной каменной чаше 50 тыс. зрителей. Мощные стены Колизея разделены на четыре яруса сплошными аркадами, в нижнем этаже они служили для входа и выхода. Спускающиеся воронкой места разделялись согласно общественному рангу зрителей. По грандиозности замысла и широте пространственного решения с Колизеем соперничает храм Пантеон, являющийся свободной гармонией. Выстроенный Аполлодором Дамасским, он представляет классический образ центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. В дальнейшем крупнейшие зодчие стремились превзойти Пантеон в масштабах и совершенстве воплощения. Античное чувство меры осталось недостижимым.

Художественные идеалы римского искусства III—IV вв. н.э. отражали сложный характер эпохи: распад древнеантичного уклада жизни и миропонимания сопровождался новыми исканиями в искусстве. Грандиозные масштабы некоторых памятников в Риме и в его провинциях напоминают архитектуру Древнего Востока.

В эпоху империи получили дальнейшее развитие рельеф и круглая пластика. На Марсовом поле был возведен монументальный мраморный Алтарь мира (13—19 гг. н.э.) по случаю победы Августа в Испании и Галии. Верхняя часть алтаря завершается рельефом, изображающим торжественное шествие к алтарю Августа, его семьи и римских патрициев, наделенных точными портретными характеристиками. Мастерство исполнения, свободный рисунок свидетельствуют о греческом влиянии.

Ведущее место в римской скульптуре по-прежнему занимал портрет. Его новое направление возникло под воздействием греческого искусства и получило название «августовский классицизм». В век Августа резко изменился характер образа — в нем отразился идеал строгой классической красоты, это тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появились парадные придворные портреты в рост, исполненные сдержанности и величия.

Позднее создаются произведения жизненные и убедительные, и портрет достигает одной из вершин своего развития. Стремление к индивидуализации образа порою доходило в своей выразительности до гротеска. На портрете у Нерона — низкий лоб, тяжелый подозрительный взгляд из-под припухших век и зловещая улыбка чувственного рта. Подобным образом раскрывается холодная жестокость деспота, человека низменных, необузданных страстей.

В пору кризиса античного мировоззрения (II в. н. э.) в портрете фиксируется индивидуализм и одухотворенность, самоуглубление и вместе с тем утонченность и усталость, характеризующие период упадка. Тончайшая светотень и блестящая полировка поверхности лица заставляли светиться мрамор изнутри, уничтожали резкость линий контура; живописные массы беспокойно льющихся волос, оттеняли своей матовой фактурой прозрачность черт. Таков портрет «Сириянки», облагороженный тончайшими переживаниями. В изменившемся от освещения выражении лица сквозит еле заметная ироническая улыбка. При изменении угла зрения улыбка исчезает и создается впечатление грусти и усталости.

К этой эпохе относится монументальная бронзовая конная статуя Марка Аврелия, вновь установленная в XVI в. по проекту Микеланджело на площади Капитолия в Риме. Образ императора — воплощение гражданственного идеала и гуманности. Широким умиротворяющим жестом обращается он к народу. Это образ философа, автора «Размышлений наедине с собой», безразличного к славе и богатству. Складки одежды сливают его с могучим корпусом великолепно отлитого коня. «Прекраснее и умнее головы коня Марка Аврелия, — писал немецкий историк Винкельман, — нельзя найти в природе».

Третий век — эпоха расцвета римского портрета, все более освобождающегося от традиционных идеалов, художественных приемов и типов и обнажившего самую сущность портретируемого. Этот расцвет совершился в сложных противоречивых условиях упадка, разложения Римского государства и его культуры, изживания форм высокого античного искусства, но вместе с тем и зарождения в недрах античного общества нового общественного феодального порядка, новых могучих творческих тенденций. Усиление роли провинций, приток варваров, часто стоявших во главе империи, вливали свежие силы в увядающее римское искусство, определяли новый облик позднеримской культуры. В нем намечались черты,

получившие развитие в средневековье на Западе и Востоке, в искусстве эпохи Возрождения. В портрете появились образы людей, исполненные чрезвычайной энергии, самоутверждения, эгоцентризма, властолюбия, грубой силы, рожденные жестокой и трагической борьбой, захватившие в то время общество.

Поздний период развития портрета отмечен внешним огрубением облика и повышенной духовной экспрессией. Таким образом, в римском искусстве возникает новая система мышления, в которой торжествовала устремленность в сферу духовного начала, характерная для средневекового искусства. Образ человека, утратившего этический идеал в самой жизни, утратил гармонию физического и духовного начала, характерную для античного мира.

Римское искусство завершило большой период античной художественной культуры. В 395 г. Римская империя распалась на Западную и Восточную. Разрушенный, разграбленный варварами в IV—VII вв. Рим опустел, среди его руин выросли новые селения, но традиции римского искусства продолжали жить. Художественные образы Древнего Рима вдохновляли мастеров Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

Боннар А. Греческая цивилизация. От Антигоны до Сократа. — М., 1992.

Вернан Ж. П. Происхождение древнегреческой мысли. — М., 1988.

Греческая эниграмма. — М., 1960.

Культура Древнего Рима. В 2-х тт. Т. 1. — М., 1985.

Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.

Легенды и мифы Древней Греции. — М., 1992.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. — М., 1963—1988.

Полевой В. М. Искусство Греции. — М., 1970.

Культура Западной Европы в средние века

1. Периодизация средневековой культуры
2. Христианское сознание — основа средневекового менталитета
3. Научная культура в средние века
4. Художественная культура средневековой Европы
 - 4.1. Романский стиль
 - 4.2. Готический стиль
 - 4.3. Средневековые музыка и театр
5. «Духовные леса» культуры Нового времени

1.

Периодизация средневековой культуры

ими веками культурологи называют длительный период в истории Западной Европы между Античностью и Новым Временем. Этот период охватывает более тысячелетия с V по XV в. Внутри тысячелетнего периода Средних веков принято выделять по меньшей мере три периода. Это:

- Раннее Средневековье, от начала эпохи до 900 или 1000 годов X—XI веков;
- Высокое (Классическое) Средневековье. От X—XI веков до XIV века;
- Позднее Средневековье, XIV и XV века.

Раннее Средневековье — время, когда в Европе происходили и очень важные процессы. Прежде всего, это — вторжения варваров (от латинского *barba* — борода), которые в II века нашей эры постоянно нападали на Римскую империю и ее провинции. Эти вторжения закончились падением Рима.

Новые западноевропейцы при этом, как правило, принимали христианство, которое в Риме к концу его существования было государственной религией. Христианство в различных его формах постепенно вытесняло языческие верования на всей территории Римской империи, и этот процесс после падения империи отнюдь не прекратился. Это второй важнейший исторический процесс, определивший лицо раннего Средневековья в Западной Европе.

Третьим существенным процессом было формирование на территории бывшей Римской империи новых государственных образований, создававшихся теми же «варварами». Многочисленные племена, германские, готские и прочие племена были на деле не так уж дикими. Большинство из них уже имели зачатки государственности, владели ремеслами, включая земледелие и металлургию, были организованы на принципах военной демократии. Племенные

вожди стали провозглашать себя королями, герцогами и т. д., постоянно воюя друг с другом и подчиняя себе более слабых соседей. На Рождество 800 года король франков Карл Великий был коронован в Риме католическим папой как император всего европейского запада. Позднее (900 год) Священная Римская империя распалась на бесчисленное множество герцогств, графств, маркграфств, епископств, аббатств и прочих уделов. Их владельцы вели себя как вполне суверенные хозяева, не считая нужным подчиняться никаким императорам или королям. Однако процессы формирования государственных образований продолжались и в последующие периоды. Характерной особенностью жизни в раннее Средневековье были постоянные грабежи и опустошения, которым подвергались жители Священной Римской империи. И эти грабежи и набеги существенно замедляли экономическое и культурное развитие.

В период классического, или высокого Средневековья Западная Европа начала преодолевать эти затруднения и возрождаться. С X века сотрудничество по законам феодализма позволило создать более крупные государственные структуры и собирать достаточно сильные армии. Благодаря этому удалось остановить вторжения, существенно ограничить грабежи, а затем и перейти постепенно к наступлению. В 1024 году крестоносцы отняли у византийцев Восточную Римскую империю, а в 1099 году захватили у мусульман Святую землю. Правда, в 1291 году и то и другое были опять потеряны. Однако из Испании мавры были изгнаны навсегда. В конце концов западные христиане завоевали господство над Средиземным морем и его островами. Многочисленные миссионеры принесли христианство в королевства Скандинавии, Польши, Богемии, Венгрии, так что эти государства вошли в орбиту западной культуры.

Наступившая относительная стабильность обеспечила возможность быстрого подъема городов и общеевропейской экономики. Жизнь в Западной Европе сильно изменилась, общество быстро утрачивало черты варварства, в городах расцветала духовная жизнь. В целом европейское общество стало намного более богатым и цивилизованным, чем во времена античной Римской империи. Выдающуюся роль в этом играла христианская церковь, которая тоже развивалась, совершенствовала свое учение и организацию. На базе художественных традиций Древнего Рима и прежних варварских племен возникло романское, а затем блестящее готическое искусство, причем наряду с архитектурой и литературой развивались все другие его виды — театр, музыка, скульптура, живопись, литература. Именно в эту эпоху были созданы, например, такие шедевры литературы, как «Песнь о Роланде» и «Роман о Розе». Особенно большое значение имело то, что в этот период западноевропейские ученые получили возможность читать сочинения античных греческих и эллинистических философов, прежде всего Аристотеля. На этой основе зародилась и выросла великая философская система Средневековья — схоластика.

Позднее Средневековье продолжило процессы формирования европейской культуры, начавшиеся в период классики. Однако ход их был далеко не гладким. В XIV—XV веках Западная Европа неоднократно переживала великий голод. Многочисленные эпидемии, особенно бубонной чумы («Черная смерть»), тоже принесли неисчерпаемые человеческие жертвы. Очень сильно замедлила развитие культуры Столетняя война. Однако в конце концов города возрождались, налаживалось ремесло, сельское хозяйство и торговля. Люди, уцелевшие от мора и войны, получали возможность устраивать свою жизнь лучше, чем в предыдущие эпохи. Феодалная знать, аристократы, стали вместо замков строить для себя великолепные дворцы как в своих поместьях, так и в городах. Новые богачи из «низких» сословий подражали им в этом, создавая бытовой комфорт и соответствующий стиль жизни. Возникли условия для нового подъема духовной жизни, науки, философии, искусства, особенно в Северной Италии. Этот подъем с необходимостью вел к так называемому Возрождению или Ренессансу.

2.

Христианское сознание — основа средневекового менталитета
Важнейшей особенностью средневековой культуры является особая роль христианского вероучения и христианской церкви. В условиях всеобщего упадка культуры сразу после разрушения Римской империи только церковь в течение многих веков оставалась единственным социальным институтом, общим для всех стран, племен и государств Европы. Церковь была господствующим политическим институтом, но еще более значительно было то влияние, которое церковь оказывала непосредственно на сознание населения. В условиях тяжелой и скудной жизни, на фоне крайне ограниченных и чаще всего малодостоверных знаний о мире христианство предлагало людям стройную систему знаний о мире, о его устройстве, о действующих в нем силах и законах. Добавим к этому эмоциональную притягательность христианства с его теплотой, общечеловечески значимой проповедью любви и всем понятными нормами социального общежития (Декалог), с романтической приподнятостью и эстетичностью сюжета об искупительной жертве, наконец, с утверждением о равенстве всех без исключения людей в самой высшей инстанции, чтобы хотя бы приблизительно оценить вклад христианства в мировоззрение, в картину мира средневековых европейцев.

Эта картина мира, целиком определившая менталитет верующих селян и горожан, основывалась главным образом на образах и толкованиях Библии. Исследователи отмечают, что в Средние века исходным пунктом объяснения мира было полное, безусловное противопоставление Бога и природы, Неба и Земли, души и тела.

Средневековый европеец был, безусловно, глубоко религиозным человеком. В его сознании мир виделся как своеобразная арена противоборства сил небесных и адских, добра и зла. При этом

сознание людей было глубоко магическим, все было абсолютно уверено в возможности чудес и воспринимали все, о чем сообщала Библия, буквально. По удачному выражению С. Аверинцева, Библию читали и слушали в средние века примерно так, как мы сегодня читаем свежие газеты.

В самом общем плане мир виделся тогда в соответствии с некоей иерархической логикой, как симметричная схема, напоминающая две сложенные основаниями пирамиды. Вершина одной из них, верхней — Бог. Ниже идут ярусы или уровни священных персонажей: сначала Апостолы, наиболее приближенные к Богу, затем фигуры, которые постепенно удаляются от Бога и приближаются к земному уровню — архангелы, ангелы и тому подобные небесные существа. На каком-то уровне в эту иерархию включаются люди: сначала папа и кардиналы, затем клирики более низких уровней, ниже их простые миряне. Затем еще дальше от Бога и ближе к земле размещаются животные, потом растения и потом — сама земля, уже полностью неодушевленная. А дальше идет как бы зеркальное отражение верхней, земной и небесной иерархии, но опять в ином измерении и со знаком «минус», в мире как бы подземном, нарастающего зла и близости к Сатане. Он размещается на вершине этой второй, хтонической пирамиды, выступая как симметричное Богу, как бы повторяющее его с противоположным знаком (отражающее подобно зеркалу) существо. Если Бог — олицетворение Добра и Любви, то Сатана — его противоположность, воплощение Зла и Ненависти.

Средневековый европеец, включая и высшие слои общества, вплоть до королей и императоров, был неграмотен. Ужасающе низким был уровень грамотности и образованности даже духовенства в приходах. Лишь к концу XV века церковь осознала необходимость иметь образованные кадры, принялась открывать духовные семинарии и т.п. Уровень же образования прихожан был вообще минимальным. Масса мирян слушала полутрамотных священников. При этом сама Библия была для рядовых мирян запретна, ее тексты считались слишком сложными и недоступными для непосредственного восприятия простых прихожан. Толковать ее позволялось только священнослужителям. Однако и их образованность и грамотность была в массе, как сказано, очень невысока. Массовая средневековая культура — это культура бескнижная, «догутенбергова». Она опиралась не на печатное слово, а на изустные проповеди и увещания. Она существовала через сознание безграмотного человека. Это была культура молитв, сказок, мифов, волшебных заклятий.

Вместе с тем значение слова, написанного и особенно звучащего, в средневековой культуре было необычайно велико. Молитвы, воспринимавшиеся функционально как заклинания, проповеди, библейские сюжеты, магические формулы — все это тоже формировало средневековый менталитет. Люди привыкли напряженно вглядываться в окружающую действительность, воспринимая ее

к некий текст, как систему символов, содержащих некий высший смысл. Эти символы-слова надо было уметь распознавать и извлекать из них божественный смысл. Этим, в частности, объясняются и многие особенности средневековой художественной культуры, рассчитанной на восприятие в пространстве именно такого, глубоко религиозного и символического, словесно вооруженного менталитета. Даже живопись там была прежде всего явленным словом, как и сама Библия. Слово было универсально, подходило ко всему, объясняло все, скрывалось за всеми явлениями как их скрытый смысл. Поэтому для средневекового сознания, средневекового менталитета культура прежде всего выражала смыслы, душу человека, приближала человека к Богу, как бы переносила в иной мир, в отличное от земного бытия пространство. И пространство это выглядело так, как описывалось в Библии, житиях святых, сочинениях отцов церкви и проповедях священников. Соответственно этому определялось и поведение средневекового европейца, вся его деятельность.

3.

Научная культура в средние века

Христианская церковь в средние века была совершенно равнодушна к греческой и вообще к языческой науке и философии. Главная проблема, которую старались решить отцы церкви, заключалась в том, чтобы освоить знания «язычников», определив при этом границы между разумом и верой. Христианство было вынуждено соперничать с разумом язычников, таких, как эллины, римляне, с иудейской ученостью. Но в этом соперничестве оно должно было строго оставаться на библейской основе. Можно здесь вспомнить, что многие отцы церкви имели образование в области классической философии, по существу своему не христианское. Отцы церкви прекрасно осознавали, что содержащееся в работах языческих философов множество рациональных и мистических систем сильно затруднит развитие традиционного христианского мышления и сознания.

Частичное решение этой проблемы было предложено в V веке Св. Августином. Однако хаос, наступивший в Европе вследствие вторжения германских племен и упадка Западной Римской империи, отодвинул серьезные дебаты о роли и приемлемости языческой рациональной науки в христианском обществе на семь столетий и лишь в X—XI веках, после завоевания арабами Испании и Сицилии, возрождается интерес к освоению античного наследия. По той же причине христианская культура была теперь способна и к восприятию оригинальных работ исламских ученых. Результатом стало важное движение, включавшее в себя собирание греческих и арабских рукописей, перевод их на латынь и комментирование. Запад получил таким путем не только полный корпус сочинений Аристотеля, но и работы Евклида и Птолемея.

Появившиеся в Европе с XII века университеты стали центрами научных исследований, помогая установить непререкаемый научный авторитет Аристотеля. В середине XIII столетия Фома Аквинский осуществил синтез аристотелевской философии и христианской доктрины. Он подчеркивал гармонию разума и веры, укрепляя таким способом основы естественной теологии. Но томистский синтез не остался без ответного вызова. В 1277 году, после смерти Аквината, архиепископ Парижский признал непригодными 219 из утверждений Фомы, содержащихся в его сочинениях. В результате была развита номиналистская доктрина (У. Оккам). Номинализм, который стремился отделить науку о теологии, стал краеугольным камнем в переопределении сфер науки и теологии позднее, в XVII веке.

Более полные сведения о философской культуре европейского Средневековья должны быть даны в курсе философии.

В течение XIII и XIV веков европейские ученые всерьез расшатывали фундаментальные устои аристотелевой методологии и физики. Английские францисканцы Роберт Гроссетест и Роджер Бэкон ввели в сферу науки математический и экспериментальный методы, а также способствовали дискуссии о зрении и о природе света и цвета. Их оксфордские последователи ввели количественные рассуждения и физический подход через свои исследования ускоренного движения. За Ла-Маншем, в Париже, Жан Буридан и другие ученые детально разработали концепцию импульса, в то время как Николас Орезм (1330—1382) предложил ряд смелых идей в астрономии, что открыло двери для пантеизма Николая Кузанского.

Важное место в научной культуре европейского Средневековья занимала алхимия. Алхимия была посвящена преимущественно поискам субстанции, которая могла бы превращать обычные металлы в золото или серебро и служить средством бесконечного продления человеческой жизни. Хотя ее цели и применявшиеся средства были весьма сомнительны и чаще всего иллюзорны, алхимия была во многих отношениях предшественницей современной науки, особенно химии. Первые дошедшие до нас достоверные работы европейской алхимии принадлежат английскому монаху Роджеру Бэкону и немецкому философу Альберту Великому. Они оба верили в возможность трансмутации низших металлов в золото. Эта идея поражала воображение, аленность многих людей в течение всех средних веков. Они верили, что золото — совершеннейший металл, а низшие металлы менее совершенны, чем золото. Поэтому они пытались изготовить или изобрести вещество, называемое философским камнем, которое превращает золото, а потому может быть использовано для совершенствования низших металлов до уровня золота. Роджер Бэкон верил, что золото, растворенное в «царской водке» (aqua regia), является эликсиром жизни. Альберт Великий был ве-

щим практическим химиком своего времени. Российский ученый В. Л. Рабинович проделал блестящий анализ алхимии и показал, что она представляла собой типичное порождение средневековой культуры, сочетая магическое и мифологическое видение мира с трезвым практицизмом и экспериментальным подходом.

Самым, пожалуй, парадоксальным результатом средневековой научной культуры является возникновение на базе схоластических методов и иррациональной христианской догматики новых принципов познания и обучения. Пытаясь найти гармонию веры и разума, соединить иррациональные догмы и экспериментальные методы, мыслители в монастырях и духовных школах постепенно создавали принципиально новый способ организации мышления — дисциплинарный. Наиболее развитая форма теоретического мышления того времени была теология.

Именно теологи, обсуждая проблемы синтеза языческой рациональной философии и христианских библейских принципов, нацупали те формы деятельности и передачи знаний, которые оказались наиболее эффективны и необходимы для возникновения и становления современной науки: принципы обучения, оценки, признания истины, которые используются в науке и сегодня. «Диссертация, защита, диспут, звание, сеть цитирования, научный аппарат, объяснение с современниками с помощью опор-ссылок на предшественников, приоритет, запрет на повтор-плагиат — все это появилось в процессе воспроизводства духовных кадров, где обет безбрачия вынуждал использовать «инородные» для духовной профессии подрастающие поколения» (Петров М. К. *Перед «Книгой природы». Духовные леса и предпосылки научной революции XVII века // Природа. — 1978. № 8. С. 115*).

Теология средневековой Европы в поисках нового объяснения мира стала впервые ориентироваться не на простое воспроизведение уже известного знания, а на созидание новых концептуальных схем, которые смогли бы объединить столь разные, практически несоединимые системы знания. Это и привело в конце концов к возникновению новой парадигмы мышления — форм, процедур, установок, представлений, оценок, с помощью которых участники обсуждений добиваются взаимопонимания. М. К. Петров назвал эту новую парадигму дисциплинарной (Там же). Он показал, что средневековая западноевропейская теология обрела все характерные черты будущих научных дисциплин. В их числе — «основной набор дисциплинарных правил, процедур, требований к завершенному продукту, способов воспроизводства дисциплинарных кадров». Вершиной этих способов воспроизводства кадров и стал университет. Система, в которой все перечисленные находки расцветают и работают. Университет как принцип, как специализированную организацию можно считать величайшим изобретением Средневековья (Там же. С. 113).

Первым самостоятельным, специфически европейским художественным стилем средневековой Европы был романский, который характеризуется искусством и архитектурой Западной Европы примерно с 1000 года до возникновения готики, в большинстве регионов примерно до второй половины и конца XII века, а в некоторых и позднее. Он возник в результате синтеза остатков художественной культуры Рима и варварских племен. На первых порах это был прароманский стиль.

