

ПАРХОМЕНКО И. Т.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Ростов-на-Дону - 2008

ББК 71.0
П189

П189 Пархоменко И. Т. Культурология. Вопросы и ответы / Пособие для студентов средних специальных и высших учебных заведений. Второе издание: переработанное и дополненное. - Ростов-на-Дону: Учитель, 2008. - 329 с.

Пособие составлено в соответствии с государственным образовательным стандартом и содержит ответы на все вопросы программы по культурологии в высших учебных заведениях. Оно может быть полезно при подготовке к экзамену по курсу «История мировой культуры», а также рекомендовано учащимся средних и среднеспециальных учебных заведениях, изучающих данный предмет.

© Пархоменко И. Т., 2008

© Изд-во «Учитель», 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение курса «Культурология» предусмотрено образовательным стандартом РФ. В предлагаемом пособии для студентов вузов и учащихся среднеспециальных учебных заведений в краткой и доступной форме изложены основные вопросы вузовской программы по данной дисциплине. Пособие содержит ответы на 50 наиболее часто встречающихся при изучении данного предмета вопросов.

Книга предназначена для студентов высших учебных заведений, а также для учащихся средних школ и техникумов. Ее могут использовать школьные учителя, ведущие данный предмет и школьники старших классов. Пособие адресовано и тем, кто изучает курс «История художественной культуры». Его могут использовать для повторения и закрепления своих знаний все, кто приобретает знания по общественным наукам.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
1 ВОПРОС Предмет культурологии.....	6
2 ВОПРОС Культура как предмет исследования науки культурологии.....	8
3 ВОПРОС Сущность культуры	11
4 ВОПРОС Социальные формы существования культуры.....	15
5 ВОПРОС Художественная культура.....	21
6 ВОПРОС Виды искусства.....	30
7 ВОПРОС Концепция культуры И.Г.Гердера и идеалы Западноевропейского просвещения.....	43
8 ВОПРОС Марксистская концепция культуры.....	45
9 ВОПРОС Концепция культурно-исторических типов Н.Я.Данилевского.....	47
10 ВОПРОС Философия культуры О.Шпенглера.....	51
11 ВОПРОС Н.А.Бердяев о свободной личности, творящей культуру.....	53
12 ВОПРОС Психологическая интерпретация культуры: концепции З.Фрейда и К.Г.Юнга.....	56
13 ВОПРОС Культурологическая концепция «круговорота локальных цивилизаций» А.Тойнби.....	59
14 ВОПРОС Концепция культурных суперсистем П.А.Сорокина.....	62
15 ВОПРОС Структурно-функциональный подход к пониманию культуры.	65
16 ВОПРОС Западные европейские концепции игровой культуры	68
17 ВОПРОС Антропологическое направление в изучении культуры.....	71
18 ВОПРОС Размышления о культуре Вл.Соловьева, В.Вернадского, Л.Н.Гумилева.....	75
19 ВОПРОС Информационные модели культуры.....	79
20 ВОПРОС Миф как древнейшая форма культуры.....	82
21 ВОПРОС Религия как форма культуры.....	85
22 ВОПРОС Мораль в системе культуры	89
23 ВОПРОС Наука как специализированная форма культуры	92
24 ВОПРОС Политика в системе культуры общества.....	94
25 ВОПРОС Право как система социокультурных норм и отношений.....	98
26 ВОПРОС Природа, общество, культура.....	101
27 ВОПРОС Культура и личность.....	105
28 ВОПРОС Личность как индивидуализированная форма бытия культуры.....	109
29 ВОПРОС Критерии духовности человека.....	115
30 ВОПРОС Типология культуры	120
31 ВОПРОС Особенности первобытного типа культуры.....	124

32 ВОПРОС	Культура Древнего Ближнего Востока (Египет и Двуречье).....	133
33 ВОПРОС	Культура Древнего и Средневекового Китая.....	145
34 ВОПРОС	Античная культура.....	158
35 ВОПРОС	Христианство как духовная основа европейской культуры.....	171
36 ВОПРОС	Культура Византии	178
37 ВОПРОС	Культура западноевропейского Средневековья.....	189
38 ВОПРОС	Культура западноевропейского Возрождения.....	201
39 ВОПРОС	Культура Европы эпохи абсолютизма и века Просвещения.....	214
40 ВОПРОС	Западноевропейская культура XIX века.....	224
41 ВОПРОС	Культура США.....	234
42 ВОПРОС	Культура Европы XX века.....	246
43 ВОПРОС	Особенности русской духовной культуры.....	259
44 ВОПРОС	Древнерусские художественные центры.....	264
45 ВОПРОС	Формирование русской национальной культуры XVIII века	273
46 ВОПРОС	Русская классическая культура первой половины XIX века.....	285
47 ВОПРОС	Культура России 60-90 годов XIX века.....	292
48 ВОПРОС	«Серебряный век» русской культуры.....	299
49 ВОПРОС	Социокультурное содержание русского общества (1917-1991)...	310
50 ВОПРОС	Охрана национального культурного наследия.....	322

1 ВОПРОС ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Объект, предмет и структура культурологии. Цели и задачи культурологии. Теоретический и прикладной уровни культурологии. Место культурологии в системе гуманитарного знания.

Культурология — это наука о культуре. Она изучает различные виды, формы и результаты бытия и деятельности человека. При этом *под культурой понимается все сверхприродное, что существует в человеческом бытии, что производится, социально усваивается и разделяется всеми членами человеческого сообщества.*

Слово «культурология» образовано от латин. *cultura* (возделывание, воспитание, образование, почитание) и греческого термина *logos* (понятие, мысль, разум). Культурология изучает не только культуру в целом, но и различные, порой весьма специфические, сферы культурной жизни. Такими явлениями культуры являются: **религия, искусство, мораль, наука, философия, право** и т.д. Культурология познает **ценности, смыслы, нормы** с помощью которых обеспечиваются различные формы жизнедеятельности людей и вне которых упорядоченная жизнь в сообществе практически невозможна. Важным моментом культурологических исследований являются проблемы **духовной жизни общества**, во многом иррациональные (т.е. опирающиеся не на разум, а на инстинкт, интуицию, чувство) состояния человеческого духа. **Объектом** изучения культурологии выступают:

- наиболее **общие закономерности** культуры;
- **принципы функционирования** культуры в обществе;
- взаимосвязь, общение, **диалог** различных культур;
- **единые тенденции** культурного развития человечества.

Культурология - это самостоятельная область социально-гуманитарного познания, предметом исследования которой является **культура**, понимаемая как:

- **результат** деятельности людей, реализующийся в продуктах материального и духовного производства;
- **установки**, регулирующие жизнь общества, проявляющие себя в обычаях, законах, нормах и ценностных ориентациях людей;
- **коммуникационные связи** между людьми, формирующие специальные языки межличностного общения;
- **содержательная основа** религии, философии, науки, права и т.д., а также культурных систем в целом.

Культурология сегодня включает достаточно широкий набор дисциплин, изучающих с помощью различных методов культуру в ее бесконечно многообразных аспектах. Структуру культурологии составляют **три слоя наук** о культуре:

- **антропологический**, опирающийся, прежде всего, на **этнологию**, т.е. науку, изучающую состав, происхождение и культурно-исторические отношения между собой народов мира;

- **гуманистический**, включающий в себя весь комплекс так называемых наук «о духе» (философию, филологию, педагогику, психологию и др.);

- **социологический**, где определяющим является изучение современной **массовой культуры**, способов ее производства и функционирования в обществе.

Цели и задачи культурологии как науки:

- **прогнозирование и проектирование** духовных процессов общественного развития;

- **анализ** социокультурных **последствий** управленческих решений и расчета применяемых технологий;

- **поиск** новых методов **социализации** (т.е. общественного становления) **и инкультурации** (т.е. освоения содержания культуры) человеческой личности.

Задача культурологии как научной дисциплины состоит и в том, чтобы не только предоставлять достоверные знания **о национальной культуре** с целью определения своей идентичности по отношению к ней, но и способствовать пониманию «**иных**», существующих рядом **культур** и людей с другими взглядами. Знакомство с такими культурами, понимание и взаимодействие с ними и есть путь к упрочению взаимотерпимости, согласию в культурно неоднородном сообществе людей. В культурологии выделяются **два уровня исследования**: фундаментальный и прикладной. На своем **фундаментальном уровне** культурология изучает:

- культуру на историческом и теоретическом уровне;

- категориальный аппарат данной науки;

- функционирование явлений культуры в обществе.

Прикладной уровень культурологии ориентирован на использование фундаментальных знаний о культуре в целях:

- прогнозирования и регулирования актуальных культурных процессов;

- разработки социальных технологий трансляции культурного опыта и механизмов достижения определенного уровня развития тех или иных форм социокультурной практики;

- управления и охраны культуры, а также культурно-просветительной, досуговой и иной работы.

Культурология относится к *социально-гуманитарным наукам* и тесно взаимодействует с такими из них как: социология, психология, антропология, история, философия и др. Опираясь на данные этих наук, культурологии присуща:

- способность *интегрировать* социальное и гуманитарное знание;
- *обобщать* усилия истории, философии, языкознания, религиоведения и других наук на изучение бытия человека и общества;
- *создавать* для перечисленных выше дисциплин общую теоретическую базу.

Персонифицированная в индивидуальности и обобщенная поколениями людей в своем социальном опыте, *культурология представляет собой одну из форм осознания человеком своего бытия*. В этом плане данная наука и учебная дисциплина способна содействовать:

- *развитию* физической, материальной и социальной культуры людей;
- *преодолению* технократического подхода к гуманизации и гуманитаризации образования и гармонизация развития последнего;
- *нейтрализации* антикультуры, действующей в развитых странах мира под прикрытием молодежной контркультуры.

Сегодня, когда фактом жизни становится равнодушие и потеря интереса поколений друг к другу, когда разрушаются традиционные способы передачи культуры от родителей к детям, что в итоге ведет к деградации общества в целом, необходимо не просто декларировать ценности культуры. Пришло время *обучать культуре*, точно также как и любой другой учебной дисциплине. Именно этим и объясняется востребованность культурологии в системе высшего образования России.

2 ВОПРОС

КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ НАУКИ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Культура как универсальная категория. Многообразие подходов к определению феномена культуры: исторический, аксиологический, социологический, антропологический, психологический. Субъект и функции культуры. Система культурных ценностей.

Понятие «*культура*» (латин. *cultura*) является определяющим в изучаемом нами вопросе. Оно сформировалось значительно позже, чем данное явление проявило себя в реальной жизни. История развития культуры уже насчитывала ни одну тысячу лет, когда впервые в сочинениях римского оратора и философа *Марка*

Тулия Цицерона (106 - 43), мы встречаем рассуждения *о философии как о культуре человеческой души*. Постепенно происходит расширение смысла термина «культура». В качестве самостоятельного существительного данная категория употребляется в работе «*О праве естественном*» (1684) немецкого юриста *Самюэля Пуфендорфа (1632-1694)*, сопоставившего «деятельность воспитанного, искусственного человека» и «темную, необузданную силу природы». Начиная со второй половины XVIII века термин «культура» стал широко использоваться в европейской науке и к концу XX века под ним понимался весь искусственный мир, состоящий из различных видов, способов и результатов человеческой деятельности. В систему культуры был включен и сам человек, понимаемый как ее творец и творение. В современном гуманитарном знании *культура — это все сверхприродное, что существует в человеческом бытии, что воспроизводится, социально осваивается и разделяется всеми членами человеческого сообщества*. Культура это:

- *совокупность достижений общества* в его материальном и духовном развитии;
- *своеобразие жизни наций и народов* в тот или иной период истории;
- *различные формы человеческой духовности*: мифология, религия, искусство, мораль, наука, философия, право и пр.

Способность человека создавать культуру отличает его от животного. Поэтому культура является не только результатом, но и процессом превращения человека из родового существа — *индивида*, в видовое — *в личность*. В ходе исторического развития произошло значительное расширение и углубление понимания категории «культура», вводились её новые определения. В каждом из них выражалось нечто структурно и функционально существенное и важное для понимания данного феномена. Существуют различные *подходы* к определению и пониманию культуры:

- *исторический*, рассматривающий культуру как феномен истории общества, развивающийся через передачу человеку опыта предшествующих поколений;
- *аксиологический* (ценностный), подчеркивающий, что культура есть совокупность материальных и духовных ценностей, создаваемых людьми;
- *социологический*, понимающий культуру как фактор общественной жизни, как механизм, обеспечивающий совместную деятельность людей;
- *антропологический*, исходящий из того, что культура — это все, что создано людьми и характеризует их жизнь в определенных исторических условиях;

- *психологический*, указывающий на связь культуры с психологией людей и подчеркивающий в ней социально обусловленные особенности человеческой психики.