В конце прароманского периода элементы романского стиля смешивались с византийскими, с ближневосточными, особенно сирийскими, также пришедшими в Сирию из Византии; с германскими, с кельтскими, с чертами стилей других северных племен. Различные комбинации этих влияний создали в Западной Европе множество локальных стилей, которые получили общее имя романского, в значении «в манере римлян». Поскольку основное количество сохранившихся принципиально важных памятников прароманского и романского стиля являются архитектурными сооружениями, различные стили этого периода часто различаются по архитектурным школам. Архитектура V—VIII веков обычно проста, за исключением зданий в Равенне (Италия), возведенных по византийским правилам. Здания часто создавались из элементов, изъятых из старых римских построек, или декорировались ими. Во многих регионах такой стиль был продолжением раннехристианского искусства. Круглые или многоугольные соборные церкви, заимствованные из византийской архитектуры, строились в течение прароманского периода; позднее они возводились в Аквитании на юго-западе Франции и в Скандинавии. Наиболее известные и лучше всего проработанные образцы этого типа — собор Сан-Витало византийского императора Юстиниана в Равенне (526—548) и восьмиугольная дворцовая капелла, построенная между 792 и 805 годами Карлом Великим в Ай-ля-Капелле (в наст. время Аахен, Германия), прямо инспирированная собором Сан-Витало. Одним из творений каролингских архитекторов стал вестворк, многоэтажный входной фасад, фланкированный колокольнями, который стали пристраивать к христианским базиликам. Вестворки были прототипами фасадов гигантских романских и готических соборов.

Важные здания конструировались также в монастырском стиле. Монастыри, характерное религиозное и социальное явление той эпохи, требовали громадных зданий, совмещавших в себе жилища монахов, так и часовни, помещения для молитв и служб, библиотеки, мастерские. Тщательно проработанные прароманские монастырские комплексы были возведены в Сент-Галле (Швейцария), на острове Райхенау (Германская сторона озера Констанс) и Монте-Кассино (Италия) монахами-бенедиктинцами.

Выдающимся достижением архитекторов романского периода была разработка зданий с каменными вольтами (арочными, поддерживающими конструкциями). Главной причиной для разработки каменных арок была необходимость замены легко воспламенявшихся деревянных перекрытий прароманских зданий. Введение вольтовых конструкций привело к всеобщему использованию тяжелых стен и столбов.

Скульптура. Большинство романских скульптур было интегрировано в церковную архитектуру и служило как структурным, конструктивным, так и эстетическим целям. Поэтому трудно говорить о романской скульптуре, не касаясь церковной архитектуры. Малоразмерная скульптура прароманской эпохи из кости, бронзы, золота изготавливалась под влияние византийских моделей. Другие элементы многочисленных местных стилей были позаимствованы из ремесел стран Ближнего Востока, известных благодаря импортированным иллюстрированным рукописям, резным изделиям из кости, золотым предметам, керамике, тканям. Были важны также мотивы, происходившие из искусств мигрировавших народов, такие, как гротескные фигуры, образы чудовищ, переплетающиеся геометрические узоры, особенно в районах севернее Альп. Крупномасштабные каменные скульптурные декорации стали обычными в Европе лишь в XII веке. Во французских романских соборах Прованса, Бургундии, Аквитании множество фигур размещалось на фасадах, а статуи на колоннах подчеркивали вертикальные поддерживающие элементы.

Живопись. Существующие образцы романской живописи включают в себя украшения архитектурных памятников, такие, как колонны с абстрактными орнаментами, а также украшения стен с изображениями висящих тканей. Живописные композиции, в частности повествовательные сцены по библейским сюжетам и из жизни святых, также изображались на широких поверхностях стен. В этих композициях, которые преимущественно следуют византийской живописи и мозаике, фигуры стилизованы и плоски, так что они воспринимаются скорее как символы, чем как реалистические изображения. Мозаика, точно так же, как и живопись, была в основном византийским приемом и широко использовалась в архитектурном оформлении итальянских романских церквей, в особенности в соборе Св. Марка (Венеция) и в сицилианских церквях в Цефалу и Монреале.

Декоративное искусство. Прароманские художники достигли высочайшего уровня в иллюстрировании рукописей. В Англии важная школа иллюстрирования рукописей возникла уже в VII веке в Холи Айленде (Линдисфарн). Произведения этой школы, экспонирующиеся в Британском музее (Лондон), отличаются геометрическим переплетением узоров в заглавных буквах, рамках и они густо покрываются целые страницы, которые называются ковровыми. Рисунки заглавных букв часто оживляются гротескными фигурами людей, птиц, чудовищ.

Региональные школы иллюстрирования рукописей в южной и восточной Европе развивали различные специфические стили, что заметно, например, по копии Апокалипсиса Беаты (Париж. Национальная библиотека), изготовленной в середине XI века в монастыре Сан-Север в Северной Франции. В начале XII века иллюстрирование рукописей в северных странах приобрело общие черты подобно тому, как то же произошло в то время со скульптурой. В Италии продолжало доминировать византийское влияние как в миниатюрной живописи, так и в настенных росписях и в мозаике.

Прароманская и романская обработка металлов — широко распространенная форма искусства — использовалась, главным образом, для создания церковной утвари для религиозных ритуалов. Многие из таких произведений по сей день хранятся в сокровищницах больших кафедральных соборов за пределами Франции: французские соборы были ограблены во время Французской революции. Другие металлические изделия этого периода — ранние кельтские филигранные ювелирные украшения и серебряные предметы; поздние изделия германских элатокузнецов и серебряные вещи, инспирированные привозными византийскими металлическими изделиями, а также замечательные эмали, особенно перегородчатые и выемчатые, изготовленные в районах рек Мозеля и Рейна. Двумя знаменитыми мастерами по металлу были Роже из Гельмарсхаузена, германец, известный своими бронзовыми изделиями, и французский эмальер Годфруа де Клер.

Самым известным примером романского текстильного произведения является вышивка XI века, называемая «Гобелен из Байя». Сохранились и другие образцы, такие как церковные облачения и драпировки, однако наиболее ценные ткани в романской Европе были ввезены из Византийской империи, Испании и Среднего Востока и не являются продукцией местных мастеров.

4.2. Готическое искусство и архитектура

На смену романскому стилю по мере расцвета городов и совершенствования общественных отношений приходил новый стиль — готический. В этом стиле стали исполняться в Европе религиозные и светские здания, скульптура, цветное стекло, иллюстрированные рукописи и другие произведения изобразительного искусства в течение второй половины средних веков.

Готическое искусство возникло во Франции около 1140 года, распространилось по всей Европе в течение следующего столетия и продолжало существовать в Западной Европе в течение почти всего XV века, а в некоторых регионах Европы и в XVI веке. Первоначально слово готика использовалось авторами итальянского Возрождения как уничижительный ярлык для всех форм архитектуры и искусства средних веков, которые считались сравнимыми только с произведениями варваров-готов. Позднее применение термина «готика» было ограничено периодом позднего, высокого или классического сред-

невековья, непосредственно следовавшего за романским. В настоящее время период готики считается одним из выдающихся в истории европейской художественной культуры.

Основным представителем и выразителем готического периода была архитектура. Хотя огромное число памятников готики были светскими, готический стиль обслуживал прежде всего церковь, самого мощного строителя в средние века, который и обеспечил развитие этой новой для того времени архитектуры и достиг ее полнейшей реализации.

Эстетическое качество готической архитектуры зависит от ее структурного развития: ребристые своды стали характерным признаком готического стиля. Средневековые церкви имели мощные каменные своды, которые были очень тяжелыми. Они стремились распереть, вытолкнуть наружу стены. Это могло привести к обрушению здания. Поэтому стены должны быть достаточно толстыми и тяжелыми, чтобы держать такие своды. В начале XII века каменщики разработали ребристые своды, которые включали в себя стройные каменные арки, расположенные диагонально, поперек и продольно. Новый свод, который был тоньше, легче и универсальнее (поскольку мог иметь много сторон), позволил решить многие архитектурные проблемы. Хотя раннеготические церкви допускали широкое варьирование форм, при возведении серии больших соборов в Северной Франции, начавшемся во второй половине XII столетия, были полностью использованы преимущества нового готического свода. Архитекторы соборов обнаружили, что теперь внешние распирающие усилия от сводов концентрируются в узких областях на стыках ребер (нервюр), и поэтому они могут быть легко нейтрализованы с помощью контрфорсов и внешних арок-аркбутанов. Следовательно, толстые стены романской архитектуры могли быть заменены более тонкими, включавшими обширные оконные проемы, и интерьеры получали беспрецедентное до тех пор освещение. В строительном деле поэтому произошла настоящая революция.

С приходом готического свода изменилась как конструкция, форма, так и планировка и интерьеры соборов. Готические соборы приобрели общий характер легкости, устремленности ввысь, стали намного более динамичными и экспрессивными. Первым из больших соборов был собор Парижской богородицы (начат в 1163 г.). В 1194 году был заложен собор в Шартре, что считается началом периода высокой готики. Кульминацией этой эпохи стал собор в Реймсе (начат в 1210 г.). Скорее холодный и всепобеждающий в своих точно сбалансированных пропорциях, Реймский собор представляет собой момент классического покоя и безмятежности в эволюции готических соборов. Ажурные перегородки, характерная черта архитектуры поздней готики, были изобретением первого архитектора Реймского собора. Принципиально новые решения интерьера были найдены автором собора в Бурже (начат в 1195 г.). Влияние французской готики быстро распространилось на всю Европу: Испанию, Германию, Англию. В Италии оно было не столь сильным.

Скульптура. Следуя романским традициям, в многочисленных нишах на фасадах французских готических соборов размещалось в качестве украшений громадное количество высеченных из камня фигур, олицетворявших догматы и верования католической церкви. Готическая скульптура в XII и начале XIII века была по своему характеру преимущественно архитектурной. Самые крупные и наиболее важные фигуры размещались в проемах по обеим сторонам от входа. Поскольку они были прикреплены к колоннам, они были известны как статуи-колонны. Наряду со статуями-колоннами были широко распространены свободно стоящие монументальные статуи, форма искусства, неизвестная в Западной Европе с римских времен. Самые ранние из дошедших до нас — статуи-колонны в западном портале Шартрского собора. Они находились еще в старом доготическом соборе и датируются примерно 1155 годом. Стройные, цилиндрические фигуры повторяют форму колонн, к которым они были прикреплены. Они выполнены в холодном, строгом линейном романском стиле, который тем не менее придает фигурам впечатляющий характер целеустремленной духовности.

С 1180 года романская стилизация начинает переходить в новую, когда статуи приобретают ощущение грации, извилистости и свободы движения. Этот так называемый классический стиль достигает кульминации в первых десятилетиях XIII века в больших сериях скульптур на порталах северного и южного трансептов Шартрского собора.

Появление натурализма. Начиная примерно с 1210 года, на Короначионном портале собора Парижской богородицы и после 1225 года на западном портале Амьенского собора производящие впечатление ряби классические черты оформления поверхностей начинают уступать место более строгим объемам. У статуй Реймского собора и в интерьере собора Сен-Чапель преувеличенные улыбки, подчеркнуто миндалевидные глаза, расположенные пучками на маленьких головках локоны и манерные позы производят парадоксальное впечатление синтеза натуралистических форм, деликатной аффектации и тонкой одухотворенности.

4.3. Средневековая музыка и театр

Средневековая музыка носит по преимуществу духовный характер и является необходимым составным элементом католической мессы. Вместе с тем, уже в раннем Средневековье начинает оформляться светская музыка.

Первой важной формой светской музыки были **песни трубадуров** на провансальском языке. Начиная с XI века песни трубадуров более 200 лет сохраняют влияние во многих других странах, особенно на севере Франции. Вершина искусства трубадуров была достигнута около 1200 г. Бернардом де Вентадорном, Жиро де Борнелем, Фольке де Марселем. Бернард знаменит своими тремя текстами о неразделенной любви. Некоторые из стихотворных форм

предвосхищают балладу XIV века с ее тремя стансами из 7 или 8 строк. Другие рассказывают о крестоносцах или обсуждают какие-либо любовные пустяки. Пасторали в многочисленных строфах передают банальные истории о рыцарях и пастушках. Танцевальные песни, такие, как рондо и вирелей, тоже находятся в их репертуаре. Вся эта монофоническая музыка могла иногда иметь аккомпанемент на струнном или духовом инструменте. Так было до XIV века, пока светская музыка не стала полифонической.

Средневековый театр. По иронии истории, театр в форме литургической драмы был возрожден в Европе Римской католической церковью. Когда церковь искала пути расширения своего влияния, она часто приспособливала языческие и народные праздники, многие из которых содержали театрализованные элементы. В X веке многие церковные праздники обеспечивали возможность драматизации: вообще говоря, и сама месса является не более чем драмой. Определенные праздники были знамениты своей театральностью, как, например, шествие к церкви в вербное воскресенье. Антифонные или вопросно-ответные, песнопения, мессы и канонические хоралы представляют собой диалоги. В IX веке антифонные перезвоны, известные как тропы, были включены в комплекс музыкальных элементов мессы. Трехголосные тропы (диалог между тремя Мариями и ангелами у могилы Христа) неизвестного автора примерно с 925 г. считаются источником литургической драмы. В 970 году появилась запись инструкции или руководства к этой небольшой драме, включающая элементы костюма и жестов.

Религиозная драма или чудесные пьесы. В течение последующих двухсот лет литургическая драма медленно развивалась, вбирая в себя различные библейские истории, разыгрывавшиеся священниками или мальчиками из хора. Поначалу в качестве костюмов и декораций использовались церковные облачения и существующие архитектурные детали церквей, однако вскоре были изобретены более церемонные детали оформления. По мере развития литургической драмы, в ней последовательно представлялись многие библейские темы, как правило, изображавшие сцены от сотворения мира до распятия Христа. Эти пьесы назывались различно — пасьионы (Страсти), миракли (Чудеса), святые пьесы. Соответствующие декорации поднимались вокруг церковного нефа, обычно с небесами в алтаре и с Адской пастью — искусно сделанной головой монстра с разинутой пастью, олицетворявшей вход в ад — на противоположном конце нефа. Поэтому все сцены пьесы могли быть представлены одновременно, причем участники действия передвигались по церкви с одного места на другое в зависимости от сцен.

Пьесы, очевидно, состояли из эпизодов, охватывали буквально тысячелетние периоды, переносили действие в самые различные места и представляли обстановку и дух различных времен, а также аллегории. В отличие от греческой античной трагедии, которая четко фокусировалась на создании предпосылок и

условий для катарсиса, средневековая драма далеко не всегда показывала конфликты и напряжение. Ее целью была драматизация спасения рода человеческого.

Хотя церковь поддерживала раннюю литургическую драму в ее дидактическом качестве, развлекательность и зрелищность усиливались и начинали преобладать, и церковь начала выражать в адрес драмы подокорительность. Не желая терять полезных для себя эффектов театра, церковь пошла на компромисс, вынеся драматические представления из стен самих церковных храмов. То же самое вещественное оформление стало воссоздаваться на рыночных площадях городов. Сохраняя свое религиозное содержание и направленность, драма стала гораздо более светской по своему постановочному характеру.

Средневековая светская драма. В XIV веке театральные постановки связывались с праздником Тела Христова и развивались в циклы, включавшие до 40 пьес. Некоторые ученые считают, что эти циклы развивались самостоятельно, хотя и одновременно с литургической драмой. Они представлялись для общины в течение целого четырех-пятилетнего периода. Каждая постановка могла длиться один или два дня и ставилась один раз в год. Постановка каждой пьесы финансировалась каким-либо цехом или торговой гильдией, причем обычно старались как-то связать специализацию цеха с предметом пьесы — например, цех кораблестроителей мог ставить пьесу о Ное. Поскольку исполнителями были часто неграмотные любители, анонимные авторы пьес стремились писать легко запоминающимися примитивными стихами. В соответствии со средневековым мировоззрением, историческая точность зачастую игнорировалась и далеко не всегда соблюдалась логика причинно-следственных связей.

Реализм использовался в постановках избирательно. Пьесы полны анахронизмов, ссылок на чисто местные и известные лишь современникам обстоятельства; реалиям времени и месту уделялось лишь минимальное внимание. Костюмы, обстановка, утварь были сплошь современными (средневековыми европейскими). Что-то могло изображаться сверхточно — сохранились сообщения о том, как актеры едва не умирали вследствие слишком реалистического исполнения распятия или повешения. В пьесах, где играли дьяволы, актеры буквально сгорали. С другой стороны, эпизод с отступлением восточных морей мог обозначаться простым набрасыванием красной ткани на египтян-преследователей в знак того, что море поглотило их.

Свободная смесь реального и символического не препятствовала средневековому восприятию. Зрелища и народные пьесы ставились повсюду, где только возможно, и адская пасть обычно была излюбленным объектом приложения сил для мастеров механических чудес и пиротехников. Несмотря на религиозное содержание циклов, они все более и более становились развлечениями. Исполни-

зовались три основные формы постановок. В Англии самыми обычными были карнавальные повозки. Прежние церковные декорации сменились тщательно разработанными передвижными сценами, такими, например, как маленькие современные суда, которые перемещались в городе с места на место. Зрители собирались в каждом таком месте: исполнители работали на площадках повозок или на подмостках, построенных на улицах. В Испании делали так же. Во Франции применялись синхронные постановки — различные декорации поднимались одна за другой по сторонам длинного, приподнятого помоста перед собравшимися зрителями. Наконец, опять-таки в Англии, пьесы иногда ставились «вкруговую» — на круглой площадке, с декорациями, размещавшимися по окружности арены. Зрителями, сидящими или стоящими между декорацией.

Пьесы-моралите. В тот же самый период появились народные пьесы, светские фарсы и пасторали большей частью анонимных авторов, которые упорно сохраняли характер мирских развлечений. Все это влияло на эволюцию пьес-моралите в XV веке. Хотя и написанные на темы христианского богословия с соответствующими персонажами, моралите не были похожи на циклы, поскольку не представляли эпизоды из Библии. Они были аллегорическими, самодостаточными драмами и исполняли их профессионалы, такие, как менестрели или жонглеры. Пьесы, такие, как «Человек» («Everyman»), обычно трактовали жизненный путь индивида. В числе аллегорических персонажей были такие фигуры, как Смерть, Обжорство, Добрые Дела и другие пороки и добродетели.

Эти пьесы местами трудны и скучны для современного восприятия: рифмы стихов повторяются, носят характер импровизации, пьесы в два-три раза длиннее драм Шекспира, а мораль объявляется прямолинейно и назидательно. Однако исполнители, вставляя в представления музыку и действие и используя комические возможности многочисленных персонажей пороков и демонов, создали форму народной драмы.

5

«Духовные леса» культуры Нового времени

Так, средние века в Западной Европе — время напряженной духовной жизни, сложных и трудных поисков мировоззренческих конструкций, которые могли бы синтезировать исторический опыт познания предшествовавших тысячелетий. В эту эпоху люди смогли выйти на новую дорогу культурного развития, иную, чем знали прежние времена. Пытаясь примирить веру и разум, строя картину мира на основе доступных им знаний и с помощью христианского догматизма, культура средних веков создала новые художественные стили, новый городской образ жизни, новую экономику, подготовила сознание людей к применению механических припо-

соблений и техники. Вопреки мнению мыслителей итальянского Возрождения, средние века оставили нам важнейшие достижения духовной культуры, в том числе институты научного познания и образования. В их числе следует назвать прежде всего университет как принцип. Возникла, кроме того, новая парадигма мышления, дисциплинарная структура познания, без которой была бы невозможна современная наука, люди получили возможность думать и познавать мир гораздо более эффективно, чем прежде. Даже фантастические рецепты алхимиков сыграли свою роль в этом процессе совершенствования духовных средств мышления, общего уровня культуры.

Как нельзя более удачным представляется образ, предложенный М. К. Петровым: он сравнил средневековую культуру с строительными лесами. Возвести постройку без них невозможно. Но когда здание завершено, леса удаляют, и можно только догадываться, как они выглядели и как были устроены. Средневековая культура по отношению к нашей, современной, сыграла именно роль таких лесов: без нее западная культура не возникла бы, хотя сама средневековая культура была на нее в основном не похожа. Поэтому надо понимать историческую причину столь странного названия этой длительной и важной эпохи развития европейской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1934.

Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М., 1990.

Же Гофф Ж. К. Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992.

Петров М. К. Перед «Книгой природы». Духовные леса и предпосылки научной революции XVII века // Природа. — 1978. № 8.

Петров М. К. Социально-культурные основания развития современной науки. — М., 1992.

Эйкен Г. История и система средневекового мировоззрения. — С.-Пб., 1987.

Культура западно-европейского Возрождения

глава 6

1. Гуманизм — ценностная основа культуры Возрождения

2. Отношение к античной и средневековой культуре

3. Особенности художественной культуры Ренессанса

3.1. Итальянский Ренессанс

3.2. Северное Возрождение

1.

Гуманизм — ценностная основа культуры Возрождения

Эпоха Возрождения рассматривается исследователями западноевропейской культуры как переход от средних веков к Новому Времени, от общества феодального — к буржуазному. Наступает период первоначального накопления капитала. Появляются первые зачатки капиталистической промышленности в форме мануфактуры. Развивается банковское дело, международная торговля. Зарождается современное экспериментальное естествознание. Формируется научная картина мира на основе открытий прежде всего в области астрономии. Крупнейшие ученые эпохи Н. Коперник, Д. Бруно, Г. Галилей обосновывают гелиоцентрический взгляд на мир.

Ренессанс (renaissance — возрождение) — это эпоха великих открытий. Цивилизация средних веков называлась морской, поскольку развивалась вокруг морей — Средиземного и Балтийского. К 1517 году Колумб и другие первооткрыватели возвестили эру океанической цивилизации, в которой главными путями мира стали океанские дороги. Корабль Магеллана совершил первое кругосветное путешествие. Два богатых континента западного полушария были открыты для освоения «старым миром».

Темпы развития ренессансной культуры в странах Западной Европы различны. Приблизительны и хронологические границы — в Италии XIV—XVI века, в других странах XV—XVI века. Наивысшей точки своего развития культура Ренессанса достигает в XVI столетии, когда становится общеевропейским явлением — это, так называемое, Высокое, классическое Возрождение, за которым последовало позднее Возрождение последних десятилетий XVI века.

Что же в эту эпоху делает культуру различных европейских народов единой? Вутверждаемой системе ценностей, духовной культуры в целом на первый план выдвигаются идеи гуманизма (лат. humanus — человеческий). Заимствованный у Цицерона (I в. до н. э.),

который называл гуманизмом высшее культурное и нравственное развитие человеческих способностей, этот принцип наиболее полно выразил основную направленность европейской культуры XIV—XVI веков. Гуманизм развивается как идейное движение, он захватывает купеческие круги, находит единомышленников при дворах тиранов, проникает в высшие религиозные сферы — в папскую канцелярию, становится мощным оружием политиков, утверждается в массах, оставляет глубокий след в народной поэзии, зодчестве, дает богатый материал для поисков художников и скульпторов. Складывается новая светская интеллигенция. Ее представители организуют кружки, читают лекции в университетах, выступают ближайшими советниками государей.