Понимание феномена культуры невозможно без выявления ее деятельного, созидающего творца — *субъекта*. В роли субъекта культуры выступают как *отдельный человек*, так и *все человечество*. Именно они являются творцами культуры, изменяя ее и внося в культуру нечто новое. Культура как явление, сложившееся на основе общественно-исторической практики, имеет свои особые функции в социальной жизни. Само понятие «*функция*» (латин. *functio* — исполнение, выполнение, совершение, осуществление) вошло в научный оборот в XVII столетии, однако употреблялось главным образом в математике. Обретение данной категорией статуса культурологического понятия произошло в начале XX века, когда в социологической науке был прямо поставлен вопрос об общественных функциях культуры, понимаемых в плане их жизненного предназначения. К основным функциям культуры относятся следующие:

1. *Познание и преобразование мира.* Познание — это деятельность человека и общества, основным содержанием которой является адекватное отражение реальности. Однако, познание – это не только процесс достижения человеком и обществом неизвестных прежде фактов, явлений и закономерностей действительности и передача их с помощью особых символов от одного поколения к другому и от одного народа к иным народам. Познавательная человеческая деятельность проявляет себя и как особый фактор преобразования мира, изменяющий как материальную, так и духовно-социальную стороны жизни человека и общества. Другими словами, познавательная функция не только раскрывает культуру как способ человеческой деятельности, но и стимулирует творческий потенциал этой деятельности, вводя в окружающую человека действительность то, что не могло произойти без его участия. ***Результатами*** действия этой функции культуры становятся:

- научно-технические открытия;
- социальные преобразования;
- развитие социокультурных институтов и учреждений.

2. *Обеспечение общения и объединения людей.* Культура является результатом общения и объединения людей. Именно благодаря этим двум факторам:

- создаются и развиваются основные феномены и элементы культуры, воплощенные в материальных предметах и духовных ценностях;

- достигаются солидарность и согласованность в действиях отдельных людей, социальных групп и человеческих сообществ;

- формируются единство и общность человеческих настроений и убеждений, чувств и идеалов.

Все это вместе взятое:

- создает культурно-историческую человеческую память;

- сохраняет связи между поколениями людей и формирует определенные национальные традиции;

- способствует нормализации условий для совместной жизни людей.

3. Формирование и поддержание системы ценностей. Ценность — это все то, что окружает человека в мире, что наполняет его жизнь смыслом и значением. Ценности вырабатываются и формируются:

- стимулируя оценочную деятельность людей;

- определяя отношения человека к миру и другим людям;

- ориентируя интересы отдельных людей и целых социальных групп.

В процессе социализации как отдельная личность, так и общество в целом обретают систему культурных ценностей, выраженную в убеждениях, идеалах, устремлениях и целях в нравственной, политической, правовой и иных сферах. Следует заметить, что число функций культуры велико (мы отметили лишь некоторые из них), но при этом все они социальны, т.е. предназначены для обеспечения жизнедеятельности как индивида, так и всего человеческого сообщества.

3 ВОПРОС СУЩНОСТЬ КУЛЬТУРЫ

Структура культуры. Понятие материальной и духовной культуры. Традиции и новаторство в развитии культуры. Динамика культуры. Культурогенез. Диалог культур. Метаязык.

Культура представляет собой целостный системный объект, обладающий сложной **структурой**. При этом само бытие культуры выступает как единый процесс, который можно разделить на **две сферы**: материальную и духовно-социальную. В свою очередь **материальная культура** подразделяется на:

- **производственно-технологическую культуру**, представляющую собой вещественные результаты материального производства и способы технологической деятельности общественного человека;

- *воспроизводство человеческого рода*, включающего в себя всю сферу интимных отношений между мужчиной и женщиной.

Сущностью материальной культуры является воплощение разнообразных человеческих потребностей, позволяющих людям адаптироваться к биологическим и социальным условиям жизни. Понятие духовной культуры:

- содержит в себе все области духовного производства (искусство, философию, науку и пр.);

- показывает социально-политические процессы, происходящие в обществе (речь идет о властных структурах управления, правовых и моральных нормах, стилях лидерства и пр.).

Древние греки сформировали классическую триаду духовной культуры человечества: *истину - добро - красоту*. Соответственно были выделены и *три важнейших ценностных абсолюта человеческой духовности*:

- *теоретизм*, с ориентацией на истину и созданием особого сущностного бытия, противоположного обычным явлениям жизни;

- *этизм*, подчиняющий нравственному содержанию жизни все иные человеческие устремления;

- *эстетизм*, достигающий максимальной полноты жизни с опорой на эмоционально-чувственное переживание.

Обозначенные выше стороны духовной культуры нашли свое воплощение в различных сферах деятельности людей: в науке, философии, политике, искусстве, праве и т.д. Они во многом и сегодня определяют уровень интеллектуального, нравственного, политического, эстетического, правового развития общества. Процесс социализации личности включает в себя наследование и освоение индивидом определенного социокультурного опыта, т.е. традиции.

Традиция — это социокультурное наследие, включающее в себя материальные и духовные ценности и процессы, передающиеся от поколения к поколению, представляющие исключительную важность и сохраняющиеся в различных сферах общественной жизни в течение длительного времени.

В свою очередь, культурное наследие представляет собой относительно неизменные, стабильные, постоянные культурные формы, образующие культурную традицию. Речь идет о явлениях «чистого искусства», науки, философии, нравственно-религиозных ценностях и пр. Сюда же относятся и образцы «высокой», «элитарной» культуры, имеющие распространение в сравнительно узком кругу знатоков, ценителей, профессионалов. Именно эти стабильные, постоянные компоненты культуры и образуют основной фонд наследования культуры — т.е. ее

воспроизводства, самосохранения и выживания в процессе культурно-исторического развития. Система традиций отражает целостность, устойчивость общества. Отклонение от традиционного опыта, связанное с его творческим развитием, фиксируется понятием **«новаторство»**.

Традиции и новаторство в сущности своей понятия соотносительные. Их связь обеспечивает содержательную преемственность культурно-исторического опыта, сохранение и развитие культуры в целом, традиции и новаторство связаны друг с другом рамками бесконечного диалога. Именно новаторство может оправдать жизненность и плодотворность традиции. Обращение современников к традициям прошлого, само по себе является новаторским, ибо оно избирательно и открывает в традиции неиспользованные возможности. Современное соотношение традиции и новаторства характеризуется нарушением равновесия между ними, связанного с немислимой прежде мерой свободы. «Новаторство ради новаторства» характерно для многих форм культуры и, прежде всего, для искусства, философии, науки, политики.

Динамика культуры (от греч. *dinamikos* - сильный) **представляет собой процессы и механизмы изменений в культуре, направленность этих изменений, а также закономерности адаптации культуры к новым условиям своего существования.** Динамика культуры – это не только само изменение культуры в движении, но и те процессы, и механизмы, которые описывают данную трансформацию культуры. Выделяются различные, взаимодополняющие друг друга, **подходы** к изучению динамики культуры. В динамических изменениях культуры задействованы:

- **поступательно-линейное направление развития**, представляющее последнее как линию, идущую из бесконечного прошлого в бесконечное будущее. Данное понимание развития характерно для западной цивилизации и механизированных обществ;

- **фазовые, циклические (инверсионные) этапные формы движения**, подтверждающие, что процессы, происходящие в культуре, аналогичны цикличности природных процессов, т.е. также имеют повторяемость, синхронность;

- **волновые изменения и развитие по кругу**, утверждающие, что каждый элемент культуры появляется лишь один раз в истории, в определенном месте, принадлежит одному «культурному кругу», вместе с которым распространяется по другим странам.

Формой резкого обновления культуры является **взрыв**. Если же нормы, знания, ценности в культуре долгое время неизменны, то они находятся в состоянии

застоя. Изменения проявляют себя в различных **сферах** культуры: в политике и праве, в искусстве и религии, в национальных и социальных отношениях и пр. По своей **направленности** культурная динамика бывает: восходящей и нисходящей, интеграционной и дезинтеграционной, эволюционной и революционной. В целом динамика культуры характеризуется устойчивым порядком взаимодействия ее различных элементов, их периодичностью, направленностью и чередованием определенных фаз развития. Одним из видов социальной и исторической динамики культуры является культурогенез.

Культурогенез — это процесс постоянного преобразования культуры как с помощью уже существующих форм и систем, так и путем возникновения новых феноменов, ранее не проявлявших себя в культуре. Причиной преобразований в культуре является необходимость для человечества:

- приспособляться к постоянно меняющимся условиям своего существования;
- формировать новые механизмы социализации и коммуникации.

Важное место в процессе культурогенеза занимает индивидуальный творческий поиск в научно-технической, художественной и иных сферах. Одним из способов взаимодействия различных субъектов культурно-исторического процесса является их диалог.

Диалог культур — это взаимодействие, взаимопритяжение культур различных типов. Диалогичность, как способность к пониманию другого — является особым качеством культуры, которая стремится к цельности. Само своеобразие и уникальность культур подталкивает их к общению и диалогу. В диалоге культур выделяются следующие основополагающие принципы:

- **равный статус** участников культурного взаимодействия, означающий то, что ни одна из сторон культурного процесса не должна пытаться достичь в любой форме превосходства над другой;
- **тесное**, а не поверхностное **взаимодействие культур**, обеспечивающее сохранение индивидуальности каждой из сторон диалога;
- **общая цель** у участников диалога культур, в процессе движения к которой трудности и недопонимания становятся менее значимыми и отходят на второй план.

Диалог — это не только взаимодействие крупных социокультурных образований, но и способ приобщения отдельно взятой личности к духовному миру данных феноменов. Диалог содействует не только заимствованию личности лучшего из мирового культурного наследия, но и заставляет человека заглянуть вглубь се-

бя, изменить и дополнить свое бытие. Для того чтобы более полно раскрыть облик других культур, необходимо подключить к данному процессу метаязык. **Метаязык** — это определенная логическая технология, позволяющая проанализировать, описать иную культуру, постигнуть ее смысл. Метаязык не только не устраняет национальные особенности, а наоборот их усиливает, используя при этом весь культурный опыт человечества. Данная культурологическая технология выполняет двойную роль: сохраняет культурное своеобразие и стимулирует полноценный культурный диалог.

4 ВОПРОС СОЦИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ

Феномен массовой культуры. Специфические функции массовой культуры. Элитарная культура. Традиционная культура. Субкультура. Контркультура.

Наиболее ранней, целостной и таким образом «**базовой**» является традиционная культура.

Традиционная культура представляет собой устойчивую, нединамичную культуру, характерной особенностью которой является то, что происходящие в ней изменения идут слишком медленно и поэтому практически не фиксируются коллективным сознанием данной культуры. В истории существовало ряд цивилизаций, культуру которых можно считать традиционной. Речь идет о *Древнем Египте, Древнем Китае, Двуречье, Древней Индии* и пр. Данные традиционные общества воспроизводили существовавший образ жизни тысячелетиями, когда прошлое взрослых оказывалось будущим их детей. Гибель одних государств и возникновение на их месте других не меняло сам тип культуры. Основание культуры сохранялось, передавалось в качестве социальной наследственности, обеспечивая воспроизводство традиционного типа развития. Не только человек не ощущал разлада с обществом, но и природа органично взаимодействовала с данной культурой, многочисленными примерами доказывая с ней свое единство. Однако при всей самобытности, своеобразии данных культурных образований, им присущи некоторые **общие черты**:

- **ориентация** на повторение некогда заданного образа жизни, обычаев, традиций и воспроизводство сложившихся социальных структур;
- **приверженность** существующим образцам поведения;
- **господство** сакральных, религиозно-мифологических, канонизированных представлений в сознании;

- *медленные темпы изменений* видов, средств и целей деятельности.