Гуманисты привносят в духовную культуру свободу суждений, независимость по отношению к авторитетам, смелый критический дух. Они полны **веры в безграничные возможности человека** и утверждают их в многочисленных речах и трактатах. Для гуманистов не существует более иерархического общества, в котором человек — только выразитель интересов сословия. Они выступают против всякой цензуры, и особенно против цензуры церковной. Гуманисты выражают требование исторической ситуации — формируют человека предприимчивого, активного, инициативного. Человек уже сам кует свою судьбу, и провидение господне тут ни при чем. Человек живет по своему собственному разумению, он «отпущен на свободу» (Н. Бердяев).

Гуманизм как принцип культуры Возрождения и как широкое общественное течение базируется на **антропоцентрической картине мира**, во всей идеологической сфере утверждается новый центр — могучая и прекрасная личность.

Красугольный камень нового мировоззрения закладывает Данте Алигьери (1265—1324) — «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт Нового Времени» (Ф. Энгельс). Созданный Данте в его «Божественной комедии» великий синтез поэзии, философии, теологии, науки является одновременно итогом развития средневековой культуры и подступом к новой культуре эпохи Возрождения. Вера в земное предназначение человека, в его способность собственными силами совершить свой земной подвиг позволила Данте сделать «Божественную комедию» первым гимном достоинству человека. Из всех проявлений божественной мудрости человек для него — «величайшее чудо».

Эта позиция была развита Франческо Петраркой (1304—1374), философом и блестящим лирическим поэтом, который считается родоначальником гуманистического движения в Италии. Преклонением перед человеком, его красотой, разумом наполнена работа Джанозцо Манетти (1396—1439) «О достоинстве и превосходстве человека». Трактат «О наслаждении» Лоренцо Валла (1407—1457) утверждает естественность земных радостей и чувственных наслаждений человека. Пико della Мирандола

13—1494) в сочинении «О достоинстве человека» проводит мысль о том, что человек — творец своей судьбы, себя самого: «мы становимся тем, чем мы желаем быть». Гуманисты Возрождения убеждены в том, что человек, как и Бог, обладает свободой действий, он сам управляет судьбой и обществом, делая правильный, рациональный выбор.

Но становление и расцвет гуманизма глубоко противоречивы. Небывалого размаха достигает наука, расцветает поэзия, архитектура, изобразительные искусства. Покровителями искусств становятся многие властители. Но проблемы общественных отношений решаются кинжалом и ядом, заговорами и войнами. Вошло в историю семейство Борджиа во главе с самим папой Александром VII — убийцей, грабителем и развратником, который, однако, был наделен блестящим талантом государственного деятеля. Известный историк, поэт и дипломат Макиавелли находит этому оправдание: идеальный государь, отмечает он, должен уметь сочетать приемы лисы и льва, быть не только человеком, но и зверем. По свидетельству современников, тиран Сигизмунд Малатеста «в жестокости превзошел всех варваров», собственноручно закалывая свои жертвы. Но он же обладал широкими познаниями в философии, среди его придворных было немало гуманистов, а при обсуждении произведений искусства проявлял самый тонкий вкус. А кинжал, которым пользовался Малатеста, был образцом ювелирного искусства.

Исследователи многократно отмечали, что добро и зло переплетались в эпоху Возрождения самым причудливым образом». Люди вышли из Средневековья, высокий идеал гуманизма озарил их духовную жизнь, но они еще новички в свободомыслии. Гармония в социальном устройстве не была достигнута и безудержные страсти владели отдельными личностями, побуждая их действовать, не останавливаясь ни перед чем и не задумываясь о последствиях» (Любимов Л. *Искусство Западной Европы*. — М., 1976. С. 128).

2.

Отношение к античной и средневековой культуре

В процессе формирования и развития культура Возрождения определяет отношение к другим типам культуры, к другим эпохам. Обращение к античному наследию выступает важной особенностью культуры Ренессанса. Антропоцентризм и прославление прекрасного, гармонически развитого человека были особенно близки европейскому гуманизму. В период Ренессанса возрождается античный идеал человека, понимание красоты как гармонии и меры, реалистический язык пластических видов искусства в отличие от средневекового символизма. Практическое, житейское мировосприятие древних было более притягательным, разнообразным и доступным, чем построения средневеко-

вых схоластов. Художников, скульпторов и поэтов Возрождения привлекают сюжеты античной мифологии и истории, древние — греческий и латинский языки.

Восстановление античного наследия и началось с изучения древних языков. С конца XIII века гуманисты начали активно изучать греческий язык, а на латинском языке — классическом языке Цицерона, Горация, Сенеки — были написаны труды гуманистов. Латынь стала языком эпохи Возрождения. Один из первых исследователей культуры Италии в эпоху Возрождения Якоб Буркхардт отмечал, что даже дети прекрасно знали латынь. Семилетние дети писали латинские письма. Среди четырехлетних детей были ораторы, изумлявшие аудиторию чистой латинской речью.

Гуманисты были историками, филологами, библиотекарями, любили копаться в старых рукописях и книгах, составляли коллекции древностей. Они стали восстанавливать забытые труды греческих и римских авторов, устанавливать подлинные тексты вместо искаженных в эпоху Средневековья. Большая часть текстов античных авторов, которыми располагает современная наука, была выявлена именно гуманистами. Большую роль в распространении античного наследия сыграло изобретение и распространение книгопечатания. Важно отметить, что античные рукописи и памятники были не мертвыми вещами, но подлинно учителями, помогавшими открыть самого себя, «это не камни, дерево и бумага, а материал для возведения памятника собственной личности» (Лазарев В. Н. *Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве*. — М., 1979. С. 5).

Гуманисты проявляли большой интерес и к античной философии — натурфилософии, эпикуреизму, неоплатонизму. В середине XV века во Флоренции основывается Платоновская Академия во главе с Марсио Фичино. Почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ. Таким образом, преемственная связь Возрождения с античностью очевидна.

Каким же было отношение гуманистов к средневековой культуре, которая непосредственно предшествовала эпохе Возрождения?

Деятели Ренессанса отзывались о средневековой культуре сурово и высоко, именуя ее «варварской, грубой манерой». И это можно понять и объяснить. Ведь культура Возрождения формировалась как отрицание, протест, отказ от средневековой культуры. Отрицались догматизм и схоластика. Отрицательным было отношение к теологии — теории религии. Лоренцо Валла противопоставляет средневековому теологу Фоме Аквинскому апостола Павла, который, не мудрствуя лукаво, укреплял христиан в вере. У многих гуманистов критическим было отношение к церкви и профессиональным служителям католической церкви. Д. Бокаччо в «Декамероне» высмеивает монахов, их ханжество, развращенность. У Данте в «Божественной комедии» даже главы католичес-

кой церкви попадают в ад. Сатира на служителей церкви, духовных лиц представлена в знаменитой книге Э. Роттердамского «Похвала глупости». Считается, что ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и высказываний, как эпоха Ренессанса. Таким образом, в средневековой культуре отрицалось все, что сковывало свободное, творческое развитие человека.

Однако вся средневековая культура с ее многолетней историей, прочными традициями не могла исчезнуть бесследно. Она оказывала влияние на культуру Возрождения, даже когда это не осознавалось. А Ф. Лосев справедливо отмечает, что «Возрождение, подобно юноше, бунтующему против своих родителей и ищущему поддержку у дедов, было склонно забывать обо всем, чем оно было обязано Средневековью и преувеличивать значение античности».

Ренессанс не был полностью светской культурой. Это Эпоха переходная, в которой были сложнейшие переплетения, взаимодействия старого и нового, богатство и разнообразие культурных элементов. В чем конкретно проявлялось влияние Средневековья на культуру Возрождения?

Прежде всего отметим, что отрицание церкви еще не означало отрицание религии. Некоторые из деятелей Ренессанса (например, Э. Роттердамский) хотели примирить христианство с античностью, призывали вернуться к идеалам первоначального христианства. Другие (например, М. Фичино) пытались создать некую новую, единую религию, свободную от национальных, этнических, культурных различий. Таким образом, делались попытки переосмыслить религию, но не отказаться от нее. Ренессанс не был безрелигиозной культурой. Многие деятели Ренессанса были людьми верующими и даже духовными лицами католической церкви.

В искусстве Возрождения влияние средневековой культуры обнаруживалось прежде всего в темах, сюжетах. Много произведений было написано на библейские и религиозные сюжеты. Немалая часть их предназначалась для церквей, имела культовое назначение. Можно сказать, что искусство Возрождения было своеобразным синтезом античной физической красоты и христианской духовности.

3.

Особенности художественной культуры Ренессанса

Искусство в период Возрождения было главным видом духовной деятельности. Оно стало для людей Возрождения тем, чем в средние века была религия, в Новое время наука и техника. Недаром отстаивалась мысль, что идеальный человек должен быть художником. Почти не было людей, равнодушных к искусству. Художественное произведение наиболее полно выражало и идеал гармонически организованного мира и место человека в нем. Этой задаче в различной степени подчинены все виды искусства.

Основные этапы и жанры литературы эпохи Возрождения связаны с эволюцией гуманистических концепций в периоды раннего, Высокого и позднего Возрождения. Для литературы раннего Ренессанса характерна повелла, особенно комическая (Бокаччо), с антифеодалной направленностью, прославляющей предприимчивую и свободную от предрассудков личность. Высокое Возрождение отмечено рассветом героической поэмы: в Италии — Л. Пульчи, Ф. Берни, в Испании — Л. Камонса, авантюрно-рыцарская сюжетика которой поэтизирует представление Возрождения о человеке, рожденном для великих дел. Самобытным эпосом Высокого Возрождения, всесторонней картиной общества и его героических идеалов в народной сказочной и философско-комической форме явилось произведение Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». В позднее Возрождение, характеризующееся кризисом концепции гуманизма и созданием прозаичности складывающегося буржуазного общества, развивались пасторальные жанры романа и драмы. Высший взлет позднего Возрождения — драмы Шекспира и романы Сервантеса, основанные на трагических или трагикомических конфликтах между героической личностью и недостойной человека системой общественной жизни.

Прогрессивное гуманистическое содержание культуры Возрождения получило яркое выражение в театральном искусстве, испытывавшем значительное воздействие античной драматургии. Его характеризует интерес к внутреннему миру человека, наделенного чертами мощной индивидуальности. Отличительными особенностями театрального искусства эпохи Возрождения явилось развитие традиций народного искусства, жизнеутверждающий пафос, смелое сочетание трагических и комических, поэтических и буффонно-площадных элементов. Таков театр Италии, Испании, Англии. Высшим достижением итальянского театра стала импровизационная комедия дель арте (XVI в.). Наибольшего расцвета театр Возрождения достиг в творчестве Шекспира.

В эпоху Возрождения профессиональная музыка теряет характер чисто церковного искусства и испытывает влияние народной музыки, проникаясь новым гуманистическим мироощущением. Появляются различные жанры светского музыкального искусства — фроттала и вилланелла в Италии, вильяंसико в Испании, баллада в Англии, мадригал, возникший в Италии, но получивший повсеместное распространение. Светские гуманистические устремления проникают и в культовую музыку. Складываются новые жанры инструментальной музыки, выдвигаются национальные школы исполнения на лютне, органе. Эпоха Возрождения завершается появлением новых музыкальных жанров — сольных песен, ораторий, оперы.

Однако наиболее полно эстетико-художественный идеал Возрождения выразили архитектура, скульптура, живопись. Отметим, что в системе искусств в этот период происходит перемеще-

не акцентов. Архитектура перестала быть «дирижером» оркестра искусств. На первый план выходит живопись. И это не случайно. Искусство Возрождения стремилось познать и отобразить реальный мир, его красоту, богатство, разнообразие. И у живописи в этом плане было больше возможностей по сравнению с другими искусствами. Наш соотечественник, замечательный знаток итальянского Возрождения П. Муратов писал об этом так: «Никогда человечество не было так беззаботно по отношению к причине вещей и никогда оно не было так чутко к их явлениям. Мир дан человеку, и так как это — малый мир, то в нем драгоценно все, каждое движение вашего тела, каждый завиток виноградного листа, каждая жемчужина в уборе женщины. Для глаза ... художника не было ничего малого и незначительного в зрелище жизни. Все составляло для него предмет познания» (Муратов П. *Образы Италии*. — М., 1994. С. 109).

Другими словами, жажда познания, которая так отличала личность эпохи Возрождения, раньше всего вылилась в форму художественного познания. Но стремясь наиболее полно отразить все природные формы, художник обращается к научному знанию. **Тесная связь науки и искусства — характерная черта ренессансной культуры.** Занимаясь художественным творчеством, художники выходили через перспективу — в область оптики и физики, через проблемы пропорций — в анатомию и математику и т. д. Это приводило мастеров Ренессанса даже к отождествлению науки и искусства. Более того, некоторые из них, например, Леонардо да Винчи, считали искусство самой важной наукой, поскольку искусство дает самое точное и безупречное изображение жизни. Союз науки и искусства помог искусству решить многие, очень важные изобразительные проблемы. Вырабатывается новая система художественного видения мира, основанная на доверии к чувственным восприятиям человека, прежде всего зрительным. Изображать так, как мы видим, — вот исходный принцип художников Ренессанса. А мы видим вещи не изолированно, а в единстве со средой, где они находятся. Среда пространственна; предметы, располагаясь в пространстве, видятся в сокращениях.

Художники Возрождения разрабатывают принципы, открывают законы прямой линейной перспективы. Создателями теории перспективы были Брунеллески, Мазаччо, Альберти, Леонардо да Винчи. При перспективном построении вся картина превращается как бы в окно, через которое мы глядим в мир. Пространство развивается в глубину плавно, неощутимо перетекая из одного плана в другой. Открытие перспективы имело важное значение: она помогла расширить круг изображаемых явлений, включить в живопись пространство, пейзаж, архитектуру.

Соединение ученого и художника в одном лице, в одной творческой личности было возможно в эпоху Ренессанса и станет невозможным позднее. Мастеров Возрождения часто называют «титана-

ми», имея в виду их универсальность. «Это была эпоха, которая рождалась в титанах и породила по силе мысли, страсти и характеру многогранности и учености», — писал Ф. Энгельс (Маркс К., Энгельс Ф. — Соч. Т. 20. С. 346).

Леонардо да Винчи (1452—1519) был живописцем, скульптором, архитектором, писателем, музыкантом, теоретиком искусства, военным инженером, изобретателем, математиком, анатомом, ботаником. Он исследовал почти все сферы естествознания, предугадал многое, о чем в то время еще не помышляли. Когда стали разбирать его рукописи и бесчисленные рисунки, в них обнаружили открытия механики XIX века. С восхищением писал о Леонардо да Винчи Вазари: «...Таланта... было в нем столько и талант этот был таков, что к каким бы трудностям его дух ни обращался, он разрешал их с легкостью... Его pomysлы и деяния были всегда царственны и великодушны, а слава его имени так разрослась, что ценим он был не только в свое время, но и после своей смерти» (Джорджо Вазари. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения*. — С.-Пб., 1992. С. 197).

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — другой великий мастер эпохи Ренессанса, человек разносторонний, универсальный: скульптор, архитектор, художник, поэт. Поэзия была младшей из микеланджеловских муз. До нас дошло свыше 200 его стихотворений.

Рафаэль Санти (1483—1520) — не только талантливый, но разносторонний художник: архитектор и монументалист, мастер портрета и мастер декора.

Альбрехт Дюрер (1471—1528) — основатель и крупнейший представитель немецкого Возрождения, «северный Леонардо да Винчи», создал несколько десятков картин, более ста резцовых гравюр, около 250 гравюр на дереве, много сотен рисунков, акварелей. Дюрер был и теоретиком искусства, первым в Германии создавшим теорию перспективы и написав «Четыре книги о пропорциях». Эти примеры можно было бы продолжить. Таким образом, универсальность, разносторонность, творческая одаренность была характерной чертой мастеров Ренессанса.

3.1. Итальянское Возрождение

Культура Возрождения зародилась в Италии. Хронологически итальянское Возрождение принято делить на 4 этапа. Проторенессанс (Предвозрождение) — вторая половина XIII—XIV вв.; раннее Возрождение — XV в.; Высокое Возрождение — конец XV в. — первая треть XVI в.; позднее Возрождение — конец XVI в.

Проторенессанс являлся подготовкой Возрождения, он был тесно связан со Средневековьем, с романскими, готическими, византийскими традициями. И даже в творчестве художников-но-

легко провести четкую границу, отделяющую старое от нового. Новой эпохи связывают с именем *Джотто ди Бондоне* (1337). Художники Возрождения считали его реформатором живописи. Джотто наметил путь, по которому пошло ее развитие: усиление реалистических моментов, наполнение религиозных сюжетов светским содержанием, постепенный переход от плоского изображения к объемному и рельефному.

Главнейшие мастера Раннего Возрождения — *Ф. Брунеллески* (1377—1446), *Донателло* (1386—1466), *Вероккио* (1436—1492), *Леонардо да Винчи* (1452—1519), *Микеланджело* (1475—1564), *С. Боттичелли* (1464—1510). Живопись этого периода производит скульптурное впечатление, фигуры на картинах художников напоминают статуи. И это не случайно. Мастера Раннего Ренессанса стремились восстановить предметность мира, который почти исчез в средневековой живописи, подчеркивая объемность, пластичность, четкость формы. Проблемы колорита отступали на второй план. Художники XV века открывают законы перспективы и строят многочисленные композиционные планы. Однако они ограничивали главным образом линейной перспективой и почти не замечали воздушной среды. И архитектурные фоны в их картинах несколько похожи на чертеж.

В Высоком Ренессансе геометризм, присущий Раннему Возрождению, не кончается, а даже углубляется. Но к нему прибавляется нечто новое: одухотворенность, психологизм, стремление к передаче внутреннего мира человека, его чувств, настроений, состояний, характера, темперамента. Разрабатывается линейная перспектива, материальность форм достигается не только объемом и пластикой, но и светотенью. Искусство Высокого Возрождения полнее всего выражают три художника: *Леонардо да Винчи*, *Рафаэль*, *Микеланджело*. Они олицетворяют главные ценности итальянского Возрождения: Интеллект, Гармонию и Мощь.

Понятие поздний Ренессанс обычно применяется к венецианскому Возрождению. Только Венеция в этот период (вторая половина XVI в.) оставалась самостоятельной, остальные итальянские княжества утратили свою политическую независимость. Возрождение в Венеции имело свои особенности. Она мало интересовалась учеными исследованиями и раскопками античных древностей. Ее Ренессанс имеет другие истоки. Венеция издавна поддерживала тесные торговые связи с Византией, арабским Востоком, торговала с Индией. Перерабатывая античные, византийские и восточные традиции, Венеция выработала свой стиль, для которого характерны красочность, романтическая мягкость. У венецианцев на первый план выходят проблемы колорита. Материальность изображения достигается градациями цвета.

Главнейшие венецианские мастера Высокого и позднего Возрождения — *Джорджоне* (1477—1510), *Тициан* (1477—1576), *Веронезе* (1528—1588), *Тинторетто* (1518—1594).

Своеобразный характер имело северное Возрождение (Германия, Нидерланды, Франция). Северный Ренессанс запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие и начинается тогда, когда Италия вступает в высшую стадию своего развития. В искусстве северного Ренессанса больше средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, более архаично, менее знакомо с античностью.

Философской основой северного Ренессанса был пантеизм. Пантеизм, не отрицая прямо существование Бога, растворяет его в природе, наделяет природу божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Поскольку пантеисты считали, что в каждой частице мира есть частица Бога, то делали вывод: каждый кусочек природы достоин изображения. Такие представления приводят к появлению пейзажа как самостоятельного жанра. Немецкие художники — мастера пейзажа А. Дюрер, А. Альтдорфер, Л. Крахт изображали величественность, мощь, красоту природы, передавали ее одухотворенность.

Второй жанр, который получил развитие в искусстве северного Возрождения — это портрет. Самостоятельный портрет, не связанный с религиозным культом, возник в Германии в последней трети XV столетия. Эпоха Дюрера (1490—1530) стала временем его замечательного расцвета. Следует заметить, что немецкий портрет отличался от портретной живописи итальянского Возрождения. Итальянские художники в своем преклонении перед человеком создавали идеал красоты. Немецкие художники были безразличны к красоте, для них главное — передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа, иногда — в ущерб идеалу, в ущерб красоте. Быть может, в этом проявляются отголоски типичной для Средневековья «эстетики безобразного», где красота духовная могла таиться в безобразной внешности. В итальянском Возрождении на первый план выплала эстетическая сторона, в северном — этическая. Крупнейшие мастера портретной живописи в Германии — А. Дюрер, Г. Гольбейн-младший, в Нидерландах — Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, во Франции — Ж. Фуке, Ж. Клуэ, Ф. Клуэ.

Третий жанр, который возник и получил развитие прежде всего в Нидерландах — это бытовая картина. Крупнейший мастер жанровой живописи — Питер Брейгель-старший. Он писал достоверные сцены из крестьянской жизни, и даже библейские сюжеты он помещал в деревенскую обстановку Нидерландов того времени. Нидерландские художники отличала необычайная виртуозность письма, где любая мельчайшая подробность изображалась с крайней тщательностью. Такая картина очень увлекательна для зрителя: чем больше ее разглядываешь, тем больше находишь там интересных вещей.

Давая сравнительную характеристику итальянского и северного Возрождения, следует выделить еще одно существенное различие между ними. Итальянскому Возрождению присуще стремление к восстановлению античной культуры, стремление к раскрепощению, освобождению от церковных догм, к светской образованности. В северном Возрождении главное место заняли вопросы религиозного совершенствования, обновления католической церкви и ее учения. Северный гуманизм привел к Реформации и протестантизму.

ЛИТЕРАТУРА

- Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989.
- Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV—XV веков. — М., 1977.
- Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. — М., 1970.
- Эразм Роттердамский. Философские произведения. — М., 1986. Эстетики Ренессанса. В 2-х тт. — М., 1981.