Первой исторической формой традиционной культуры была *первобытная культура*. Традиционный характер данной культуры обеспечил ей более длительное существование, чем у всех последующих исторических типов культуры. И все же на протяжении десятков тысяч лет в первобытной культуре происходили изменения, которые были поименованы археологами, как *разные ступени каменного века*, сменившиеся *веками металла - бронзы и железа*. Традиционная культура присуща *доиндустриальному обществу*, в котором основным родом занятия является *сельское хозяйство, охота и собирательство*. Как правило, в таких культурах *отсутствует письменность*. Наиболее *полные сведения* о традиционных культурах *собраны*:

- в «*Этнографическом атласе*» Дж. Мердока (1967);

- в «*Ареальной картотеке человеческих отношений*» (Human Relation Area Files), представляющей собой компьютерный банк данных на более чем 600 традиционных обществ. Традиционная культура не стала достоянием истории. Традиционные общества с соответствующей им культурой существуют *в Африке, Австралии, Южной Америке*. Еще одним подходом к структурированию культуры конкретного общества является выделение в ней так называемых субкультур.

Субкультура (от латин. - *sub.* под) — *это целостная культура определенной социальной группы людей внутри «большой»=» национальной культуры, состоящая из устойчивых норм, ритуалов, особенностей внешнего вида, языка (слэнга), художественного творчества*. В содержательном плане субкультура представляет собой закрытую систему ценностей и средств выражения, с помощью которых специфическое сообщество людей пытается переосмыслить доминирующую в обществе систему базовых ценностей, а в ряде случаев и противостоять ей. Субкультуры существуют давно, исторически доказывая неоднородность любой культуры. Так в период *позднего Средневековья и Возрождения* народно-смеховая культура Западной Европы, в разнообразных субкультурных вариантах, противостояла официальной культуре. Русский ученый-лингвист *Владимир Иванович Даль (1801-1872) в середине XIX века* собирал образцы так называемого «*байкового языка*», другими словами – «*вымышленный, малословный язык столичных мазуриков, воров и карманников*». И хотя субкультурные зоны культуры автономны и закрыты, они не способны заменить или вытеснить господствующую культуру. В современном мире различными субкультурами выступают:

- **подростково-молодежные субкультуры** (рокеры, байкеры, хиппи и пр.), ломающие традиционные механизмы социализации и пытающиеся создать специфический образ жизни и культивировать свою обособленность;

- **криминальные субкультуры** (хулиганы, мошенники, проститутки, наркоманы и пр.), создающие стандарты поведения, типичные только для данной среды;

- **религиозные, авторитарные секты** («Свидетелей Иеговы», «АУМ Синрикё» и пр.), исповедующие единомыслие и строжайшую дисциплину.

Социальное функционирование различных субкультур рассматривается в культурологии в рамках концепции человеческой социализации. Согласно данной теории, входящие в определенные субкультуры люди получают понятные им средства самопознания и самоутверждения. Вся совокупность субкультур, претензии их на некую универсальность образуют контркультурные тенденции.

Контркультура (от латин. *contra* - против) — это категория современного обществознания, обозначающая новые социокультурные ценности и установки, противоречащие фундаментальным принципам традиционной культуры. В современной культурологии понятие «контркультура» имеет два значения:

- **противопоставление** фундаментальным ценностям господствующей культуры;

- **отождествление** с молодежными антибуржуазными выступлениями 60-х годов XX века, которые продемонстрировали полное неприятие стержневых принципов западной культуры и отторжение ее как «культуры отцов».

Сам термин «контркультура» был введен в научный оборот американским социологом **Теодором Роззаком (р.1933)**. Носителем контркультуры является **молодежь** индустриально развитых стран Запада, а наиболее известными представителями — **субкультуры «хиппи», «панков», «рокеров», «тинейджеров»** и др. Деятели различных ветвей контркультуры:

- возводят в культ созерцательность и бесцельное времяпрепровождение;

- игнорируют индивидуально-личностный принцип жизни как высшую ценность классической западной цивилизации.

«Массовая культура» (от латин. *massa* — ком, кусок и *cultura* - возделывание, воспитание) — в наиболее концентрированном виде **представляет собой совокупность явлений культуры XX века, характерных для экономики, управления, досуга, общения и особенно, для сферы художественной культуры.** Эти явления включают в себя:

- особенности *производства* культурных ценностей в индустриальном и постиндустриальном обществе;
- рассчитанное на массовое *потребление* этой культуры.

Акцент делается и на «*усредненный*» уровень развития самих массовых потребителей данной продукции

Термин «*массовая культура*» был впервые обозначен немецким философом *М. Хоркхаймером в 1941 году* и американским ученым *Д. Макдональдом в 1944 году*. В содержательном плане он достаточно противоречив, ибо предполагает не только «*культуру для всех*», но может обозначать и «*не вполне культуру*». В дефиниции «*массовая культура*» подчеркивается:

- *распространенность и общедоступность* духовных ценностей;
- *легкость их усвоения*, не требующая особо развитого, утонченного вкуса и восприятия.

В основе современной расшифровки данной категории, как правило, подразумевается деятельность *средств массовой информации* и новых, так называемых «*технических видов искусства*», в первую очередь экранных (*кино, телевидения, видео*). Как *социальный феномен* массовая культура является достоянием не только *демократической общественной системы* с ее ориентацией на рыночную экономику и культурный плюрализм. Следует заметить, что и при господстве *тоталитарной общественной системы* с ее тенденцией к уравниванию «*всех и вся*», также имеются в наличии проявления массовой культуры, но они имеют иные формы реализации. В обоих случаях результаты такой культуры должны быть доступны и понятны всем возрастам, слоям населения, независимо от их социального положения, вероисповедания, уровня образования, национальной принадлежности. Массовая культура не требует обобщения, концентрации мыслей и образов, наоборот, она довольствуется их упрощением.

Вместе с тем, неверно считать массовую культуру *антикультурой*. В настоящее время, и на уровне теории, и в практической ситуации прослеживается тенденция отказа от взгляда на данную форму социального движения культуры как на область «*дурного*», в лучшем случае «*другого*» вкуса. Сегодня многими осознается, что от интенсивности распространения массовой культуры в обществе во многом зависит: способность людей адаптироваться к условиям рыночной экономики и адекватно реагировать на резкие ситуативные общественные изменения.

Массовая культура, обладая *эскапистской, компенсаторной, суггестивной* общественными функциями, способна обеспечить:

- психологическую устойчивость населения в непростой социальной ситуации;
- увеличить его причастность к событиям политическим;
- сделать доступными для многих достижения науки и техники.

В современном понимании массовая культура — это объективный индикатор состояния общества, его заблуждений, типичных форм поведения, культурных стереотипов и реальной системы ценностей. Произведения *массовой художественной культуры* призывают индивида интегрироваться в общественную систему, добиваясь своего места в ней, а не бунтовать против нее. Массовая художественная культура успешно воплощает в себе самый желанный человеческий миф — *миф о счастливом мире*. При этом она не зовет своего зрителя, слушателя, читателя строить такой мир, ее задача в другом — предложить реципиенту (т.е. все тому же зрителю, слушателю, читателю) убежище от реальности. И это, действительно, новый эскапизм, многократно усиленный средствами массовой информации и техническими видами искусства. Чем откровеннее большие художники говорят правду о мире, оставляя простого человека один на один с судьбой, с тяжелым бременем свободы, тем более востребованной для потребителя становится увлекательная сказка об этом самом мире.

По поводу *истоков* массовой культуры в культурологии существует ряд точек зрения. Предпосылки массовой культуры формируются *с момента зарождения 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. 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 нашего соотечественника *Матвея Комарова (1730-1812)* - создателя нашумевшего бестселлера XVIII-XIX веков «*Повесть о приключениях английского милорда Георга*» и других не менее популярных книг. Большое влияние на развитие массовой культуры оказал и принятый в 1870 году в Великобритании, а затем и поддержанный в ряде ведущих европейских стран *закон об обязательной всеобщей грамотности*, позволивший многим освоить главный вид художественного творчества XIX века — *роман*.

И все-таки все выше изложенное — это предыстория массовой культуры. Кристаллизация этого явления в сфере культуры наиболее ярко проявила себя в **США**. Исследования многих историков культуры свидетельствуют о том, что ключевые структуры данного феномена получили бурное развитие именно в Америке конца XIX-начала XX веков. Можно согласиться с мнением ряда ученых о том, что *массовая культура является историческим достижением США* (см. 41 вопрос).

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. *elite* - лучшее, отборное, избранное). Элита есть в каждом общественном классе, социальной группе. Она представляет собой *наиболее способную к духовной деятельности часть общества*, одаренную высокими нравственными и эстетическими задатками. Именно элита - по мысли сторонников этого направления, - обеспечивает общественный прогресс, поэтому художественная культура должна быть ориентирована на удовлетворение ее запросов и потребностей.

Основные элементы элитарной концепции культуры содержатся в философских сочинениях *Артура Шопенгауэра (1788-1860)* и *Фридриха Ницше (1844-1900)*. В своём основополагающем труде «*Мир как воля и представление*», завершённом в 1844 году, А. Шопенгауэр в социологическом плане разделяет человечество на две части:

- «*людей гения*» - (то есть способных к эстетическому созерцанию и художественно-творческой деятельности);
- «*людей пользы*» (то есть ориентированных только на чисто практическую, утилитарную деятельность).

В культурологической концепции Ф. Ницше, сформулированной 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 *Хосе Ортеги-и-Гассета (1883-1955)*. 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. Наоборот, **новое искусство должно отчуждать людей от реальной жизни**. «Дегуманизация» и есть основа нового искусства XX века. Новое искусство разделяет публику на тех, кто понимает его (то есть на художников) и на тех, кто художниками не является. Элита, по Ортеге, - это не родовая аристократия и не привилегированные слои общества, а та его часть, которая обладает **особым «органом восприятия»**. Именно эта часть общества способствует общественному прогрессу. И именно к ней должен обращаться своими произведениями художник.

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 культуры. Так, например, в России на рубеже XIX-XX веков идеи элитарной культуры активно развивало и внедряло художественное объединение **«Мир искусства»** (см. 48 вопрос).

5 ВОПРОС ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Содержание понятия «художественная культура». Творчество как инструмент и как цель художественной культуры. Искусство как феномен художественной культуры. Художественный образ как интегральная структура искусства.

Художественная культура — это исторически сформированный человеческим сообществом способ создания, воспроизводства и функционирования художественных ценностей, включающих в себя:

- произведения искусства;
- учебные заведения, готовящие кадры художественно-творческой интеллигенции (училища, студии, художественные школы, вузы);
- учреждения, обеспечивающие создание, освоение и хранение произведений искусства (театры, концертные залы, музеи и пр.).

В сферу художественной культуры также входят: процессы наследования художественных традиций и механизмы управления искусством. В художественной культуре органически сливаются, взаимно отождествляя друг друга, матери-

альные и духовные начала бытия. Художественная культура живет в определенном социальном пространстве и историческом времени. Она объединяет в исторически изменяющееся целое *художественное творчество, искусствознание, художественную критику и эстетику*. В рамках художественной культуры происходит создание и функционирование произведений искусства. Уровень художественной культуры общества зависит, прежде всего, от степени *художественной образованности личности*. Глубина интересов в сфере искусства, способность понимать и оценивать художественные произведения значительно обогащают личность, что, в свою очередь, приводит ее к более полному осознанию смысла своего существования в мире. Вместе с тем, было бы неверно ограничивать реальные проявления художественной культуры личности лишь искусством. Художественное начало широко представлено и в трудовой практике людей, и в их быту. Художественно-образная выразительность предметов и вещей практического назначения, искусность и мастерство их создателей квалифицировало труд последних, как *деятельность «по законам красоты»*. Процесс социализации личности включает в себя наследование и освоение индивидом определенного художественного опыта, традиции.

Художественная традиция представляет собой художественное наследие, включающее в себя материальные и духовные ценности и процессы, передающиеся от поколения к поколению, представляющие исключительную важность и сохраняющиеся в различных сферах художественно-творческой деятельности в течение длительного времени. В свою очередь, художественное наследие представляет собой относительно неизменные, стабильные, постоянные художественные формы, образующие художественную традицию. Сюда же относятся и явления «чистого искусства», образцы «высокой», «элитарной» художественной культуры, имеющие распространение в сравнительно узком кругу знатоков, ценителей, профессионалов. Именно эти устойчивые компоненты культуры и образуют основной фонд *наследования художественной культуры* — т.е. *ее воспроизводство, самосохранение и выживание в процессе культурно-исторического развития*. Наличие системы художественных традиций отражает целостность, устойчивость художественной культуры общества в целом. Устоявшиеся художественные традиции в обществе — это победа художественной культуры над временем. Отклонение от традиционного опыта, связанное с его творческим развитием, фиксируется понятием *новаторство*. Традиция и новаторство в своей сущности понятия соотносительные. Их связь обеспечивает содержатель-

ную преемственность культурно-исторического опыта, сохранение и развитие художественной культуры в целом.