Реформация и ее культурно-историческое значение

глава 7

1. Культурно-исторические условия и предпосылки Реформации
2. Духовная революция Мартина Лютера
3. Духовные основы новой морали. Труд как «мирская аскеза»
4. Свобода и разум в протестантской культуре

Реформацией принято называть широкое антикатолическое движение за обновление христианства в Европе XVI в., основателями и вождями которого были Мартин Лютер (1483—1546) и Жан Кальвин (1509—1564). Но Реформация была не просто религиозным обновлением, это была глубочайшая трансформация христианской культуры. Итогом этой трансформации явился не только новый вариант христианского вероисповедания — протестантизм, но и новый тип человека с новым отношением к жизни и к самому себе. Именно этот тип человека стал движущей силой бурного развития западноевропейской цивилизации. Реформация изменила смысловой мир христианства и заложила основы христианской культуры нового типа. В этой обновленной культуре надмирная христианская духовность выступила как смысловая основа новой трудовой этики и стала вдохновляющей силой рационально-практического преобразования мира (см.: Вебер М. *Протестантская этика и дух капитализма* // Вебер М. Избр. произведения. — М., 1990; Соловьев Э. Ю. *Время и дело Мартина Лютера* // Соловьев Э. Ю. *Прошлое толкует нас.* — М., 1991). Именно страны, пошедшие по пути Реформации, достигли наибольших успехов в деле развития цивилизации.

Реформация стала духовным ответом на вызов, брошенный человеческому духу социально-экономической и культурной ситуацией XVI века. Поэтому обратимся вначале к тому контексту, в котором вызревали истоки новой культуры.

1.

Культурно-исторические условия и предпосылки Реформации
Католическая культура западноевропейского Средневековья была своеобразным компромиссом между греховными условиями «мира» и надмирным максимализмом Духа. Жизнь мирянина была исполнена повседневной мирской заботы, не имевшей ни малейшего отношения к спасению души. Однако считалось, что церковь в силу религиозных заслуг своих святых накапливает больше благодати, чем это нужно для спасения признанных праведников. И это избыточное количество благодати церковь дарует мирянам, но не всем, а

...кто в своей мирской жизни придерживается религиозных правил и поддерживает усилия церкви по спасению всего мира. Правда, в реальной жизни оказывалось, что поддержка церковных усилий вовсе не обязательно требовала высокой личной нравственности. Благодать и спасение можно было «заработать» паломничеством, участием в крестовом походе или просто имущественным или денежным жертвованием на нужды церкви. Иными словами, совершался своего рода обмен благ земных на блага небесные.

Пока в Европе господствовали феодальные традиции, этот обмен удерживался в определенных рамках и не нарушал стабильность общества, но ситуация резко изменилась с расширением сферы товарно-денежных отношений. Папы и гигантский аппарат церкви почувствовали возможность невиданного обогащения, продавая отпущения грехов за деньги. Эти «отпущения», изложенные в письменном виде, назывались индульгенциями, и специальные представители церкви всюду торговали ими в общественных местах. Можно было купить индульгенцию, прощающую самое страшное преступление. Это, безусловно, не могло спасти попавшегося преступника от мирского суда, но заранее обеспечивало небесное прощение соответствующего греха (или многих грехов — все зависело от уплаченной суммы).

Продажа индульгенций была одним из самых доходных промыслов, но она подрывала авторитет церкви. Более того, она фактически лишала смысловой перспективы тех, кто честно трудился в новых областях жизни. Стойки зрения традиционной этики их деятельность носила оттенок греховности, но честное предпринимательство не оставляло возможности для «денежного выкупа» грехов, в то время как богатый разбойник или феодал, пользующийся имеющейся у него властью, имели и больше денег и больше заслуг перед церковью, а значит, и перед самим Богом. «Нравственное значение труда не ценилось уже совершенно, и оставалась лишь точка зрения возможно более легкой и значительной наживы» (*Бецольд Ф. История Реформации в Германии. Т. 1. — С.-Пб., 1900. С. 86. Цит. по: Соловьев Э. Ю. Время и дело Мартина Лютера // Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас. — М., 1991. С. 69*).

Дело, таким образом, было вовсе не в продаже индульгенций — эта продажа лишь обнажила духовный кризис. Отсюда — распространность апокалиптических настроений среди «третьего сословия» той эпохи (Апокалипсис — завершающая книга Нового Завета, символически описывающая конец света и второе пришествие Христа). Этот кризис особенно затронул Германию, которая в силу своей раздробленности подвергалась особенно сильным поборам со стороны единой и могущественной католической церкви. «Немецкая бюргерская культура начала XVI века проникнута ощущением «конца времен», хрупкости жизни, бренности и даже ничтожества человеческого существования» (*Соловьев Э. Ю. Время и дело Мартина Лютера // Соловьев Э. Ю. Про-*

шное толкует нас. — М., 1991. С. 64). Именно в этих условиях и выступил со своей проповедью Мартин Лютер — выходец из бюргерской семьи, ставший монахом и ученым богословом.

2.

Духовная революция Мартина Лютера

Новые идеи созревали у Лютера долго и трудно, ибо разрыв с традицией для него, человека глубоко верующего, был горек и мучителен. И даже когда он начал открыто высказывать свои идеи, он вовсе не ожидал, что они сразу же станут центром мощного духовного и общественного движения, захватившего большую часть Германии и далее распространившегося по всей Европе. Все началось с тезисов, которые Лютер 31 октября 1517 г. вывесил для обсуждения на воротах Виттенбергской церкви. Тезисы доказывали, что сама по себе покупка индульгенции не может примирить грешника с Богом, для этого требуется внутреннее раскаяние. Тезисы еще не были разрывом с властью папы, они еще вписывались в традицию, но дальнейшие события показали, что высказана только малая толика того, что выражало настроение не только Лютера, но и самых широких общественных слоев. «Современникам поступок Лютера казался более важным и богатым последствиями, чем ему самому. До сих пор подобные вопросы обсуждались только в кабинетах ученых — теперь они были отданы на суд толпы. Это ошеломляло, возбуждало восторг; казалось, свежая струя воздуха проникла в невыносимо душную атмосферу, в которой задыхалось тогдашнее общество. Все вздохнуло свободнее и разом заговорили» (Порозовская Б. Д. *Мартин Лютер* // Ян Гус. Мартин Лютер. Жак Кальвин. Торквемада. Лойола: Биограф. очерки. — М., 1995. С. 84). Так началась Реформация.

Реформация выражала не только духовные интересы — она была выгодна и князьям, освобождавшимся от властной и обременительной опеки церкви. Поэтому Лютер нашел себе союзников и среди сильных мира сего. Без этого совпадения интересов успех Реформации никогда не был бы таким быстрым и очевидным, но все же ее истинный смысл лежит не в утилитарно-прагматической, а в духовно-нравственной сфере.

Во-первых, Лютер категорически отвергает идею спасения в силу каких бы то ни было заслуг. На первый взгляд это звучит странно, ибо если нравственность не ценит заслуги, то она, как кажется, открывает дорогу вседозволенности. Однако на самом деле все гораздо тоньше и сложнее. Всегда остается опасность чисто внешней оценки «заслуг» при забвении скрытых от посторонних глаз внутренних мотивов, а именно последние и определяют нравственность человека. А если заслуги будут оценены Богом, то не слишком ли самонадеян человек, пытающийся предугадать божественную оценку его заслуг и думающий, что они перевесят его грехи?

Лютер (а за ним в этом вопросе идет весь протестантизм) исходит из того, что человеческая природа столь основательно повреждена грехопадением, что **никакие религиозные заслуги не могут приблизить человека к спасению. По Лютеру, спастись можно только верой в искупительную жертву Христа.** Причем эта вера есть не личная заслуга, а проявление божественной милости — избранности к спасению: по настоящему веруют лишь те, кого Бог избрал для спасения (Лютер М. *О рабстве воли* // Эразм Роттердамский. *Философские произведения*. — М., 1987. С. 327—328).

Поскольку все одинаково испорчены, Лютер (а за ним и весь протестантизм) устраняет догматическое различие священников и мирян: каждый верующий имеет «посвящение» на общение с Богом, право проповедовать и совершать богослужение (**принцип всеобщего священства**). Священник в протестантизме лишен права исповедовать и отпускать грехи, он занимается общиной верующих и подотчетен ей.

И, наконец, Лютер провозгласил Библию последней инстанцией в делах веры. До Реформации Священное Писание издавалось исключительно на латыни и было фактически недоступно основной массе верующих. Посредником между людьми и Откровением Бога, изложенным в Библии, выступала церковь, которая трактовала Библию в соответствии со священным преданием. В результате последней инстанцией для верующего становилось решение папы. Отвергая (в отличие от католичества и православия) священное предание и власть папы, протестантизм провозгласил Библию единственным источником вероучения. А поскольку все одинаково поражены первородным грехом, то нет и не может быть особой группы людей, обладающих исключительным правом говорить от имени Священного Писания. Лютер впервые перевел Библию на немецкий язык и провозгласил ее изучение и толкование первейшей обязанностью каждого верующего. Было ликвидировано монашество (сам Лютер сбросил монашеский сан и женился на бывшей монашке), упрощено богослужение (оно было сведено к проповеди), отменено почитание икон.

3.

Духовные основы новой морали: Труд как «мирская аскеза»

Итак, человек спасается только верой, а не внешним исполнением религиозных заповедей. В самой по себе формулировке этого принципа нет ничего нового, она присутствует уже в Новом Завете, в посланиях апостола Павла. Коренное отличие от средневекового католичества состояло в понимании того, как проявляется и реализуется подлинная вера. Подлинная протестантская вера реализует себя не в специфических религиозных усилиях, а в земном служении людям через добросовестное выполнение своих профессиональных обязанностей. И важен здесь не сам по себе результат, а именно упорство в исполнении своего долга, вдохновляемого евангельскими заповедями. Рационально осмысленное практическое служение людям здесь обретает то высокое значение, какое раньше имело лишь религиоз-

но-культовое служение Богу. Об этом недвусмысленно говорит сам Лютер: «Если ты спросишь последнюю служанку, зачем она убирает дом, моет клозет, доит коров, то она может ответить: я знаю, что моя работа угодна Богу, о чем мне известно из его слов и наказа» (цит. по: Соловьев Э. Ю. *Время и дело Мартина Лютера* // Соловьев Э. Ю. *Прошлое толкует нас.* — М., 1991. С. 122).

Замечательный культуролог Макс Вебер (1864—1920), всесторонне исследовавший влияние протестантизма на развитие западноевропейской цивилизации, указывает, что фактически честный упорный труд в протестантизме обретает характер религиозного подвига, становится своеобразной «мирской аскезой» (см.: Вебер М. *Протестантская этика и дух капитализма* // Вебер М. *Избр. произведения.* — М., 1990). При этом религиозное (спасительное) значение имеет не сам по себе труд, а внутренняя вера.

Но и вера сама по себе есть не личная заслуга, а свидетельство избранности ко спасению: по настоящему веруют лишь те, кого Бог избрал для спасения. А это значит, что протестантизм с самого начала отверг всякого рода самообман, связанный с имитацией подлинной веры и последующим самоуспокоением. Внутренней верой, добрыми делами и упорным честным трудом протестант должен не «заслуживать», а непрерывно подтверждать свою изначальную спасенность. Но если это ему удастся, то он обретает уверенность в спасении. Такая уверенность придает ему внутренние силы, но она изначально лишена самодовольства, которое может быть порождено заслугой: спасение заслужить невозможно, оно дается лишь по неизреченной милости Божьей. Этот психологический момент очень тонко подмечен Лютером: «Что касается меня, то признаюсь: если бы это и было возможно, я не хотел бы обладать свободной волей или иметь в своей власти нечто, при помощи чего я мог бы стремиться к спасению. (...) Ведь если бы я даже и жил вечно, и трудился, моя совесть никогда не могла бы быть спокойна, что я сделал столько, сколько надо, чтобы было достаточно. После завершения каждого дела оставалась бы червоточина: нравится оно Богу, или же сверх этого Ему требуется что-то еще» (Лютер М. *О рабстве воли* // Эразм Роттердамский. *Философские произведения.* — М., 1987. С. 539).

Но если спасение не зависит от человека, то как же быть с тем, что человек есть личность, обладающая свободой воли? Здесь мы подошли к самой парадоксальной черте протестантизма.

4.

Свобода и разум в протестантской культуре

Лютер, и вслед за ним Кальвин, отрицают свободу человека применительно к вопросам спасения и нравственного самоопределения. «...Воля человеческая находится где-то посередине между Богом и сатаной, словно вьючный скот. Если завладеет человеком Господь, он охотно пойдет туда, куда Господь пожелает...; если же владеет им сатана, он охотно пойдет туда, куда сатана пожелает. И нет у него никакой воли бежать к одному из этих ездоков или стремиться к ним, но сами ез-

доки борются за то, чтобы удержать его и завладеть им»; (...) «Свободная воля без Божьей благодати... неизменно оказывается пленницей и рабыней зла, потому что сама по себе она не может обратиться к добру» (Там же. С. 332—333). Но это вовсе не означает, что человек ничто лишен свободы. Он становится свободным, когда приобщается к Божественной благодати, а симптомом этого приобщения является вера, выражающаяся в следовании божьим заповедям на земном поприще. Протестант ощущает себя как бы членом незримой армии господних избранников, через которых Бог осуществляет свой замысел. Но это избранничество без гордыни, ибо у верующего нет собственной свободной воли: он свободен лишь постольку, поскольку его воля принадлежит Богу. Кроме того, у человека нет самостоятельной свободной воли лишь по отношению к вопросам божественным. Что касается практических земных дел, то здесь все отдано во власть человека: «...У человека, — пишет Лютер, — нет свободы воли по отношению к тому, что выше его, а есть по отношению к тому, что ниже его» (Там же. С. 336). Позднее Кальвин по этому поводу скажет: «Человек удостоен исключительной чести — такой, которую невозможно переоценить. Как представитель Бога смертный человек исполняет власть над миром, как если бы она принадлежала ему по праву...» (цит. по: *История становления науки (некоторые проблемы):* Реф. сб. ИНИОН АН СССР. — М., 1981. С. 265).

Протестант чувствует себя как бы членом незримой армии господних избранников, через которых Бог реализует свой замысел. Но это избранничество без гордыни, ибо у верующего нет собственной, независимой от Бога свободной воли: он свободен лишь постольку, поскольку его воля принадлежит Богу.

В лютеровских работах тезис о предопределении и отрицание свободы воли присутствовал как один из моментов учения, но в проповеди Кальвина этот момент выдвинулся на первое место. Кальвин стремился придать протестантизму суровый облик своего рода «монашества в миру» и взялся за руководство практическим воплощением протестантской этики в повседневную жизнь города Женевы (см.: *Порозовская Б. Д. Жан Кальвин / Ян Гус, Мартин Лютер, Жан Кальвин, Торквемада, Лойола: Биограф. очерки.* — М., 1995). Лютер, освободив церковь от власти папы, не избежал ее зависимости от государства. Кальвин же осуществил принцип независимости церковной общины от государства. Более того, руководители этой общины (а первым из них был сам Кальвин) обрели значительную власть над своими прихожанами (хотя проповедник и избирался общиной, она не могла легко сместить его, если только не было налицо явного преступления).

Кальвин стал фактическим правителем Женевы, целиком подчинив себе консисторию (выборный церковный совет старейшин). Были введены суровые законы, направленные против малейшего нарушения норм протестантской нравственности. Правда, консистория могла налагать лишь церковные наказания, но она могла и передать осужденного гражданским властям, которые уже не были стеснены в

выборе средств. Женева утратила свой прежний веселый и вольнодумный облик. «Богатые и бедные, мужчины и женщины должны были по первому требованию предстать перед грозным трибуналом и за малейшее нечаянно сорвавшееся вольное слово, за улыбку некстати, во время проповеди, за слишком нарядный костюм, за завитые волосы выслушивали гневные выговоры; выставлялись у позорного столба, подвергались церковному отлучению, штрафам, тюремному заключению. Всякое оскорбление божественного имени считалось преступлением, наказуемым гражданскими властями. Под эту категорию можно было подвести все, что угодно, — и найденный при обыске какой-нибудь предмет прежнего католического культа..., и неуважительное отношение к проповеднику...» (Шорозовская Б. Д. *Мартин Лютер // Ян Гус. Мартин Лютер. Жан Кальвин. Торквемада. Лойола: Биографические очерки.* — М., 1995. С. 231). В 1553 году Кальвин сжег на костре вольнодумца Сервета, который бежал в Женеву, преследуемый католической инквизицией, но не угодил и фанатикам новой веры.

Однако история полна парадоксов, и именно протестантизм (и особенно его кальвинистский вариант) стал духовной основой уважительного отношения к свободе индивидуального человека. Здесь сработали изначальные смысловые основы протестантизма.

Во-первых, отрицая свободу человека как **духовный феномен**, протестантизм фактически обосновывал необходимость этой свободы как явления **практической и гражданской жизни**. Воля человека духовно несамостоятельна, несвободна, она должна быть целиком подчинена воле Божьей. Но волю Бога можно узнать только из Священного Писания, и здесь отдельный верующий и община в целом могут полагаться не на некие высшие и изначальные данные церковные авторитеты, а лишь на доводы собственного разума. Человек есть лишь орудие в руках Божьих, но волю Бога человек узнает лишь путем самостоятельного размышления над Писанием. Отрицание свободы воли на богословско-философском уровне оборачивается утверждением практической свободы человека и в делах мира и в делах церкви.

Так, например, практика кальвинизма вовсе не обернулась тоталитаризмом, как можно было предположить, исходя из женевского опыта времен Кальвина. Дело в том, что кальвинизм при всей внутренней духовной дисциплине отстаивает свободу церковной общины в делах веры (проповедник есть только избираемое лицо) и **независимость этой общины от государства**. Именно эта независимость и самоопределяемость сплоченной церковной общины послужила основой для быстрого оформления институтов **гражданского общества**, ставшего основой западноевропейского пути развития. Гражданское общество не только не зависит от государства, но и контролирует его, превращая его в **правовое государство**, защищающее интересы своих граждан.

Аналогичным образом обстоит ситуация и с отношением к разуму. В свое время Лютер называл разум «потаскухой дьявола», но это было лишь осуждением **гордыни разума**, претендующего на

независимость от Божественной воли и заповедей Писания. Но если речь идет об исполнении заветов Писания, то они реализуются не в ходе мистического соединения с Богом (протестантизм категорически отрицает всякую мистику), а в ходе рационально организованной практической деятельности. Более того, само истолкование Писания отдано во власть человеческого разума, ибо у человека нет другого способа узнать волю Бога, кроме как через чтение Библии. А поскольку человек истолковывает Библию с помощью собственного рассуждения, то тезис об абсолютном авторитете Библии оказывается оправданием разума.

Таким образом, в протестантизме истина веры оказывается неотделимой от работы разума, а дело веры (честный труд как «мирская аскеза») становится практическим делом разума. Именно человеческому разуму отдано толкование веры и полное руководство ее практической реализацией. Тем самым протестантизм дал мощный импульс к рационализации всех видов деятельности и созданию науки Нового времени (см.: Merton R.K. *Science, tecnology & society in seventeenth century England*. — Atlantic Highland; Hassocs, 1978; Косарева Л. С. Социокультурный генезис науки Нового времени. — М., 1989; Жаров С. Н. Смысловые основания научного творчества // Человеческое измерение науки. — Воронеж, 1995). Освящая рациональную предприимчивость свободного индивида, протестантизм стал духовной основой новой цивилизации, построенной на принципах индивидуальной свободы, рыночных отношений, правового государства и рационально-технического преобразования природы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бецольд Ф. История Реформации в Германии. Т. 1. — С.-Пб., 1900.
Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избр. произведения. — М., 1900.
Жаров С. Н. Наука и религия в интегральных механизмах развития познания // Естествознание в борьбе с религиозным мировоззрением. М., 1988.
Жаров С. Н. Смысловые основания научного творчества // Человеческое измерение науки. — Воронеж, 1995.
История становления науки (некоторые проблемы): Рефб. ИНИОН АН СССР. — М., 1981.
Косарева Л. С. Социокультурный генезис науки Нового времени. — М., 1989.
Лютер М. О рабстве воли // Эразм Роттердамский. Философские произведения. — М., 1987.
Порозовская Б. Д. Ян Гус. Мартин Лютер. Жан Кальвин. Торквемада. Лойола: Биогр. очерки. — М., 1995.
Соловьев Э. Ю. Время и дело Мартина Лютера // Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас. — М., 1991.
Merton R.K. *Science, tecnology & society in seventeenth century England*. Atlantic Highland, Hassocs, 1978.

Культура эпохи Просвещения

1. Основные доминанты культуры европейского Просвещения
2. Стилиевые и жанровые особенности искусства XVIII столетия
3. Расцвет театральной и музыкальной культуры
4. Синтез этики, эстетики и литературы в творчестве великих французских просветителей

1.

Основные доминанты культуры европейского просвещения

Глубокие изменения в социально-политической и духовной жизни Европы, связанные с зарождением и становлением буржуазных экономических отношений обусловили основные доминанты культуры XVIII века. Особое место этой исторической эпохи отразилось и в полученных ею эпитетах: «век разума», «эпоха Просвещения». Секуляризация общественного сознания, распространение идеалов протестантизма, бурное развитие естествознания, нарастание интереса к научному и философскому знанию за пределами кабинетов и лабораторий ученых — это лишь некоторые наиболее значимые приметы времени. XVIII столетие громко заявляет о себе, выдвигая новое понимание основных доминант человеческого бытия: отношение к Богу, обществу, государству, другим людям и, в конце концов, новое понимание самого Человека.

Эпоха Просвещения по праву может быть названа «золотым веком утопии». Просвещение прежде всего включало в себя веру в возможность изменять человека к лучшему, «рационально» преобразовывая политические и социальные устои. Приписывая все свойства человеческой натуры воздействию окружающих обстоятельств или среды (политических институтов, систем образования, законов), философия этой эпохи подталкивала к размышлениям о таких условиях существования, которые способствовали бы торжеству добродетели и вселенского счастья. Никогда ранее европейская культура не рождала такого количества романов, трактатов, описывающих идеальные общества, пути их построения и установления. Даже в самых прагматических сочинениях того времени проглядывают черты утопии. Например, знаменитая «Декларация независимости» включала в себя такое утверждение: «все люди сотворены равными и наделены Создателем определенными неотчуждаемыми правами, среди которых право на жизнь, свободу, стремление к счастью».

Ориентиром для создателей утопий XVIII века служило «естественное» или «природное» состояния общества, не ведающего частной собственности и угнетения, деления на сословия, не утопающего в роскоши и не обремененного нищетой, не затронутого пороками, живущего сообразно разуму, а не «искусственным» законам. Это был исключительно вымышленный, умозрительный тип общества, который, по замечанию выдающегося философа и писателя эпохи Просвещения Жан Жака Руссо, возможно, никогда и не существовал и который, скорее всего, никогда не будет существовать в реальности. Предложенный мыслителями XVIII века идеал общественного устройства использовался для сокрушительной критики существующего порядка вещей.

Зримым воплощением «лучших миров» для людей эпохи Просвещения были сады и парки. Как и в утопиях, в них конструировался мир, альтернативный существующему, отвечавший представлениям времени об этических идеалах, счастливой жизни, гармонии природы и человека, людей между собой, свободе и самодостаточности человеческой личности. Особое место природы в культурной парадигме XVIII столетия связано с провозглашением ее источником истины и главным учителем общества и каждого человека. Как и природа в целом, сад или парк становился местом философских бесед и размышлений, культивирующим веру в силу разума и воспитание возвышенных чувств. Парк эпохи Просвещения создавался для возвышенной и благородной цели — создания совершенной среды для совершенного человека. «Внушив любовь к полям, внушаем добродетель» (Делиль Ж. Сады. — Л., 1987. С. 6). Часто в качестве дополнения в парк включались утилитарные постройки (например, молочные фермы), которые, однако, выполняли совершенно иные функции. Важнейший морально-этический постулат Просвещения — обязанность трудиться — находил здесь зримое и реальное воплощение, поскольку заботам о садах в Европе предаются представители правящих домов, аристократии, интеллектуальной элиты.

Парки эпохи Просвещения не были тождественны естественной природе. Их проектировщики отбирали и компоновали казавшиеся им наиболее совершенными элементы реального ландшафта, во многих случаях меняя его целиком в соответствии со своим замыслом. При этом, одной из главных задач было сохранение «впечатления естественности», ощущение «дикорастущей природы». В композицию парков и садов включались библиотеки, картинные галереи, музеи, театры, храмы, посвященные не только богам, но и человеческим чувствам — любви, дружбе, меланхолии. Все это обеспечивало реализацию просветительских представлений о счастье как «естественном состоянии» «естественного человека», основным условием которого было возвращение к природе.

В XVIII веке Франция становится гегемоном духовной жизни Европы. В ее философии, литературе, искусстве новые веяния проявляются с особой силой. Французскому образцу подражают

в Испании, Германии, Польше, России. Даже Англия, считающая себя противницей Франции, признает авторитет французской культуры. XVIII век отодвигает на второй план как религиозные, так и национальные различия, апеллируя прежде всего к «чисто человеческому» содержанию культуры. Так, в живописи между персонажами картин разных мастеров возникает неожиданное сходство. Похожи не только костюмы, но сходными оказываются и манера держаться, сам душевный настрой. Искусство XVIII века стремится отойти от «возвышенного», аллегорически-надуманного к «простому», непосредственному, соизмеримому с человеком, его повседневной жизнью. Эта «соизмеримость», характеризующая мировосприятие эпохи Просвещения, проявляется и в философии, и в науке. Частная жизнь, интимные чувства и эмоции противопоставляются холодной официальной, фальшивой торжественности и претенциозной возвышенности.

2.

Стилевые и жанровые особенности искусства XVIII столетия

В целом можно рассматривать художественную культуру XVIII века как период ломки воздвигающейся веками грандиозной художественной системы, в соответствии с которой искусство создавало особую идеальную среду, модель жизни более значительной, чем реальная, земная жизнь человека. Эта модель превращала человека в часть более высокого мира торжественной героики и высших религиозных, идейных и этических ценностей. Эпоха Возрождения заменила религиозный ритуал светским, возвела человека на героический пьедестал, но все равно искусство диктовало ему свои нормы. В XVIII веке вся эта система подверглась пересмотру. Ироническое и скептическое отношение ко всему, что почиталось избранным и возвышенным прежде, превращение возвышенных категорий в академические образцы снимали ореол исключительности явлений, которые веками почитались как образцы. Перед художником впервые открылась возможность небывалой свободы наблюдения и творчества. Искусство эпохи Просвещения использовало старые стилистические формы классицизма, отражая при их помощи уже совершенно иное содержание.

Европейское искусство XVIII столетия соединяло в себе два различных антагонистических начала. **Классицизм** означал подчинение человека общественной системе, развивающийся романтизм стремился к максимальному усилению индивидуального, личностного начала. Однако классицизм XVIII века существенно изменился по сравнению с классицизмом XVII века, отбрасывая в некоторых случаях один из характернейших признаков стиля — античные классические формы. К тому же, «новый» классицизм эпохи Просвещения в самой своей основе не был

сужд романтизму. В искусстве разных стран и народов классицизм и романтизм образуют то некий синтез, то существуют во всевозможных комбинациях и смешениях.

Важным новым началом в искусстве XVIII века было и появление течений, не имевших собственной стилистической формы и не испытывавших потребностей в ее выработке. Таким крупнейшим культурологическим течением был прежде всего сентиментализм, отразивший в полной мере просветительские представления об изначальной чистоте и доброте человеческого натуры, утрачиваемых вместе с первоначальным «естественным состоянием» общества, его отдалением от природы. Сентиментализм был обращен прежде всего к внутреннему, личному, интимному миру человеческих чувств и мыслей, а потому не требовал особого стилистического оформления. Сентиментализм чрезвычайно близок романтизму, восплаемый им «естественный» человек неизбежно испытывает трагичность столкновения с природными и общественными стихиями, с самой жизнью, готовящей великие потрясения, предчувствие которых наполняет всю культуру XVIII века.

Одной из важнейших характеристик культуры эпохи Просвещения является процесс вытеснения религиозных начал искусства светскими. Светское зодчество в XVIII веке впервые берет верх над церковным практически на территории всей Европы. Очевидно и вторжение светского начала в религиозную живопись тех стран, где она ранее играла главную роль, — Италии, Австрии, Германии. Жанровая живопись, отражающая повседневность наблюдения художника за реальной жизнью реальных людей, получает широкое распространение практически во всех европейских странах, порой стремясь занять главное место в искусстве. Парадный портрет, столь популярный в прошлом, уступает место портрету интимному, а в пейзажной живописи возникает и распространяется в разных странах так называемый «пейзаж настроения» (Ватто, Гейнсборо, Гварди).

Характерной чертой живописи XVIII столетия является возросшее внимание к эскизу не только у самих художников, но и у ценителей произведений искусства. Личное, индивидуальное восприятие, настроение, отраженные в эскизе, подчас оказываются интереснее и вызывают большее эмоциональное и эстетическое воздействие, чем законченное произведение. Рисунок и гравюра ценятся больше, чем живописные полотна, поскольку они устанавливают более непосредственную связь между зрителями и художником. Вкусы и требования эпохи изменили и требования к колориту живописных полотен. В работах художников XVIII века усиливается декоративное понимание цвета, картина должна не только выражать и отражать нечто, но и украшать то место, где она находится. Поэтому наряду с тонкостью полутонов и деликатностью цветовой гаммы художники стремятся к многокрасочности и даже пестроты.

Порождением сугубо светской культуры эпохи Просвещения стал стиль «рококо», который получил наиболее совершенное воплощение в области прикладного искусства. Он проявлялся также и в иных сферах, где художнику приходится решать декоративно-оформительские задачи: в архитектуре — при планировке и оформлении интерьера, в живописи — в декоративных панно, росписях, ширмах и т. п. Архитектура и живопись рококо прежде всего ориентированы на создание комфорта и изящества для того человека, который будет созерцать и наслаждаться их творениями. Небольшие по объему комнаты не кажутся тесными благодаря иллюзии «играющего пространства», создаваемой архитекторами и художниками, умело использующими для этого различные художественные средства: орнамент, зеркала, панно, особую цветовую гамму и т. п. Новый стиль стал прежде всего стилем небогатых домов, в которые немногочисленными приемами внес дух уюта и комфорта без подчеркнутой роскоши и помпезности. Восемнадцатый век привнес множество предметов быта, доставляющих человеку удобство и покой, предупреждающих его желания, сделав их в то же самое время и предметами подлинного искусства.

Не менее существенной стороной культуры эпохи Просвещения было обращение к запечатлению художественными средствами ощущений и наслаждений человека (как духовных, так и телесных). У крупнейших мыслителей эпохи Просвещения (Вольтера, Гельвеция) можно найти «галантные сцены», в которых протест против ханжеской морали времени порой перерастают во фривольность. Во Франции с самого начала XVIII века и публики и критики начинают требовать от нового искусства прежде всего «приятного». Такие требования предъявлялись и к живописи, и к музыке, и к театру. «Приятное» означало как «чувствительное», так и чисто чувственное. Наиболее ярко отражает это требование времени знаменитая фраза Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного».

3.

Расцвет театральной и музыкальной культуры

Тяготение изобразительного искусства к занимательности, повествовательности и литературности объясняет его сближение с театром. XVIII столетие часто называют «золотым веком театра». Имена Мариво, Бомарше, Шеридана, Филдинга, Гоцци, Гольдони составляют одну из самых ярких страниц в истории мировой драматургии. Театр оказался близким самому духу эпохи. Жизнь сама шла навстречу ему, подсказывая интересные сюжеты и коллизии, наполняя старые формы новым содержанием. Секуляризация общественной жизни, лишение церковного и придворного ритуала прежней святости и напыщенности приводили к их своеобразной «театрализации». Не случайно именно в эпоху Просвещения знаменитый венецианский карнавал становится не просто праздником, но именно образом жизни, формой быта.

Театр был призван временем для выполнения целого спектра задач. Бомарше считал его «исполином, который смертельно ранит всех тех, на кого направляет свои удары» (Бомарше П.-О. *Драматическая трилогия*. — М., 1984. С. 17). Для него избличение существующего порядка, срывание масок, прояснение истинного положения вещей становятся сверхзадачами подлинной драматургии. Присутствие «социального» контекста, противопоставление подлинных ценностей (любви, дружбы, честности, ума и таланта) ценностям мнимым, навязанным обществом — неременный атрибут театральных постановок XVIII века.

Однако «век разума» знал и весьма существенные перепады эмоций, обращение к мистике и суевериям. Реалистической ясности и трезвости в определенном смысле противостояла тяга ко всему фантастическому, необычному, связанная в первую очередь с кризисом ортодоксальной религии. Это стремление было в равной степени развито и в высших сословиях, и в среде простых людей. Широкашее распространение получило масонство, соединявшее в себе конкретно-политические цели с глубоким философско-религиозным подтекстом и элементами маскарада и театрализованных церемоний «посвящений». Для эпохи Просвещения характерна тяга к авантюрам, приключениям, путешествиям, стремление проникнуть в иное «культурное» пространство. Она находила свое проявление в волшебных операх со множеством необычайных превращений, в трагикомедиях, сказках и т.д.

Понятие «театр», «театральность» ассоциируется еще и с понятием «публичности». В эпоху Просвещения в Европе устраиваются первые публичные выставки — салоны, представлявшие собой новый вид связи искусства и общества. Во Франции салоны играют необычайно важную роль не только в жизни интеллектуальной элиты, художников и зрителей, ценителей произведений искусства, но становятся местом для диспутов по серьезнейшим вопросам государственного устройства. Дени Дидро — выдающийся мыслитель XVIII века — практически вводит новый жанр литературы — критические обзоры салонов. В них он не только описывает те или иные произведения искусства, стили и направления, но и, высказывая собственное мнение, приходит к интересным эстетическим и философским открытиям. Такой талантливый, бескомпромиссный критик, выполняющий роль «активного зрителя», посредника между художником и обществом, подчас даже диктующий искусству некий «социальный заказ», является порождением времени и отражением самой сути просветительских идей.

Важное место в иерархии духовных ценностей в XVIII столетии занимает музыка. Если изобразительное искусство рококо стремится прежде всего украшать жизнь, театр — обличать и развлекать, то музыка эпохи Просвещения поражает человека масштабностью и глубиной анализа самых затаенных уголков человеческой души. Меняется и отношение к музыке, которая еще в XVII

веке была всего лишь прикладным инструментом воздействия как в светской, так и в религиозной сферах культуры. Во Франции и в Италии во второй половине столетия достигает расцвета новый светский вид музыки — опера. В Германии, Австрии развивались наиболее «серьезные» формы музыкальных произведений — оратория и месса (в церковной культуре) и концерт (в светской культуре). Вершиной музыкальной культуры эпохи Просвещения, бесспорно, является творчество Баха и Моцарта.

Синтез зрелищности и публичности театра и глубины трактовки человеческих чувств обнаруживает себя в оперном искусстве. Одним из ярких примеров «слияния» просветительских идей и новой музыкальной формы является опера Моцарта *«Волшебная флейта»*. Отражая веру в торжество разума, культ света, представление о человеке как о венце Вселенной, опера в такой же мере несет в себе и основные идеи утопий XVIII века. Главный герой Тамино, попадая в совершенное общество, не сразу завоевывает себе право быть «равным среди равных» в царстве Зарастро. Эта сюжетная линия отражает стремление героя к личному совершенству, понимаемого не просто как процесс самоутверждения человека, его поисков своего места, но прежде всего, как путь к достижению столь желанного общественного идеала, гармонии личности и общества.

4.

Синтез этики, эстетики и литературы в творчестве великих французских просветителей

Для мыслителей эпохи Просвещения был поистине характерен универсализм творческих и жизненных интересов. Они сочетали зрелую философичность мысли с юношеской влюбленностью в поэзию, увлеченность естественнонаучными и математическими исследованиями — с постоянным участием в общественно-политической жизни своих стран. Ярчайшим памятником эпохи Просвещения является созданная во Франции *«Энциклопедия искусств, наук и ремесел»* (1751—1780), грандиозный труд, включавший в себя 28 томов. «Энциклопедия» стала не просто сводом информации во всех сферах культуры на уровне самых передовых знаний XVIII века, но и грандиозным гимном силе разума и прогресса, декларировавшим новые этические и эстетические нормы, общественно-политические идеалы и нравственные ценности. В ее издании участвовали все выдающиеся деятели Просвещения из Франции, Германии, Голландии, Англии и других стран. Душой этого поистине эпохального мероприятия был Дени Дидро, прославившийся не только как критик и общественный деятель, но и как талантливейший литератор и теоретик искусства.

Острая литературная борьба в XVIII веке велась прежде всего вокруг возникшей в это время совершенно новой эстетической позиции, сформулированной прежде всего французскими про-

сметителями, основным требованием которой было активное вмешательство художника в общественную жизнь. В рамках этого подхода среди многообразия литературных школ и направлений наиболее ярко вырисовываются три основных, возглавляемых Вольтером, Руссо и Дидро. Вольтер был в основном продолжателем французского классицизма, Руссо явился родоначальником школы революционного романтизма, а Дидро был как основателем и главой школы французского материализма в философии, так и создателем школы реализма в литературе и искусстве.

Эстетические взгляды Дени Дидро не случайно считались своеобразным манифестом просветительских представлений о предмете, роли и задачах искусства. Их теоретическим обоснованием были философские воззрения автора, состоящие в признании объективного существования природы, частью которой является и сам человек. Поэтому первоисточником, базой искусства является для Дидро сама природа, являющаяся его «первой моделью». «Каков бы ни был уголок природы, в который вы заглянете — первобытный или культурный, бедный или богатый, пустынный или населенный, — вы всегда найдете в нем два прекрасных качества: истину и гармонию» (цит. по: Гачев Д. *Эстетические взгляды Дидро*. — М., 1961. С. 61). Только жизненная правда может и должна сделаться объектом искусства. Чем ближе художник к действительности, тем лучше и значительнее, по мнению Дидро, его творчество, тем более высокой оценки оно заслуживает. Дидро обращался к деятелям искусства со страстным призывом изучать жизнь, проникать в глубинные тайны бытия, идти вглубь народной жизни, где лихорадочно бьется ее истинный пульс. Если художник учится у жизни, то, в конце концов, своими правдивыми и страстными произведениями он сам начнет «учить жизнь», влиять на человеческие чувства и разум.

Но самой главной задачей искусства для Дидро было служение передовым идеям эпохи, требованию времени. «Всякое произведение... должно быть выражением одной большой идеи, оно должно быть поучительно: без этого оно будет немым» (Там же. С. 70). отождествляя этические и эстетические принципы, иными словами, утверждая, что совершенным может считаться только произведение, пропитанное определенной моральной идеей, Дидро провозглашает принцип идейности нового искусства, исповедующего реализм.

В полной мере эти философские и эстетические принципы Дидро воплотил в своих литературных произведениях. Он использует новые выразительные средства, отказывается от традиционного развития сюжета, являясь основоположником совершенно новых литературных жанров — философской повести и философского романа, которые как нельзя лучше помогали отразить «правду жизни» и глубину ее осмысления. Вершиной литературного творчества Дидро является философская повесть

«Племянник Рамо», в которой широкая панорама общественных нравов и социальных пороков тесно переплетается с глубиной аналитического исследования души главного героя.

Универсальный гений *Вольтера* — философа, естествоиспытателя, поэта и прозаика — в полной мере отразил в себе приметы времени, всю его сложность и противоречивость. Ему не было равных в обличении пороков государства, лицемерия официальной церкви и ее слуг, в разрушении и ниспровержении всяческого рода предрассудков и расхожих мнений. Вольтер оставил после себя колоссальное как по объему (более 70 томов сочинений), так и по широте стилистической и жанровой палитры творческое наследие. В нем есть и строгие естественнаучные трактаты, героические трагедии, философские повести, галантные письма, комедии, полные юмора. Вольтер считал, что необходимо использовать любое оружие, которое в данный момент может оказать наибольшее воздействие на граждан, поднимая их на борьбу с пороками и несправедливостями жизни. Несмотря на то, что в своем творчестве Вольтер придерживается основных принципов классицизма, он видит всю ограниченность слепого подражания прежним образцам, насыщая старые традиционные формы классической трагедии, комедии, поэмы новым просветительским содержанием.

Одно из самых глубоких и остросатирических произведений *Вольтера* «Кандид, или Оптимист» в полной мере отразило как общие тенденции развития просветительской литературы, так и оригинальные идеи и новизну подхода к их выражению самого автора. Судьба главного героя Кандида складывается не просто, годы жестоких разочарований потребовались ему для того, чтобы прийти к собственному мировосприятию. Неудержимые искания истины приводят Кандида сначала к прекраснодушному оптимизму («все к лучшему в этом лучшем из миров»), основные положения которого Вольтер вложил в уста ученого-всезнайки Панглосса, а затем к унынию и отчаянию пессимистических философствований Мартена. Но даже «традиционный» счастливый конец Вольтер наполняет более глубоким смыслом: потраченные на долгие поиски истины годы не проходят напрасно как для самого Кандида, так и для его любимой Кунигунды, успевшей за это время превратиться из юной прекрасной девушки в безобразную старуху.

Всю житейскую мудрость, смысл и назначение человеческой жизни Вольтер формулирует так: «надо возделывать наш сад» — работать, чтобы ни случилось. Именно работа, по его мнению, избавляет от «трех великих зол: скуки, порока и нужды». Интересно, что в этом романе Вольтер также прибегает к излюбленному приему просветительской эстетики — обращается к описанию идеального государства. Пребывание Кандида в сказочной стране Эльдорадо, на первый взгляд, всего лишь эпизод в романе, но смысловая нагрузка его весьма велика. Эльдорадо — воплощенное «царство разума», основные элементы которого — просвещенная монархия,

философская религия (деизм), единство цивилизации и природы, культ наук и искусств, свободный и разумный труд всех жителей страны. Но, увы, Эльдорадо почти недоступно для людей: путь туда неведом, долог и полон опасностей.

Основоположник просветительского романтизма в литературе Руссо в разработанной им эстетике пошел значительно дальше Вольтера в ниспровержении рационалистических принципов аристократического классицизма, отвергая всякие формальные излишества. В искусстве он отстаивал простоту и естественность языка, обращение к жизненной правде, «чувствительность доброго сердца» простых людей. Как и Дидро, он считал, что в любом произведении искусства, если оно подлинно, красота неизменно переплавляется в моральные ценности. Однако личные чувства и эмоции неизменно должны быть подчинены высшему моральному долгу. Вот почему положительные герои Руссо всегда приносят в жертву себя и свою жизнь неким моральным принципам. Отвергая рассудочную логику «здорового смысла», Руссо противопоставляет ей интуицию живого чувства. Весь смысл искусства для него — это трогать простые человеческие сердца и воспитывать при помощи «чувствительности» истинно добродетельного человека и гражданина. Человек, по его мнению, велик именно своим чувством, а литература должна отражать его и воздействовать на него. Морально-эстетические идеалы Руссо в полной мере отразились в наиболее известном и значительном романе «Новая Элоиза».

Это произведение явилось образцом сентиментального романа в письмах, в котором Руссо удалось совместить изображение глубоких и тонких лирических переживаний главных героев — учителя Сен-Пре и его воспитанницы Юлии — с критикой общественного порядка, лживых нравов столичных аристократических салонов, хищничества буржуа. Основная тема романа — конфликт страстной любви и сословной морали, культивируемых в «высшем обществе» предрассудков. Юлия подчиняет свои чувства холодному велению долга перед отцом, мнением света, предпочитая брак по расчету разрыву с родителями, оберегая их от боли и разочарования. Но чувство «подлинного долга» не может заглушить «голос природы», зов любви, и главная героиня романа погибает.

Талантливое и проникновенное произведение Руссо оказало огромное влияние на литературу эпохи Просвещения. Последователями руссизма были Карамзин («Бедная Лиза»), Гете («Страдания юного Вертера»), Шадерло де Лакло («Опасные связи») и многие другие известнейшие литераторы той поры.

Эпоха Просвещения явилась важнейшим поворотным пунктом в духовном развитии Европы, повлиявшим практически на все сферы социально-политической и культурной жизни. Развенчав политические и правовые нормы, эстетические и этические кодексы старого сословного общества, просветители совершили титаническую работу над созданием позитивной, обращенной прежде все-

го к человеку, вне зависимости от его социальной принадлежности системы ценностей, которая органически вошла в плоть и кровь западной цивилизации. Культурное наследие XVIII столетия до сих пор поражает необычайным разнообразием, богатством жанров и стилей, глубиной постижения человеческих страстей, величайшим оптимизмом и верой в человека и его разум.