Традиции и новаторство связаны друг с другом рамками бесконечного *диалога*. Именно новаторство может оправдать жизненность и плодотворность традиции. Обращение современников к художественным традициям прошлого, само по себе является новаторским, ибо оно *избирательно* и открывает в традиции неиспользованные возможности. Современное соотношение традиции и новаторства характеризуется нарушением равновесия между ними, связанного с немислимой прежде *мерой творческой свободы*. «Новаторство ради новаторства» характерно для ряда направлений искусства модернизма.

Художественную культуру и искусство исследуют особая наука, называемая *искусствознанием*. Она складывается из анализа истории и теории искусства и художественной критики. Теоретическую и методологическую основу искусствознания составляют философия и эстетика. *Искусствознание представляет собой совокупность гуманитарных дисциплин, изучающих все вопросы как художественной культуры и искусства в целом, так и отдельные его виды*. Как система наук об отдельных видах искусства, искусствознание включает в себя:

- *литературоведение* — историю, теорию литературы и литературную критику;
- *музыковедение* — историю и теорию музыки и музыкальную критику;
- *театроведение* — историю и теорию театра и театральную критику;
- *искусствоведение* — историю и теорию пластических видов искусства и художественную критику;
- *киноведение* — историю и теорию кино и кинокритику и т.д.

Как было сказано выше, составной частью науки об искусстве является художественная критика.

Художественная критика (от греч. *kritike* - судить, искусство разбирать) — это вид литературного творчества, выступающий в форме истолкования и оценки художественного произведения. Как особое профессиональное занятие художественная критика возникла в античную эпоху, и длительное время функционировала лишь в форме простой информации о созданном произведении искусства, общей его оценки, поощрения или осуждения автора. Со временем требования к критике усложнялись. Жизнь требовала более серьезного анализа структуры творческого процесса. Действительно, критик в своем исследовании находится один на один с предметом своего изучения, руководствуясь лишь знанием проблематики современного ему искусства. Художественная критика обра-

щена к широкой аудитории. Ее высказывания, как бы глубоки они не были, должны быть доступны пониманию неискушенного в тонкостях искусства человека. В то же время художественная критика адресована и к творцам. Она стремится влиять и на их творчество. Чтобы верно судить о мастерстве любого художника, критик должен «войти в его мир», при этом, очень часто, совсем и принимая его творчество. Высшей формой деятельности людей является творчество.

Творчество — это человеческая деятельность, создающая качественно новые, никогда не существовавшие, материальные и духовные ценности. Вместе с тем, **творчество** — не столько деятельность вообще, сколько **специфическая деятельность в самой деятельности, существенно увеличивающая созидательный потенциал последней.** Творчество — это то, что являет миру художественное произведение, научное достижение, прорыв в философии. Следует заметить также, что **творчество** не только преобразует объект действительности, но и **изменяет** ее субъект — самого творца, т.е. **человека.** Вместе с тем, творчество зависит как от социокультурного фона общества, так и от личностной уникальности творца. Практически все виды человеческой деятельности включают в себя элементы творчества. Однако наиболее ярко они проявляются в сфере искусства. Художник обладает даром опережающего видения и способен замечать больше и глубже того, что очевидно другим. Выражение творческого начала в искусстве обнаруживается при создании им новой, более совершенной **художественной реальности.** Она есть особый художественный мир, который сам художник должен прочувствовать. Художественная реальность — **это идеализированная реальность, преобразенная, представленная и оцененная творцом в свете определенных общественных идеалов.** Вместе с тем, эта реальность обладает чертами подлинного жизненного бытия человечества, хотя и не является слепком, копией действительности. Процесс художественного творчества проходит четыре основных этапа:

- **возникновение художественного видения,** т.е. некоего предварительного материала, образов-представлений, еще не оформленных сознанием художника в определенную художественную целостность;

- **созревание художественного замысла.** Другими словами, осознание, целенаправленная конкретизация художником накопленного материала: набросков, этюдов, эскизов, планов и пр., с целью выявления центральной художественной идеи, проблемы, интриги;

- **формирование художественной идеи,** т.е. конструирование с помощью мышления в образах **«идеального предмета»;**

- *реализация содержания художественного произведения*, его «делание», воплощенное в знаковом выражении и в художественных образах.

Другими словами, сам творческий акт начинается на бессознательном уровне. Затем наступает прорыв подсознания в сознание, почва для которого, как правило, готовилась годами упорного труда. Яркий пример тому — картина *И.Н.Крамского (1837-1887) «Христос на распутье»*. При подготовке к ее написанию, а затем и в процессе работы над ней художник много думал, молился, страдал и «вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье». Чем более развита эмоциональная сфера художника, тем богаче его художественный опыт и тем выразительнее становится его творчество.

Процесс создания произведений искусства является и моментом *самовыражения* внутреннего мира художника, его жизненного опыта, мыслей и чувств. Оно возможно только при наличии у него продуктивного воображения и художественного мастерства. Процесс создания нового приносит творцу чувство удовлетворения, стимулирует его вдохновение и подвигает к новому творению. Занятия художественным творчеством позволяют максимально превратить возможности индивида в факт действительности, т.е. *самореализовать* человека, осуществить в реальной жизни его природные способности и приобретенные знания. Предрасположенность личности к художественному творчеству определяется талантом.

Художественный талант — это высокая степень одаренности в искусстве, выдающиеся способности личности к художественному творчеству, которые включают в себя:

- неповторимую индивидуальность;
- оригинальное художественно-образное мышление;
- врожденное продуктивное воображение;
- богатство эмоциональной сферы.