ЛИТЕРАТУРА

Бомарше. Драматическая трилогия. — М., 1984.

Век Просвещения. — Москва—Париж, 1970.

Вольтер. Философские сочинения. — М., 1989.

Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. — М., 1980.

Европейское Просвещение и французская революция XVIII века. — М., 1988.

Культура эпохи Просвещения. — М., 1993.

Момджин Х. Н. Французское Просвещение XVIII века. — М., 1983.

Кризис культуры XX века и пути его преодоления

глава 9

1. Противоречие между человеком и машиной
как источник кризиса культуры.

Проблема отчуждения человека от культуры

2. Диалог культур как средство преодоления
их кризиса

1.

Противоречие между человеком и машиной
как источник кризиса культуры.

Проблема отчуждения человека от культуры

Двадцатый век продемонстрировал человечеству, что культура как интегрирующее начало общественного развития охватывает не только сферу духовного, но во все большей степени — материального производства. Все качества техногенной цивилизации, чье рождение было отмечено чуть более трехсот лет назад, смогли проявиться в полной мере именно в нашем столетии. В это время цивилизационные процессы были максимально динамичны и имели определяющее значение для культуры. По выражению Ч. П. Сноу, «в XX веке целостная и органичная структура культуры разломилась на две антагонистические формы» (Сноу Ч. П. *Две культуры*. — М., 1973). Между традиционной гуманитарной культурой европейского Запада и новой, так называемой «научной культурой», производной от научно-технического прогресса XX века, с каждым годом растет катастрофический разрыв. Вражда двух культур может привести к гибели человечества.

Острее всего этот конфликт сказался на культурном самоопределении отдельно взятого человека. Техногенная цивилизация могла реализовать свои возможности только через полное подчинение сил природы человеческому разуму. Такая форма взаимодействия неизбежно связана с широким использованием научно-технических достижений, которые помогали современнику нашего века ощущать свое господство над природой и лишали при этом его возможности ощутить радость гармонического сосуществования с ней.

Поэтому проблема кризиса современной культуры не может быть рассмотрена без учета противоречий связи человека и машины. Именно с таким названием в 20-е годы Н. Бердяев пишет ста-

тью, в которой подчеркивает, что вопрос о технике сегодня стал вопросом о судьбе человека и судьбе культуры. «Век маловерия, в век ослабления не только старой религиозной веры, но и гуманистической веры XIX века единственной сильной верой современно-го цивилизованного человека остается вера в технику, в ее бесконечное развитие. Техника есть последняя любовь человека, и он готов изменить свой образ под влиянием предмета любви» (см.: Бердяев Н. *Человек и машина: Проблема социологии и метафизики техники* // *Вопросы философии*. — 1989. № 2).

Роковая роль техники в человеческой жизни связана с тем, что в процессе научно-технической революции, инструмент, сотворенный руками homo faber (существа, изготавливающего орудия), восстает против творца. Прометеевский дух человека не в силах справиться с небывалой энергией техники.

Машинное производство имеет космологическое значение. Царство техники — особая форма бытия, возникшая совсем недавно и заставляющая пересмотреть место и перспективы человеческого существования в мире. Машина — значительная часть культуры — в XX веке осваивает гигантские территории и овладевает массами людей, в отличие от прошлых эпох, где культуры охватывали небольшое пространство и небольшое количество людей, строясь по принципу «подбора качеств». В XX столетии все делается мировым, все распространяется на всю человеческую массу. Воля к экспансии вызывает неизбежно к исторической жизни широкие слои населения. Эта новая форма организации массовой жизни разрушает красоту старой культуры, старого быта и, лишив культурный процесс оригинальности и индивидуальности, формирует безликую псевдокультуру.

Выводы Н. Бердяева во многом перекликаются с заключениями О. Шпенглера, сделанными в статье «Человек и техника». Закономерно, что оба автора в контексте исследования проблемы «человек-машина» поставили вопрос о глубоком кризисе современной эпохи. «Механизация мира оказывается стадией опаснейшего перенапряжения. Меняется образ земли». «Сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать по образу машины». (см.: Шпенглер О. *Человек и техника* // *Культурология. XX век: Антология*. — М., 1995).

К такому состоянию европейская культура пришла вполне закономерно, так как культурное взросление носит циклический характер, а техногенная цивилизация — последнее звено этого развития. Автор «Заката Европы» воспринимал культуры как живые организмы, знающие рождение, расцвет, увядание и смерть. Восемь великих культур в шпенглеровской морфологии являются носителями подлинной всемирной истории: египетская, вавилонская, индийская, китайская, мексиканская, античная, магическая (арабская) и наша европейская, «фаустовская». Все они после зры культурного расцвета вступают в период окостенения цивилизации. Для

О. Шпенглера очевидно, что цивилизационный процесс благоприятен для развития техники, но губителен для великих творений: искусства, науки, религии, т. е. собственно культуры.

Цивилизация — последняя, неизбежная фаза всякой культуры. Она выражается во внезапном перерождении культуры, резком надломе всех творческих сил, переходе к переработке уже отживших форм.

Существует целый ряд причин, породивших в культурологии XX века устойчивое ощущение кризиса культуры. Главное — осознание новых реальностей: универсального характера жизненно важных процессов, взаимодействия и взаимозависимости культурных регионов, общности участи человечества в современном мире, т. е. тех реальностей, которые являются источником цивилизации и одновременно ее следствием. Общность судеб различных культурных регионов представлена «катастрофами», которые захватывают не только отдельные народы, а все европейское сообщество в XX веке: мировые войны, тоталитарные режимы, фашистская экспансия, международный терроризм, экономические депрессии, экологические потрясения и т. д. Все эти процессы не могли протекать локально, не затрагивая внутренней жизни других народов, не нарушая их стили культурного развития. Все это, с точки зрения О. Шпенглера, только доказывает ошибочность эволюционного пути всей западной цивилизации.

Кризисные явления в культурной практике Европы XX века, с точки зрения этих мыслителей, носят необратимый характер. Представитель так называемого «второго поколения» Франкфуртской школы Ю. Хабермас утверждает, что современное «позднекапиталистическое» государство способно вытеснять кризисные явления из одной сферы общества в другую: политический кризис может быть вытеснен в сферу экономики, экономический — в социальную сферу и т. д. Но область культуры, подчеркивает Ю. Хабермас, — та область, применительно к которой понятие кризиса сохраняет свое значение, где он не может быть «смягчен», поскольку сфера культуры неподвластна административному манипулированию, которое осуществляет государство. В данном случае Ю. Хабермас говорит о подлинной культуре, неформальной морали и искусстве, а не о «массовой», суррогатной культуре, заполонившей историческое пространство Европы в нынешнем столетии (см.: Хабермас Ю. *Демократия. Разум. Нравственность: Лекции и интервью*. — М., 1992).

Ситуация нарушения культурной целостности и разрыва органической связи человека с природными основаниями жизни в XX веке интерпретируется культурологами как ситуация отчуждения.

Отчуждение — это процесс превращения различных форм человеческой деятельности и ее результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему. Отчуждающий механизм связан с рядом проявлений: бессилие личности перед внешними силами жизни; представление об абсурдности существ-

ования; утрата людьми взаимных обязательств по соблюдению социального порядка, а также отрицание господствующей системы ценностей; ощущение одиночества, исключенности человека из общественных связей; утрата индивидуумом своего «я», разрушение аутентичности личности.

Различные аспекты отчуждения человека XX века от культурных форм были исследованы современной культурологией.

Своеобразным введением в проблемное поле XX века являются некоторые идеи философов предшествующего столетия — своего рода культурно-теоретический прогноз, теперь уже во многом подтвержденный практикой.

«Прогнозирование» мыслителей XIX века связано с негативным отношением к судьбам европейской культуры, продемонстрировавшей, что она сама является источником отчуждения личности от подлинных целей бытия. Радикальный поворот в истолковании культуры был обозначен в трудах А. Шопенгауэра, поставившего под сомнение прогрессивную направленность всякой разумной деятельности человека.

С точки зрения А. Шопенгауэра, в процессе длительной социальной эволюции человек не сумел развить свой организм до более совершенного, чем у любого другого животного. В борьбе за свое существование он выработал в себе способность заменять деятельность собственных органов их инструментами. К XIX веку развитие машинного производства актуализировало эту проблему. В результате, считал А. Шопенгауэр, оказалось бесполезным обучение и совершенствование органов чувств. Разум, следовательно, не особая духовная сила, а отрицательный итог отключения от базисных актов, названный философом отрицанием «воли к жизни».

Созданный человеком огромный мир культуры: государство, языки, наука, искусство, технологии и прочее — грозит ухудшить саму человеческую сущность. Космос культуры перестает подчиняться человеку и живет по собственным законам, выходящим за пределы духа и воли.

В представлении последователя А. Шопенгауэра Ф. Ницше отчуждение человека от культурного процесса имеет еще более острые формы, так как ницшеанская культурфилософия строится на отрицании христианских ценностей. Уже в одной из первых книг «Происхождение трагедии из духа музыки» провозглашается **примат идеалов эстетического величия над нравственными убеждениями**. Искусство предстает как дополнение и завершение бытия. При этом философ выступает против «утомленной культуры» своего времени, против разобщенности индивидуумов и видит спасение лишь в возвращении современной ему Европы к традициям античности.

Ницше подверг резкой критике сложившуюся в немецкой эстетике XVIII — нач. XIX веков усилиями Винкельмана, Шиллера и Гете традицию истолкования древнегреческого искусства из аполлоновского начала как символа светлой радости и классичес-

кой уравновешенности. Усматривая рождение художественной культуры в недрах самой трагической действительности, философ не только отрицает противопоставление жизни страдания, но и видит в последнем истинный источник творчества. Трагическая сущность искусства выражается через противоборство аполлоновского и дионисийского начал, примирение происходит под эгидой Диониса. Мир олимпийских богов, являющихся олицетворением классической упорядоченности, заслоняет от человека подлинное бытие. Когда же пена иллюзии исчезает и мир обнажает истинные свои черты, человека переполняет дионисийское чувство потрясения. В таком состоянии рушатся социальные перегородки, человек вырывается из плена индивидуализации и сливается с себе подобными, с природой. Он больше, чем художник, он — художественное творение самой природы.

Дионисийская чрезмерность, а не аполлоновская мера вела человека к истине. **Ф. Ницше** определяет культуру как форму стихийной жизни или художественный стиль народного духа. Социальной базой высшей культуры является общество, построенное по иерархическому принципу: масса рабов, лишенных творческого начала, и каста свободных, которым суждено воспитать гениев-творцов.

Под влиянием рационализации общественного развития человек со своей неутомимой жаждой познания превращается в жалкого «библиотекаря» и «корректора». Теперь, считает **Ф. Ницше**, серая масса производителей культуры будет постоянно стремиться подавлять творческие импульсы гениев-одиночек. Смысл же мирового процесса заключается только в отдельных личностях, «экземплярах» человеческого рода, способных создавать новые формы жизни через разрушение прежних. Нигилистическое по духу ницшеанство оправдывает жестокости и антигуманизм сверхчеловека, наделенного и «волей к жизни», и «волей к власти», великой задачей придать смысл общественной истории и способностью создать высшую культуру.

Роль Ницше в осмыслении кризисных процессов современной культуры очень велика. По словам **Т. Лессинга**, ницшеанство — это продолжение той мировоззренческой позиции, которая пессимистически оценивает будущее культуры. Предшественников ницшеанской культурфилософии **Ж.-Ж. Руссо** и **Л. Толстого** отращивание к рационалистическим формам культуры приводит к аскетическим и христианско-трансцендентным идеалам. Для Ницше именно эти ценности являются продуктом направленной по ложному пути, усталой и больной жизни.

Проблема кризиса культуры в результате отчуждения человека от результатов его деятельности получила свое развитие в ряде философских школ XX века. Экзистенциальная философия поставила в число актуальнейших проблем нынешнего столетия такие вопросы, как абсурдность человеческого существования и тотальная изолированность его от социума (**А. Камю**, **К. Ясперс**, **М. Хайдеггер**).

Вопросы психологического «недовольства культурой» и самоотчуждения личности поставлены и решены представителями психоаналитической теории (З. Фрейдом, К. Г. Юнгом, Э. Фроммом).

К числу исследователей данной проблемы относится и Г. Маркузе, разработавший концепцию «одномерного человека», который, будучи включенным в потребительскую гонку, оказывается отчужденным от таких своих социальных характеристик, как критическое отношение к существующему обществу, способность к революционной борьбе.

2.

Диалог культур как средство преодоления их кризиса

Кризисные черты современной культуры нашли свое наиболее яркое выражение в различных симптомах распада социальной коммуникабельности. Эта тема получила художественное воплощение в современном искусстве в различных формах (в сюрреалистических живописи и поэзии, неореалистических прозе и кинематографе, «абсурдистском театре» и т. д.) у большого круга авторов: Т. Уильямса, С. Дали, И. Бергмана, С. Беккета и многих и других.

Начало теоретического рассмотрения проблемы человеческого общения в 20-е годы XX столетия было положено немецким философом М. Хайдеггером в его книге «Бытие и время» и французским исследователем Г. Марселем в «Метафизическом дневнике», Ж.-П. Сартром и А. Камю в работах 40—60-х годов. Ситуацию философской полемики вокруг поставленной проблемы помогли создать работы М. Бубера и Х. Ортеги-и-Гассета.

Под общением принято понимать отношения, возникающие между двумя индивидами, связанными между собой социальными связями, но сохраняющими свои индивидуальные черты. Умения понимать его сторону, вступать в диалог лишилось современное общество, привив человеку неприятие культурных ценностей различного характера.

По мнению российского философа В. С. Библера, заканчивающееся столетие породило немислимый синтез культур, поставив тем самым проблемы их диалога. «Типологически различные «культуры» (целостные кристаллы произведений искусства, религии, нравственности ...) втягиваются в одно временное и духовное «пространство», странно и мучительно сопрягаются друг с другом, почти по-бороски «дополняют», то есть исключают и предполагают, друг друга» (см.: Библер В. *Культура. Диалог культур* // *Вопросы философии*. — 1989. № 6). И потому очень важно хаос различных культур преобразовать в осмысленный и заинтересованный диалог.

Двадцатый век заставил многих ученых рассматривать культуру как противоположное цивилизации образование. Если цивилизация всегда стремится к неуклонному движению вперед,

ее путь — восхождение по лестнице прогресса, то культура осуществляет свое развитие, отказавшись от однонаправленного линейного движения вперед. Культура не использует предшествующее духовное наследие как трамплин для новых достижений по той причине, что она не может отказаться целиком или частично от культурного фонда. Напротив, огромное значение в культурном процессе имеет сопричастность с различными воплощениями традиции. Культура может строиться только на основе духовной преемственности, только с учетом внутреннего диалога культурных типов. Таковой принцип В.С. Библиер называет «драматическим произведением», а Г. Померанц — «концертом».

Культура — это огромное полифоническое пространство, подобное произведению искусства. В нем различимы «голоса» различных культурных персонажей, значимость которых не умаляется ни возрастом, ни национальной принадлежностью, ни какими-либо иными обстоятельствами. Формирование художественного мира любого философа или композитора, архитектора или модельера всегда протекает с опорой на целый комплекс культурно-художественных традиций.

В нынешнем столетии стало ясно, что диалог культур предполагает взаимопонимание и общение не только между различными культурными образованиями в рамках больших культурных зон, но и требует духовного сближения огромных культурных регионов, сформировавших на заре цивилизации свой комплекс отличительных черт. Говоря о союзе средиземноморской культурной группы и индийско-дальневосточной, Г. Померанц выдвигает следующий вариант диалога. «Европа дала пример единства национального многообразия, Китай — пример единства духовного многообразия. Можно представить себе будущее как сочетание европейского плюрализма этнических культур с китайским плюрализмом духовных культур» (см.: Померанц Г. *Диалог культурных миров* // *Лики культуры: Альманах. Том первый.* — М., 1995).

Диалог — это вопрос не только о гуманитарных контактах больших культур, но и о способе приобщения отдельно взятой личности к духовному миру этих культурных образований. По выражению М. Бахтина, культура может существовать только на границах: между днем сегодняшним и прошлым, между различными формами культурной деятельности, между произведениями различных авторов.

Диалог как принцип культурного развития позволяет не только органично заимствовать лучшее из мирового наследия, но и вынуждает человека подать «свой» голос, совершить личностное переосмысление «чужой» культуры. Только внутреннее переосмысление культурных ценностей, только активный диалог с культурными фигурами делает человека культурным, приобщенным к большому космосу культуры. Диалоговая форма позволяет проявиться амбивалентной природе культуры.

Трудно не согласиться с В. Библером: «Каждая культура есть некий «Двуликий Янус». Ее лицо столь же напряженно обращено к иной культуре, к своему бытию в иных мирах, сколь и внутрь, вглубь себя в стремлении изменить и дополнить свое бытие».

Сегодня развитие принципа диалога культур — реальная возможность преодолеть глубочайшие противоречия духовного кризиса, избежать экологического тупика и атомной ночи. Реальным примером консолидации различных культурных миров является союз, сформировавшийся к исходу XX века в Европе между европейскими нациями. Возможность аналогичного союза между огромными культурными регионами может возникнуть только при условии диалога, который сохранит культурные различия во всем их богатстве и многообразии и приведет к взаимопониманию и культурным контактам.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердье П. Человек и машина: Проблема социологии и метафизики техники // Вопросы философии. — 1989. № 2.
- Библер В. Культура. Диалог культур // Вопросы философии. — 1989. № 6.
- Гуревич П. Философия и культура. — М., 1994.
- Культурология XX век: Антология. — М., 1995.
- Сноу Ч. П. Две культуры. — М., 1973.
- Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992.
- Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность: Лекции и интервью. — М., 1992.
- Хейзинга Й. Homo ludens. — М., 1992.

Художественная культура XX века: модернизм и постмодернизм

глава 10

1. Мировоззренческие основания модернистского искусства
2. Многообразие видов и форм художественной культуры модернизма
3. Попытки создания синтетических форм искусства
4. Постмодернизм: углубление эстетических экспериментов XX века

1.

Мировоззренческие основания модернистского искусства

Многообразие художественных и социальных форм модернизма, различный характер этих форм на разных ступенях исторического развития XX столетия, а также широкий спектр идеологических устремлений, лежащий в основе эстетических экспериментов, — все это затруднило поиски общих определений модернизма. И все же к столь несхожим явлениям, как немецкий экспрессионизм, русский авангард, французский футуризм, испанский сюрреализм, английский имажинизм и прочее, современники применяли одно и то же название. Термин «модернизм» происходит от французского слова «moderne» — новый. Он имеет тот же корень, что и слово «мода», и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство».

Писавшие о модернизме всегда отмечали особый интерес его представителей к созданию новых форм, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, а также акцент на субъективности модернистского миропонимания. Первые модернисты — это люди конца XIX века, возвращенные всеобщим кризисом европейской культуры. Многие из них отвергали методы социально-политического радикализма в изменении жизненного уклада, но все они были ярыми приверженцами духовной революции, которая, по их мнению, неизбежно рождалась из кризиса старого мира.

Духовная революция, как новое качество сознания, новое жизненное понимание, требовала для себя новой идейной платформы. Эта платформа была сформулирована на базе интуитивизма А. Бергсона и Н. Лосского, ницшеанства, феноменологии Э. Гуссерля, психоанализа З. Фрейда и К. Юнга, экзистенциализма С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса, Н. Бердяева и др.

Работы этих авторов не только сцементировали идейную платформу модернистских поисков в искусстве указанного периода, но и позволили самому художественному направлению действовать ретроспективно, захватывая предшествующие явления культуры (предмодерн, ростки которого обнаружили в творчестве Ф. Достоевского, Ш. Бодлера, Э. Бронте, Э. Сведенборга, Г. Ибсена, отчасти О. Бальзака и др.), и перспективно, оставляя поле для экспериментов в будущем (постмодерн). Модернизм, борясь за укрепление и обновление форм в искусстве, не мог обойтись без общих связей с историей культуры, признав, таким образом, принципы историзма внутри собственного направления.

В модернистском искусстве мы постоянно сталкиваемся с дальнейшим углублением качеств, модернизмом не порожденных, но унаследованных от романтизма эпохи Великой Французской революции и радикального сентиментализма И. Гердера и Г. Лессинга. Таковы домодернистские по своему происхождению акценты о месте личности, индивидуального сознания в составе целого, в жизни космоса. Однако романтический индивидуализм XVIII века и индивидуализм модернистский — явления принципиально разные. Для романтизма личность либо была обладательницей всех духовных богатств вселенной, либо скорбела о недоступности, запретности абсолютных ценностей и общезначимых идеалов, вовсе не отрицая возможности их существования. Модернисты же, признав неразрешимость своих противоречий, приходят к отрицанию духовно-нравственных «абсолютов». Вместе с тем, они стремятся возродить в искусстве мифотворческий метод, который, по их мнению, способен восстановить цельность и органичность человеческого бытия в рамках единой космологической системы — художественными средствами.

2.

Многообразие видов и форм художественной культуры модернизма

Глубокую симпатию к идеям новой, мистической «соборности» и «мифотворчества» испытала поэзия модернистов, в такой своей разновидности, как **символизм**. Стремясь заговорить на языке небывалых образов, символисты не только не отвергали традиции классической поэзии, но, напротив, пытались выстроить свой «новый» язык на основе древних архаичных образов. Не случаен поэтому энтузиазм, с каким символисты относились к классической мифологии (француз П. Валери, англичанин Т. Элиот), к национальным фольклорным персонажам (ирландец У. Йетс), к древним эзотерическим учениям и их современным модификациям — теософии, антропософии (тот же У. Йетс, создавший собственную мистическую систему). Но особенно отчетливо этот процесс обозначился в России.

Русские символисты (Вяч. Иванов, А. Белый, В. Хлебников, ранний А. Блок) провозгласили сознательную, теоретически оформленную установку на миф, фольклор, архаику, корнесловие. Вяч. Иванов объявил миф, фольклорную стихию, запас живой старины вообще «источником и определителем символической энергии, символического смысла». Неологизмы Андрея Белого неотделимы от его опытов в области корнесловия. В. Хлебников предлагал рассматривать свое искусство как род тайного знания, а себя — как посредника между космосом и человечеством, владеющего «заклинательной» силой, магией слов. («Слово управляется мозгом, мозг — руками, руки — царствами».).

Другие группировки модернистской поэзии встали на путь как можно более полного разрыва с поэтической традицией, бунта против привычных норм стихотворной речи, на путь бурного словотворчества, иногда доходящего до крайностей «заумного языка». Так, дадаизм (от упрощенно-детского да-да) утверждал алогизм как основу творческого процесса («мысль формируется во рту») провозглашал «полную самостоятельность» слова, призывал к разрушению искусства как формы отражения действительности. Сторонники **имажинизма** (от французского *image* — образ) требовали передачи непосредственных эпических впечатлений, прихотливого соединения метафор и образов, логически мало связанных, благодаря чему стихи превращались в своеобразные «каталоги образов» (существовал в Англии и Америке, в России получил название **имажинизм**). **Футуризм** (от лат. *futurum* — будущее) объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра — «слабостями», провозглашая критериями прекрасного «энергию», «скорость», «силу» («мотор — лучший из поэтов»). Наибольшего расцвета достиг в Италии, России и во Франции. **Экспрессионизм** (от франц. *expressionnisme* — выражение) преподносил мир в столкновении контрастов, в преувеличенной резкости изломанных линий, замещающих реальное многообразие деталей и красок — нервной дисгармонией, неестественностью пропорций (играл существенную роль в культуре Германии и Австрии).

Все эти группы модернистской «бури и натиска» дали культуре ряд больших поэтов (Г. Аполлинер, В. Маяковский, П. Элюар, Л. Арагон, И. Бехер, Ф. Гарсиа Лорка и др.). В отличие от символистов, с их стремлением выразить косвенными намеками объективно сущее, для бунтарских течений модернистской поэзии более характерен творческий индивидуализм, культ новаторски-открытого технического приема. При всем несхождении течений модернистской поэзии, их роднит отрицательное отношение к логически-поэствовательному началу в поэтическом произведении, сведение до минимума роли суждения, силлогизма и выдвигание на первый план дологических связей, основанных на возможностях внутренней формы слова. Так была, по существу, создана школа экспериментальной поэтики, «поэзия для поэтов».

У истоков модернистской прозы стоит творчество австрийского писателя Франца Кафки. Самое мироустройство представляется Ф. Кафке трагическим и враждебным человеку, бессильному и обреченному страдать. Сюжеты Ф. Кафки («Процесс», «Замок», «Америка» и др.) напоминают страшные сны. Они с необыкновенной точностью, даже педантизмом живописуют мир, где человек и прочие твари подвластны священным, но смутным, недоступным полному пониманию законам, они ведут опасную для жизни игру, выйти из которой не в силах. Правила этой игры удивительны, сложны и, видимо, отличаются глубиной и полны смысла, но полное овладение ими в течение одной человеческой жизни невозможно, а значение их, как бы по прихоти неведомой силы, царящей тут, постоянно меняется. Люди живут здесь с ощущением смутной потребности защищенности, но они безнадежно запутались в себе и рады бы повиноваться, да не знают кому. Они рады бы творить добро, но путь к нему прегражден, они слышат зов таинственного Бога — и не могут найти его. Непонимание и страх образуют этот мир, богатый населяющими его существами, богатый событиями, богатый восхитительными поэтическими находками и глубоко трагичными притчами о невыразимом.

Этим представлениям во многом созвучны работы экзистенциалистов, с той лишь разницей, что, в отличие от Ф. Кафки, в романах и повестях представителей этого модернистского течения наличествует попытка довести до своего рода обязательности концепцию человека, который сам себе предписывает нормы поведения и поступает так в силу своего душевного устройства, в силу нравственного «выпадения» из привычного социума и вынужденного одиночества внутри враждебности сущего. Экзистенциализм в прозе приобрел совершенство во Франции до и после второй мировой войны в произведениях Ж.-П. Сартра и А. Камю. Кроме них экзистенциализм дал литературе А. Мальро и С. де Бовуар, Г. Марселя и Ж. Ануя, а также испанца М. де Унамуно, американца Дж. Болдуина, англичанина У. Голдинга и др.

Чтобы делать жизнь, утверждают экзистенциалисты, надо прежде всего ее видеть. Видеть, что в мире нет и не может быть никакой надежды. Человек должен осознать, что он живет только сегодня и никакого завтра, никакого будущего у него нет. Если оно и будет, то уже не у него, а у тех, кто придет вслед за ним, но для них это будущее станет лишь настоящим. Поэтому надо жить в настоящем, жить настоящим, действовать в настоящем. Все разговоры о «прекрасном будущем» — это химера. Заботой о будущем человек может жить лишь до встречи с абсурдом. Только абсурд кладет конец самым восхитительным, а потому и самым опасным иллюзиям и заблуждениям. Он учит человека смотреть на мир открытыми глазами, не смиряясь и не покоряясь судьбе.

Попытка удержать настоящее, «момент бытия», не в действии или поступке, а в слове, отразить через него нечто расплывчатое, эфемерное, неуловимое, стремление соединить мо-

замкнутые, одиночные кусочки таким образом, чтобы не просто сложилась правдоподобная картина жизни, но возникла Жизнь, — становится главной эстетической установкой авторов литературы «потока сознания». Термин этого модернистского направления принадлежит американскому философу и психологу, одному из основателей прагматизма У. Джеймсу. В 80-х годах XIX столетия он писал: «Сознание никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. Выражения вроде «цепи» или «ряда» не рисуют сознания так, как оно представляется самому себе. В нем нет ничего, что могло бы связываться, — оно течет. Поэтому метафоры «река» либо «поток» всего единственное рисуют сознание» (Джеймс У. *Научные основы психологии*. — С.-Пб., 1902. С. 120). В современном литературоведении «потоком сознания» принято считать предельную ступень, крайнюю форму внутреннего монолога.

Вокруг идеи «потока сознания» в первые десятилетия XX века объединилась целая школа, составившая литературу этого направления — М. Пруст, Г. Стайн, В. Вульф, Дж. Джойс, из русских писателей ближе всего к традициям этой школы находится Б. Пильняк. «Поток сознания» — сего задачей «перехватить мысль на полдороге», склонностью к зыбким впечатлениям, тягучестью формы — становится со временем не только литературным приемом, а последовательной манерой, техникой письма, поглощающей писателя целиком. С выходом романа Дж. Джойса «Улисс» (1922) «поток сознания» был провозглашен многими модернистами (В. Ларбо, И. Свево, Т. Элиот и др.) единственно современным методом. Дж. Джойс в своем романе действительно продемонстрировал различные формы внутренней речи — от вполне традиционного «внутреннего монолога» до буквальной регистрации мыслей на десятках страниц однажды лишь употребленным знаком препинания. Он же на собственном примере показал и границы возможностей «потока сознания». Элементы «потока сознания» как одного из средств психологического анализа получили весьма широкое распространение в XX веке у писателей различных школ и направлений. Таковы основные направления поисков модернистской литературы XX века.

Живопись модернистов вслед за литературой, движимая внутренней гармонией и избегающая эстетизма, строится «от обратного», совершая путь, противоположный общепринятым канонам художественного творчества: начинает с законченной работы и постепенно достигает незавершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя. Подобная эстетика наиболее полно отразилась в программных установках французских художников, прозванных с легкой шутки А. Матисса кубистами («Слишком много кубизма!» — воскликнул А. Матисс, увидев кубическое полотно Ж. Брака, — городской пейзаж, где дома были изображены в виде кубов).

У истоков модернистской прозы стоит творчество австрийского писателя Франца Кафки. Самое мироустройство представляется Ф. Кафке трагическим и враждебным человеку, бессильному и обреченному страдать. Сюжеты Ф. Кафки («Процесс», «Замок», «Америка» и др.) напоминают страшные сны. Они с необыкновенной точностью, даже педантизмом живописуют мир, где человек и прочие твари подвластны священным, но смутным, недоступным полному пониманию законам, они ведут опасную для жизни игру, выйти из которой не в силах. Правила этой игры удивительны, сложны и, видимо, отличаются глубиной и полны смысла, но полное овладение ими в течение одной человеческой жизни невозможно, а значение их, как бы по прихоти неведомой силы, царящей тут, постоянно меняется. Люди живут здесь с ощущением смутной потребности защищенности, но они безнадежно запутались в себе и рады бы повиноваться, да не знают кому. Они рады бы творить добро, но путь к нему претражден, они слышат зов таинственного Бога — и не могут найти его. Непонимание и страх образуют этот мир, богатый населяющими его существами, богатым событиями, богатый восхитительными поэтическим находками и глубоко трагичными притчами о невыразимом.

Этим представлениям во многом созвучны работы экзистенциалистов, с той лишь разницей, что, в отличие от Ф. Кафки, в романах и повестях представителей этого модернистского течения наличествует попытка довести до своего рода обязательности концепцию человека, который сам себе предписывает нормы поведения и поступает так в силу своего душевного устройства, в силу нравственного «выпадения» из привычного социума и вынужденного одиночества внутри враждебности сущего. Экзистенциализм в прозе приобрел совершенство во Франции до и после второй мировой войны в произведениях Ж.-П. Сартра и А. Камю. Кроме них экзистенциализм дал литературе А. Мальро и С. де Бовуар, Г. Марселя и Ж. Ануя, а также испанца М. де Унамуно, американца Дж. Болдуина, англичанина У. Голдинга и др.

Чтобы делать жизнь, утверждают экзистенциалисты, надо прежде всего ее видеть. Видеть, что в мире нет и не может быть никакой надежды. Человек должен осознать, что он живет только сегодня и никакого завтра, никакого будущего у него нет. Если оно и будет, то уже не у него, а у тех, кто придет вслед за ним, но для них это будущее станет лишь настоящим. Поэтому надо жить в настоящем, жить настоящим, действовать в настоящем. Все разговоры о «прекрасном будущем» — это химера. Заботой о будущем человек может жить лишь до встречи с абсурдом. Только абсурд кладет конец самым восхитительным, а потому и самым опасным иллюзиям и заблуждениям. Он учит человека смотреть на мир открытыми глазами, не смиряясь и не покоряясь судьбе.

Попытка удержать настоящее, «момент бытия», не в действии или поступке, а в слове, отразить через него нечто расплывчатое, эфемерное, неуловимое, стремление соединить мо-

ичные, одиночные кусочки таким образом, чтобы не просто сложилась правдоподобная картина жизни, но возникла Жизнь, — становится главной эстетической установкой авторов литературы «потока сознания». Термин этого модернистского направления принадлежит американскому философу и психологу, одному из основателей прагматизма У. Джеймсу. В 80-х годах XIX столетия он писал: «Сознание никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. Выражения вроде «цепи» или «ряда» не рисуют сознания так, как оно представляется самому себе. В нем нет ничего, что могло бы связываться, — оно течет. Поэтому метафоры «река» либо «поток» всего единственное рисуют сознание» (Джеймс У. *Научные основы психологии*. — С.-Пб., 1902. С. 120). В современном литературоведении «потоком сознания» принято считать предельную ступень, крайнюю форму внутреннего монолога.

Вокруг идеи «потока сознания» в первые десятилетия XX века объединилась целая школа, составившая литературу этого направления — М. Пруст, Г. Стайн, В. Вульф, Дж. Джойс, из русских писателей ближе всего к традициям этой школы находится Б. Пильняк. «Поток сознания» — сего задачей «перехватить мысль на полдороге», склонностью к зыбким впечатлениям, тягучестью формы — становится со временем не только литературным приемом, а последовательной манерой, техникой письма, поглощающей писателя целиком. С выходом романа Дж. Джойса «Улисс» (1922) «поток сознания» был провозглашен многими модернистами (В. Ларбо, И. Свево, Т. Элиот и др.) единственно современным методом. Дж. Джойс в своем романе действительно продемонстрировал различные формы внутренней речи — от вполне традиционного «внутреннего монолога» до буквальной регистрации мыслей на десятках страниц однажды лишь употребленным знаком препинания. Он же на собственном примере показал и границы возможностей «потока сознания». Элементы «потока сознания» как одного из средств психологического анализа получили весьма широкое распространение в XX веке у писателей различных школ и направлений. Таковы основные направления поисков модернистской литературы XX века.

Живопись модернистов вслед за литературой, движимая внутренней гармонией и избегающая эстетизма, строится «от обратного», совершая путь, противоположный общепринятым канонам художественного творчества: начинает с законченной работы и постепенно достигает незавершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя. Подобная эстетика наиболее полно отразилась в программных установках французских художников, прозванных с легкой шутки А. Матисса кубистами («Слишком много кубизма!» — воскликнул А. Матисс, увидев кубическое полотно Ж. Брака, — городской пейзаж, где дома были изображены в виде кубов).

Самым значительным художником этого модернистского направления был Пабло Пикассо. Именно с его картины «Авиньонские девушки» (1907) начинается история кубизма, утверждение иной эстетики, иного миропонимания. Образно говоря, если раньше здание со- оружалось с помощью лесов, то П. Пикассо и его единомышленники стали доказывать, что художник может оставить леса и убрать само здание так, что при этом в лесах сохранится вся архитектура. Другой отличительной чертой кубизма стало создание нового понятия Красоты. «Нет ничего безнадежнее, чем бежать с красотой вровень или от- ставать от нее. Надо вырваться вперед и измотать ее, заставить по- дурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безумие головы Медузы-гorgоны», — напишет в своих воспоминаниях о П. Пи- кассо Ж. Кокто (*Ж. Кокто. Портреты-воспоминания.* — М., 1985. С. 70). «Измучить» красоту, чтобы она не была совершенством, за кото- рым можно лишь вечно поспевать, так никогда его и не достигнув, — таков бы эстетический принцип кубистов. Новая красота, провозгла- шенная ими, лишена гармонии и ясности. Она является результатом связи несоединимого: высокого и низкого.

Н. Бердяев увидел в кубизме П. Пикассо ужас распада, смерти, «зимний космический ветер», сметающий старое искус- ство и бытие. И все-таки «распластование» прежнего гармонич- еского космоса, построенного впервые эллинами, в искусстве не было только отрицанием, только знаком конца. Как не про- стым бегством в прошлое подогревался и страстный интерес ку- бистов к архаике, «варварству», африканской маске, первобыт- ному идолу. Вектор этого движения: сквозь будущее — в про- шлое. Через кубизм в разное время прошли такие художники, как Ф. Леже, Р. Делоне, А. Дерен, А. Глез и др.

Другое заметное направление модернистской живописи — абстракционизм — побуждал зрителя прежде всего смотреть впе- ред, искать новое, прежде неизвестное, открывать, изобретать, пере- делывать. Основатель этого направления Василий Кандинский счи- тал, что новый абстрактный язык живописи поможет прорваться сквозь внешнее к внутреннему, сквозь тело — к душе, сквозь мате- риальную оболочку вещей — к божественному «звону» духовных сущностей, заполняющих Вселенную. Художник, по В. Кандинско- му, «слуга высших целей», который с помощью кисти и карандаша создает «вибрацию» души, приобщая ее к «Духу музыки», Велико- му Космосу и грядущему Духовному царству. Именно об этом меч- тал сам В. Кандинский, именно это он хотел выразить в своих про- изведениях. В вихревом, космическом столпотворении цветовых пятен, линий, геометрических фигур и абстракций художник со- здавал образ незнакомого мира, где все смешалось со всем и, теряя привычную плоть, легко и звонко звучало видимой глазу музыкой.

Абстракционизм В. Кандинского и в самом деле напоминает музыку. Его живопись празднична и апокалиптична одновременно. Распадается, разлетается, превращается в осколки, в кусочки, пят-

на и блики грубый материальный мир, мир вчерашнего дня, которым задавлена человеческая душа с ее «вибрациями». Абстрактный язык живописи В. Кандинского — язык свободы, гибкий, «открытый», не зависимый ни от сюжета, ни от предмета, ни от человеческого образа. Н. Бердяев расценивал подобные творческие эксперименты как выходы художника в «астрал», где живут души, а не живые люди, как «космическое распластование», предвестие катастрофических и великих перемен (Бердяев Н. *Кризис искусства*. — М., 1990. С. 13).

Другой ведущий представитель абстракционизма — Казимир Малевич, реформируя язык живописи, заявлял о своем мессианстве, о намерении создать новый образ мира и более того — новый мир. «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира», — писал он. (Малевич К. *О новых системах в искусстве*. — Витебск, 1919. С. 7). Знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» появился на выставке в 1913 г. К. Малевич будет пытаться представить его как «планетарный» знак. Ничто, которое вмещает в себя Все, в том числе и потенции будущего. В подобных художественных претензиях еще оживал дух романтической утопии, парящей где-то в заоблачных высях. Образ мира, сжатый до супрематичной фигуры, может легко стать планетарным знаком высшей гармонии.

Рядом с беспредметными живописными фантазиями и конструкциями В. Кандинского и К. Малевича возникла совершенно иная художественная «космогония» — крупнейшее модернистское течение в живописи XX века — сюрреализм. В разные годы оно объединяло таких художников, как итальянец Дж. де Кирико, испанец Ж. Миро, немец М. Эрнст, французы А. Массон и И. Танги и др. Однако все, что складывалось и назревало в искусстве сюрреализма, нашло наиболее концентрированное выражение в творчестве знаменитого испанского живописца, скульптора и графика Сальвадора Дали.

Бог умер — вот истина, о которой вопиют образы, созданные кистью С. Дали, в том числе и религиозные. В них все приметы католической мистики, с ее экзальтацией, визионерством, эротической окраской, соединились с холодом глаза и чувства, начисто лишенных простосердечия истинной веры. Безбрежный космос картин С. Дали — словно пышные похороны Бога, умирающего не на кресте, а в груди человека, и холодные слезы по этой утрате. Сдвинутый, перекошенный неузнаваемый мир на его полотнах то цепенеет, то корчится в конвульсиях. Слово единая вязкая материя, все сплавлено, слито воедино, всюду намеки, неясности и загадки, всюду символы биологического соития.

Главная направленность образной фантазии сюрреалиста С. Дали — показать, что все на свете взаимопревращаемо. Изобретательность художника не знает удержу, в ней совсем не ощутим карнавалы дух и игры, столь свойственный образным метафорам П. Пикассо и В. Кандинского, скорее уже невеселая ирония, созвучная общему мрачному настрою его картин.

Сверхреалистическая достоверность образов С. Дали иногда столь сильна, что, кажется, они вот-вот вылезут из рам и пойдут гулять по свету. (С. Дали специально изучал разные оптические «техники», работал с зеркалами, интересовался голографией, электронной фотографией и проч.). А с другой стороны, реалии окружающей действительности вторгаются в его художественный мир и начинают жить в нем. Искусство С. Дали апокалиптично. Оно пророчествует о смерти и гибели не когда-нибудь, а немедленно, сейчас. Мир ясной гармонии — разрушился, распался, смешался в беспорядке.

Какими бы разными ни были «миры» П. Пикассо, В. Кандинского, С. Дали — это только разные образы единого мироздания, держащего привычные ориентиры и параметры, переставшего совпадать с обжитым и понятным пространством человеческого бытия. Всякого рода «измы» и «арты» модернистской живописи являют нам образ расколотого, вздыбленного мира, чья фрагментарность и есть его порядок.

По мнению модернистов, особую роль в современном миропонимании может сыграть театр. Идеолог модернизма французский философ Ж. Лакан считал, что причиной многих неврозов, психозов и других нарушений, представляющих угрозу для душевной жизни человека — вплоть до безумия, — являются театральные эффекты человеческого «я». Будучи вовлеченным в процесс идентификации, то есть поиска собственного реального «я», человек неминуемо подвергает себя искушению игры. Суть ее в потребности и, одновременно, в удовольствии проигрывать свою жизнь многовариантно, представляя себя то в одном образе, то в другом. В связи с этим режиссеры-модернисты Англии, Германии, России, Франции на протяжении XX столетия стали выдвигать идеи радикального преобразования сценического искусства. Поговорим о некоторых из них.

Идея трагедийного театра принадлежит английскому режиссеру-реформатору Гордону Крэгу. Эта идея эта в последствии обрела форму всеохватывающей концепции театра. Г. Крэг был убежден, что современный ему реалистический театр «задушен литературой и литературщиной». Некогда великое искусство ввергнуто в реалистический хаос. Поэтому Г. Крэг настойчиво советовал режиссеру искать источники вдохновения не столько «внутри театра», сколько «вне мира театра»: речь идет, пояснял он, о природе. Театр, вбирая в себя «природные» впечатления, должен научиться организовывать их в абстрактных, отвлеченных от бытовой конкретности формах, свойственных произведениям зодчества и музыкального искусства. Г. Крэг впервые заявил, что режиссер обязан материализовать в сценическом пространстве свое видение не конкретного произведения драматурга, а всего его творчества, воспринимая его как целостный мир взаимодействующих образов и взаимосвязанных коллизий. Эта идея была подхвачена практически всеми режиссерами-модернистами XX века. В непо-

средственную задачу режиссера входит не только идейная интерпретация драматургического материала жизни и творчества автора. Этот материал непосредственно складывается на сцене в наглядно запечатленные куски пространства с их постоянными изменениями во времени, воплощаемыми и интерпретирующими драматическое действие.

Трагедийный театр Г. Крэга во многом созвучен с философскими изысканиями Ф. Ницше. В XIX веке театр на многие десятилетия отказался от идеи трагического целого во имя идеи отдельного характера. Г. Крэг настаивал на тотальном переустройстве этого театра. Основываясь на идее «сверхчеловека» («супермарионетки», по Г. Крэгу), он предлагал разом заменить все сценические средства выразительности. И при этом — наполнение театрального действия сверхсмыслом, надличной истиной всеобщего и закономерного, считал Г. Крэг, режиссер может осуществить только через постановку трагедии.

Резче всего в модернистском искусстве идее Г. Крэга противопоставлен театральный манифест немецкого драматурга и режиссера Бертольда Брехта — основателя эпического театра. Б. Брехт порывает со всякой традицией, вплоть до Аристотеля, и создает систему новых взаимоотношений, основанную на веселой относительности и нравоучительной безнравственности, на циничной свободе общения актера с образом. Любой исполнитель, уже в силу того, что он живой человек, а не выдумка поэта, по праву неопровержимой «витальности» может смотреть не только со стороны, но, предпочтительнее — сверху вниз на персонаж, кем бы он ни был — Гамлетом, Галилеем, маркитанткой Кураж или принцессой Турандот. У Г. Крэга актер — всего лишь человек, он благоговеет перед Героем. У Б. Брехта актер — Человек с большой буквы, он обращается с героем без церемоний. Цель Г. Крэга — театр, раскрывающий философию бытия. Цель Б. Брехта — театр, истолковывающий уроки истории. Концепция Б. Брехта, делающая всех персонажей своего рода пешками в идейной и политической игре, исходит из предположения, что актер — идеолог, который ведет игру персонажами.

Идеи Г. Крэга и Б. Брехта сходятся только в одной точке. Они оба допускают работу актера с маской и в маске, признавая принципы еще одного модернистского направления — театра социальной маски, основанного русским режиссером-экспериментатором Всеволодом Мейерхольдом.

Театральная маска, как правило, обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность.

Она всегда противостоит характеру или низшей его ступени — жанровой фигуре. Создавая сценические условия для жизни «маски», В. Мейерхольд прибегал к умерщвлению живого конкретного содержания эпохи, изображенной в данном произведении,

к уничтожению внутренней динамики образов пьесы. Он стремился воспроизвести на сцене не отношения между людьми определенно-го времени и определенной среды, а серию не связанных между собой лиц, точнее, социальных типов, не вступающих в непосредственный диалог и совместные действия, а изъясняющихся со сцены монологически. В спектаклях В. Мейерхольда отношения между действующими лицами чрезвычайно ослаблены, конфликты между ними затушеваны. Каждый персонаж был обращен лицом в зрительный зал и самостоятельно докладывал о себе аудитории. Чтобы окончательно исключить внутренний мир человека как материал для актерского творчества, В. Мейерхольд изобрел биомеханическую систему игры. Она исчерпывала мастерство актера чисто внешними выразительными средствами и была основана на односторонности маски, требующий от актера не создания образа в процессе внутреннего развития, а своеобразного жонглирования уже заданным образом, обыгрывания его в различных пластических ракурсах.

В модернистском театре опыты и эксперименты французских режиссеров и драматургов стоят особняком. Здесь, в отличие от вышеназванных театральных направлений, мы имеем дело не с выверенным практикой методом, но лишь с неясной сценической метафизикой: полуфилософией, полумифологией театра. Пожалуй, самой популярной подобной идеей в сегодняшнем модернистском театре является идея «театра жестокости», разработанная режиссером и теоретиком сценического искусства Антоненом Арто.

Идея «театра жестокости» пронизана «философией жизни» Ф. Ницше, А. Бергсона и О. Шпенглера. О современной культуре А. Арто говорит как о культуре «уставшей», закатной, утерявшей свежесть впечатлений, искренность восторга или негодования, полноту чувственного разума, рациональность, здравый смысл. Вслед за Ф. Ницше, А. Арто грезит о возрождении дионисийского искусства, которое отличалось бы не только синтетической, но и «магической» силой воздействия. Иначе говоря, он хотел бы вернуть театр к той его древней форме, которая была еще нераздельно связана с ритуалом. Такой театр не знал диалога: слово там произносилось от имени Бога и потому ему можно было лишь внимать, а не отвечать.

Но дело не только в «энергетическом сжатии текста» в пользу ощущения и чувства. В «театре жестокости» слово должно обрести функцию жеста. Это уже особый язык выражения; предельно конкретный или, как говорит А. Арто, «телесный» или «физический» язык знаков. Знак у А. Арто, подобно иероглифу, замещает, а не обозначает предмет. «Преодолеть слово — значит прикоснуться к жизни», — утверждает А. Арто (*Как всегда — об авангарде.* — М., 1992. С. 60).

Освобождаясь от необходимости быть понятым, особый язык «театра жестокости» «непосредственно» и «ярко» воздействует на зрителя. Более того, он врачует его душу, возвращая ей гар-

мению чувств и разума, уберегая от разрушительных сил Истории. Отсюда у А. Арто мысль о том, что «театр жестокости» представляет интерес для зрителя как ритуальное святилище с занавесом, где благодаря «тотальному зрелищу» он может приобщиться и к первоначальным — «космическим» — стихиям жизненности. Этот феномен новой театральности А. Арто называл «трансцендентным трансом».

Параллельно с «театром жестокости» развивался театр абсурда, с его трактовкой сцены, как конкретного автономного физического пространства, где нет ни действия, ни сюжета, ни персонажей, ни языка. С точки зрения абсурдистов, человек, оторванный от своих метафизических и религиозных корней, обречен. Он превращается в антигероя, лишенного каких бы то ни было норм, в противоборстве с которыми тот мог бы самоутвердиться. Театр абсурда, созданный драматургами Э. Ионеско, А. Адамовым, Ж. Жене и нобелевским лауреатом С. Беккетом требовал новых актеров и новых режиссеров. Он издевается над связями человека с обществом. Единственное, что берется в расчет, — это космический порядок. В театре абсурда озвучиваемое бесконечно откладывается на будущее, слово из привычного средства коммуникации превращается в нечто самоценное и самодостаточное, обесмысливая тем самым традиционный вопрос о том, что выражает произведение искусства. По мнению абсурдистов, максимально продуктивной для театра является позиция: «выражать нечего, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать» (*Как всегда — об авангарде.* — М., 1992. С. 121). Иначе говоря, только в искусстве объект предстает — и сохраняется — в своей неповторимой (невозможной) реальности бытия, то есть — как невозпроизводимый.

Можно по-разному оценивать такую эстетическую позицию, в том числе и как трагическую. Но одно остается несомненным: убеждение абсурдистов в том, что привилегия искусства, его способность дотянуться до Смысла, реализуется лишь посредством игры, то есть возможностью невозможного.

Этим можно объяснить характерную для всего XX столетия склонность к радикальному абстрагированию. Желание абстрагировать — и, насколько можно, воплощать полученные абстракции на практике — более всего проявляется в кинематографе. Кино, как известно, является самым сложным синтетическим искусством. Через свои основные составляющие — изображение, слово и звук — оно в той или иной мере охватывает практически все виды искусства. Эта чрезвычайная его сложность позволила В. Шкловскому утверждать, что кино — «самое отвлеченное из искусств», близкое в своей основе к некоторым приемам математики» (*Шкловский В. 30 лет.* — М., 1985. С. 34). Не имея возможности для анализа всего историко-культурного контекста развития и становления кинематографа, отметим всего лишь некоторые его стили, которые наиболее близки идеям модернизма.

Особое место среди них занимают исследования французского режиссера и теоретика кино Луи Деллюка, автора стиля, который называют «фотогения». В кинематографе этот стиль принято рассматривать как особый аспект выразительности в окружающей среде, которая может быть раскрыта только средствами кино. Для фотогении характерны методы ускоренной и замедленной съемки, ассоциативный монтаж, двойная композиция. Восставая против слащавой красоты коммерческих фильмов, Л. Деллюк подчеркивал, что «фотогения не имеет ничего общего с «миловидностью», но означает внутреннюю значительность, характерность и выразительность объекта съемки, таинственное, рациональное непостижимое свойство предметов.

В 20-е годы, после опытов Деллюка, с особой силой нарастает интерес к семиотике кино. Наиболее значимыми в этом плане представляются эксперименты русского кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, создавшего в кинематографе **монументальный стиль**. С. Эйзенштейн теоретически и практически работал над созданием киноязыка, основанного на таких знаках, которые, оставаясь знаками-изображениями, имели бы, как и в вербальном (словесном) языке, постоянные значения. Вслед за модернистами-театралами, С. Эйзенштейн смотрел на искусство, как на подмену смысла языком жестов. Он считал, что жест диалектичен: в нем совпадает чувственное и абстрактное. При этом жест многолик: он может быть и социальным, и экзистенциальным, и историческим, но главное — он является продуктом Истории, а не Природы. Но жест — больше, чем знак или иероглиф, так как в нем присутствует исполнитель. С. Эйзенштейн настойчиво подчеркивал важность жеста в своих фильмах. Задачей сценария, считал он, является воздействие на режиссера, создание у него творческого настроения. Вот почему фильм и текст у С. Эйзенштейна — тождественны, вот почему его фильмы — это ленты без сценария, одно лишь чистое воздействие. Смысл произведения С. Эйзенштейн доносил до зрителей не через разработку характеров или сюжет, а через монтаж. Он изобрел новый вид монтажа — «монтаж аттракционов», который обозначает буквально следующее: сначала явление показывается на мгновение, не называясь и не характеризуюсь при этом, после этого режиссер поступает с ним, как с материалом раскрытым, потому что зритель уже знает, как оценивать фигуру, которая перед ним появилась. Форма и риторика в фильмах С. Эйзенштейна являлись носителями социальной ответственности, отсюда и стиль, изобретенный режиссером, принято именовать **монументальным**.

Из кинематографистов, наиболее полно выразивших тип сознания позднего модернизма, начиная от мировоззрения и теории познания и кончая самым пониманием творческого процесса, следует назвать немецкого кинорежиссера и сценариста Райнера Вернера Фасбиндера, с именем которого связывают стиль «**пост-Голливуд**»

Его герой — лишний человек в обществе всеобщего благосостояния — реакция на последствия «экономического чуда», сотворенного в Европе после второй мировой войны. Опираясь на идеи Ф. Ницше (о смерти Бога) и О. Шпенглера (о закате Европы), Р. В. Фасбиндер демонстрирует сумрачный мир, в котором позволяет себе любую безвкусицу, выражая самые изощренные и парадоксальные мысли в границах затасканных и ничтожных сюжетов. Утверждая свой уникальный и неповторимый вариант постмодернистского кинематографа, Р. В. Фасбиндер соединяет в единое целое то, что раньше (в модернизме) надлежало разъединять в первую очередь: мотивы произведений Т. Манна с элементами уголовной хроники, музыку Л. Бетховена с воплями футбольных болельщиков. В отличие от концепции немецких «отцов модерна», надежду на спасение мира Р. В. Фасбиндер связывает не со слабыми и сентиментальными мужчинами, а с героическими женщинами, корректируя тем самым идею модернистского «сверхчеловека».

Если кинематограф во многом сам является порождением модернизма, то академическая музыка, напротив, предполагает тесную связь с эстетическими нормами и традициями классического искусства. Поэтому на различных исторических этапах в понятие «модернизм в музыке» вкладывался различный смысл. В конце XIX века этим понятием обозначалось творчество композиторов-импрессионистов К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса; в 20-х годах нашего века оно употреблялось по отношению к произведениям французского композитора Э. Сати и композиторам группы «Шестерка», которые выступали приверженцами принципа математического расчета композиции; с середины XX века под модернизмом стали понимать авангард, отвергающий музыку и Дебюсси, и Равеля, и Сати.

Наиболее ярким выразителем музыкального модерна в середине XX столетия стал немецкий философ, социолог, музыковед и композитор Теодор Адорно. В наше время, считал он, истинной является такая музыка, которая передает чувство растерянности индивидуума в окружающем мире и полностью отторгается от каких бы то ни было социальных задач. Среди наиболее известных течений современного музыкального авангарда этому требованию соответствуют следующие:

Конкретная музыка, создающая звуковые композиции с помощью записи на магнитную ленту различных природных или искусственных звучаний. Все это затем смешивается и монтируется. Изобретателем конкретной музыки является французский инженер акустик и композитор Пьер Шеффер.

Алеаторика, провозглашающая принцип случайности главным формирующим началом в процессе искусства и творчества. Представители этого направления вносят в музыку элемент случайности разнообразными методами. Так, музыкальная композиция может строиться с помощью жребия, на основе ходов шахмат-

ной партии, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральных костей и проч. В результате возникает некая запись, предлагаемая исполнителям. Алеаторика появилась в Западной Германии и во Франции в 1957 году. Среди ее сторонников самые влиятельные представители современного музыкального авангарда: немецкий композитор, пианист и дирижер Карлхайнц Штокгаузен и французский композитор Пьер Вулез.

Пуантилизм, излагающий музыкальную мысль не в виде тем или мелодий, а с помощью отрывистых звуков, окруженных паузами, а также коротких, в 2-3 звука, мотивов. Сюда же могут присоединяться сливающиеся с ними разнотембровые звуки-точки ударных и другие шумовые эффекты. Наиболее известный представитель пуантилизма — австрийский композитор и дирижер Антон Веберн, один из основателей «нововенской школы» в музыке.

Из поставангардных течений, проросших в 70-х годах из авангарда и вошедших в музыкальный обиход, выделим **электронную музыку**, созданную с помощью электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры. Объектом работы композитора в электронной музыке становится не только звуковая тема и композиция, но и сами звуки, которые «сочиняются» путем складывания в музыкальные тона и шумы синусоидных чистых тонов. Здесь первенство изобретения принадлежит немецким композиторам Х. Эймерту, К. Штокгаузену и В. Майер-Эпперу.

3.

Попытки создания синтетических форм искусства

Анализируя модернистские течения в различных видах искусства XX столетия, рано или поздно мы обязательно придем к выводу, что все они развивались не изолированно друг от друга. В авангардном искусстве художника уже не удовлетворяет привычный способ восприятия художественного произведения. Он пытается синтезировать в процессе творчества разные начала, создавая новый взгляд на предмет — объемный, полный, эмоционально насыщенный.

Опыты Кандинского в этой области исследуют соотношение цвета с музыкальным звуком, танцевальной пластикой, с различными запахами. В 1912 году в Мюнхене В. Кандинский создает (совместно с композитором Гартманом) музыкальную композицию «Желтый звук» — первую «бессюжетную» драму, где героями выступают гора, волшебный цветок, таинственные формы (напоминающие Ужасы из «Синей птицы» М. Метерлинка) и символический цвет. Основой синтеза, утверждал Кандинский, является не механическая аппликация, а внутренняя синестезия звука и цвета. Каждый предмет, каждое явление имеет свой «внутренний звук». Красный цвет, который мы не видим, а только представляем, вызывает чисто внутреннее звучание, поясняет В. Кандинский (см.: Кандинский В. *О духовном в искусстве*. Гл. V—VI). Оно не имеет отношения ни к хо-

одному, ни к теплоте, ни к цвету. Поэтому такое духовное видение не точно. Но оно в то же время и достаточно определено, так как «остается только внутреннее звучание» без случайных деталей. Оно похоже на внутреннее звучание, которое мы представляем при слове «труба». Выбрав нужный нам оттенок красного на холсте, мы ограничиваем его абстрактной формой: треугольником или квадратом. То есть придаем цвету субъективный смысл. Разъяснения Кандинского показывают, что одно из значений понятия «внутренний звук» включает «голоса» самых живописных средств безотносительно к тому, что они воспроизводят. Звук становится равным духовному. Этот же принцип внутреннего, нераздельного существования цвета и звука в композиции «Желтый звук» был сохранен и в современном воспроизведении композиции В. Кандинского, музыку к которой на сей раз написал А. Шнитке.

Широко известны опыты по синестезии звука и цвета, производимые русским композитором Александром Скрябиным. Значение художника-творца А. Скрябин трактовал как своеобразное мессианство. Для решения этой сверхзадачи требовалось привлечение соответствующих «спецсредств». Так родился замысел материального Все искусства, органически объединяющего возможности Всех видов творчества, причем с «участием всех», с разрушением границ между «сценой» и «залом», исполнителями и слушателями. Среди нетрадиционных средств, которые Скрябин решил привлечь, так называя «световую симфонию», первая гениальная репетиция которой была предпринята в «Прометее» (*«Позма огня»*. 1910). А. Скрябин был первым, кто ввел в партитуру самостоятельную партию светового инструмента, в нотной записи которой осуществлялась визуализация тонального плана музыки, основанного на ассоциациях «простого» (красного), теплого и земного цвета и «сложного» (синего), холодного и небесного.

Проблемы практического сближения искусства и литературы разрабатывали немецкие, французские и латиноамериканские романтики. Обращался к ним и русский поэт Андрей Белый. Ему принадлежит мысль о возможности объединения искусств при сохранении музыки в качестве центрального искусства. В качестве основной посылки в объединении А. Белый рассматривал пространственно-временную связь. Отдельные искусства, по А. Белому, не в состоянии передать полноты действительности, т. е. представления и ее изменений. Узловой формой, связующей время с пространством, становится поэзия. У А. Белого она служит источником проявления музыки в художественной культуре.

Основные виды и жанры искусства, сформировавшиеся еще в античности, всегда существовали вместе. Их синтез был естественным. Но именно модернизм сделал еще один шаг по пути освоения синестезии. Он позволил художникам начать интенсивные поиски в освоении искусством всех пяти человеческих чувств, активно включить их в процесс восприятия художественного произведения.

*Постмодернизм: углубление эстетических экспериментов
XX века*

В 60—70-х годах в западноевропейской эстетике произошел новый поворот. Этот поворот в культурологии принято называть «постмодернизмом».

Этот термин начал широко применяться с 1979 года, когда вышла книга французского философа Жана-Франсуа Лиотара «Постмодернистское состояние». Среди литераторов его впервые применил американский исследователь Ихаб Хасан в 1971 году. Он же и придал ему современный смысл.

Термин «постмодернизм» не может быть понят, как обозначение какого-либо стиля. Он подразумевает цитирование известных образцов, но может делать это путем каталогизации, а может — в манере намеренно бредового коллажа. По мнению И. Хасана, модернизм остается детищем эпохи Гуманизма и Просвещения, постмодернизм же построен на развалах утраченных идеалов, и потому он — антиинтеллектуален по сути. Ж.-Ф. Лиотар считает, что постмодернизм «вспоминает» свой культурный анамнез подобно пациенту во время психоаналитического сеанса. Постмодернизм не занимается ретроспекциями, но извлекает из культурной памяти обрывки сновидений, какими для него и являются былые стили и направления, и строит на их основе разнородные эклектические образования.

Эклектика в сфере современной культуры вызревала в ходе всей европейской истории XX века. Уже в начале столетия культура перестает быть комфортным пространством. В одной точке сосредоточиваются все духовные начала: Восток и Запад, африканская, азиатская, европейская культуры сталкиваются друг с другом и усиливают процессы ассимиляции тех художественных явлений, которые еще недавно отличались чистотой (общий смысл искусства, назначение художника, художественный материал и проч.). Смешение различных духовных пластов постоянно увеличивается и ставит человека на грань хаоса, начала бытия. Человек начинает ощущать, что только он сам отвечает за свое бытие. Это, возможно, определяет главную ценность жизни.

В середине века испуганное человечество начинает пятиться назад. Целый ряд процессов характеризует этот возврат (ортодоксальное христианство, эстетизм, мощные государственные оболочки и проч.). И, как следствие этого, культура «убегает» от диалога в сторону передразнивания. Отражение этих явлений находит полное выражение в искусстве постмодернизма.

Передразнивание не лишает современный художественный процесс диалогичности, но показывает «диалог» в перевернутой форме. Такая смещенность особенно важна, когда она связана с изменением ценностных ориентаций общества. В данном случае — с отказом от гуманистических принципов и замещением их иг-

новыми. Артистизм в контексте современности может означать разрыв с традицией, прекращение содержательного диалога культурных эпох. Он может стать символом внешней виртуозности или мелкой имитацией.

Такой путь художественного развития ставит на одну грань художником и зрителя, а это — грань варварства, точка отсчета. Основные смысловые понятия получают смещение. И всякий раз приходится разрешать личностно культурные дихотомии: хаос или космос, культура или антикультура, ответственность за свое начало или свобода произвола.

В эстетике и искусстве постмодерна и теоретик, и художник являются фигурами молчащими. В контексте традиционной культуры, художник — это мастер, творческий субъект, высокое ремесло которого сводится к выражению общечеловеческих ценностей в языке того или иного искусства. Мера талантливости здесь напрямую связана с мерой овладения художником материалом искусства — словом, звуком, цветом, камнем... В контексте постмодернистской культуры не отменяются ни талант, ни интуиция художника, но обесценивается достаточно многое — годы труда, которые обычно тратит художник, овладевая ремеслом. Центральной становится проблема «дилетантизма в искусстве».

В своей основе постмодернизм антитоталитарен. Недаром Ж.-Ф. Лиотар подмечает: «Определяющим для постмодернизма является не только то, что нет больше мифов единства, но и то, что их потеря не вызывает огорчения». Ценность человека определяется фактом его эмпирического существования, и постмодернисты не считают себя вправе предъявлять ему дальнейшие культурные требования, вырабатывать в нем нормативное «я». Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, наличествующее, а не должностное быть. Постмодерн как культура оказывается чисто количественным феноменом — физическое приращение, возрастание бытия, «восстание масс».

В отличие от модернизма постмодернизм часто воспринимается как поток, письмо на надувных, электронных, газообразных подпорках, которое кажется слишком трудным и интеллектуальным для интеллектуалов, но доступным неграмотным, дебилам и шизофреникам. Поэтому, считают постмодернисты, их искусство необходимо воспринимать как чистое экспериментаторство, освобожденное от лжеэстетических связей с любыми социальными структурами.

Постмодерн пришел в европейскую культуру на волне студенческих революций 1968 года и стал реакцией на искусство, которое к концу XX века вкусило уже все прелести общества потребления. Он попытка привнести в безыдейное к тому времени общество новую сверхидею: сегодня подлинного художника в мире окружают враги. Постмодерн насыщает его революционным потенциалом, создавая новую художественно-революционную ситу-

ацию, изобретая новую цивилизацию. Таким образом, постмодернизм достаточно органично вписывается в леворадикальную концепцию эстетического бунтарства. Он созвучен идеям новой сексуальности и новой чувствительности.

Во всех своих разнообразных проявлениях модернизм не может претендовать — да, впрочем, никогда и не претендовал — на широкую популярность. Его эстетика по природе своей не могла быть общедоступной. Модернизм в течение столетия отстаивал всего лишь право на лабораторную работу и общественную значимость такой работы. Однако, плодотворность модернизма видится не только в том, что он подготавливал нечто новое, превращаясь тем самым не более чем в «переходную ступень» или «этап». В искусстве, как и в науке, вообще не может быть держателей абсолютной истины. Модернизм (равно как и постмодернизм) — это всего лишь внутреннее беспокойство искусства, озабоченного задачей сверить свою эпоху с позабытым в суете Вечным.

ЛИТЕРАТУРА

Батракова С. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. — М., 1990.

Берлиев Н. Кризис искусства. — М., 1990; Как всегда об авангарде. — М., 1992.

Кандинский В. О духовном в искусстве. — М., 1992

Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1987.

Наков А. Русский авангард. — М., 1991.

Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.

Основные этапы развития культуры России

и
ак
н. ю-
ра. ыс-
ни. яче-
мен. бал-
деят. ского,
родн. ольких
ритории
основа. сленном
чина. ит древне-
и туземц. е не вызы-