Развитие художественного таланта тесно связано с социальной средой, ибо только в определенных общественных условиях он может быть востребован и реализован. Художественный талант немислим без *мастерства*. Значимое как факт бытия оно определяется *виртуозным уровнем владения средствами, приемами, методами творчества в различных видах и жанрах искусства*. Подлинно художественный уровень мастерства отличают *оригинальность, изящество, артистизм, экспрессия* и пр. Для приобретения мастерства необходимы не только профессиональные навыки, но и соответствующее образование. Высшей степенью творческой одаренности является *гениальность*. Она проявляет себя как *оригинальная способность человеческой интуиции, понимания и фантазии*. Вме-

сте с тем, гениальность обусловлена не только исключительными природными способностями. Как правило, *гениальности способствует огромный всепоглощающий труд и полная самоотдача*. Кант называл гениального человека «любимцем природы», а Гете и Гердер определяли гениальность как «высшее формосозидающее дарование».

Особое место среди гениев занимает *гениальный художник*. Его новаторство носит универсальный характер и отличается глубокой самобытностью и непреходящей эстетической ценностью. Его мышление целостно, концептуально и гармонично. Он способен выйти за пределы предшествующего художественного опыта и разрушить устоявшиеся художественные стереотипы. Довольно часто гениальный художник находится под давлением непонимания и равнодушия со стороны общества, а нередко и близких ему людей. Он замыкается в себе. В своем творческом космосе он рождает произведение — картину, пьесу, роман, способные сотни лет спустя будоражить умы и сердца людей. Гений ломает сложившиеся художественные условности и создает новые небывалые формы, которые значительно расширяют прежние рамки искусства. Решающее влияние на выработку творческой личностью своей смысло-жизненной позиции оказывает *мировоззрение* самого художника.

Мировоззрение — это совокупность взглядов, оценок, норм и установок, определяющих отношение человека к миру и выступающих в качестве ориентиров и регуляторов его поведения. Сущностью мировоззрения являются:

- отношение человека к миру в целом;
- место и назначение человека в этом мире;
- решение проблемы о статусе человека в объективной реальности.

Значение мировоззрения заключается в том, что оно выступает объединяющим компонентом, который обеспечивает целостность общественному сознанию. Через мировоззрение общественное сознание в целостном виде воздействует на человека, интегрируя все стороны его деятельности и поведения в осмысленную жизненную позицию. Творческая деятельность художника испытывает зависимость от его мировоззрения, то есть от концептуально оформленного его отношения к различным явлениям действительности. *Мировоззрение художника* определяют социальные, ценностные и творческие ориентиры. В структуру мировоззрения творца входят и его смысложизненные поиски. Чем глубже они и гуманнее, тем содержательнее и поучительнее произведения художника. Главным феноменом художественной культуры является искусство.

Искусство — это сфера духовно-практической деятельности людей, направленная на постижение и освоение мира. Искусство призвано удовлетворять универсальную потребность человека воссоздавать окружающую действительность в развитых формах человеческой чувственности. Выделяются различные значения понятия «искусство», тесно связанные между собой. В самом широком смысле категория «искусство» *отождествляется с мастерством.* Другими словами, речь идет *об искусно исполненной профессиональной деятельности,* создающей нечто искусственное по сравнению с естественными и природными феноменами. Именно такой смысл вкладывали древние греки в слово «техне» — *искусство, мастерство.* Все виды мастерства так или иначе заслуживают своего признания. Каждый настоящий мастер своего дела должен гордиться своим искусством, и все мастера равны между собой в этом отношении. В процессе дальнейшего разделения и усовершенствования труда под искусством стали понимать *творческую деятельность,* направленную на преобразование окружающего мира и человека «*по законам красоты*». Здесь также решающее значение имеет мастерство, но уже относящееся к более широкому кругу деятельности, начиная от создания массы необходимых предметов и вещей, до организации быта и общения людей. Особым видом социальной практики является собственно *художественное творчество,* в процессе функционирования которого создаются *произведения искусства,* имеющие общественно значимый смысл и отличающиеся оригинальностью и новизной. Это — третий и самый «узкий» смысл в понимании искусства. Именно данное осмысление понятия искусства и станет предметом дальнейшего нашего рассмотрения и анализа.

Искусство — это действие, это творение художественного мира, преобразование реального мира в соответствии с идеалами художника. Искусство существует во имя людей. Его высшей целью являются счастье и полноценная жизнь личности. *Искусство — явление социальное.* Оно участвует в социальном преобразовании общества, оказывая эстетическое воздействие на личность. Главной целью искусства является *социализация личности и утверждение ее самоценности.* Искусство вовлекает человека в круг социальной жизни, влияя на самые личные стороны человеческого существования.

Искусство откликнулось на всю полноту духовных потребностей людей созданием своих многочисленных *видов и жанров.* Они выступают как ответ на сложность и разнообразие духовной жизни людей. Все виды и жанры искусства (литература, музыка, живопись и пр.) имеют материальное воплощение. Изобразительное искусство немислимо без красок, мрамора, глины, а литература не сво-

дится только к буквам на бумаге. В искусстве материал — лишь средство для выражения духовного содержания художественного произведения. Как всякая развивающаяся система, *искусство* отличается гибкостью и подвижностью, что позволяет ему воплощать себя в различных *видах, жанрах, направлениях, стилях*.

Создателем, творцом произведений искусства является *художник* — писатель, поэт, живописец, композитор, скульптор, архитектор, режиссер, актер. Именно он — художник является в своих творениях организующим центром, средоточием мыслей и чувств, оказывая на свои произведения персональное воздействие. Содержательное самовыражение художника основано на его таланте, мастерстве, житейском опыте, понимании окружающей действительности и на общекультурной подготовке. Самая сказочная фантазия, самый невероятный вымысел, самое смелое воображение художника могут создавать разнообразные сюжетные и образные комбинации. Вместе с тем, в них, так или иначе, реализуются явления реальной жизни, повседневной действительности. Обладая развитым эмоциональным чувством, художник познает и моделирует действительность, а затем передает все это зрителю, слушателю, читателю. Особенно ярко индивидуальность художника проявляет себя в реалистическом искусстве XIX в., вводя каждого человека в поистине личностный авторский мир творца. В художественной культуре XX века с одной стороны имеют место:

- ослабление авторского начала в произведении искусства;
- высокая степень самоустранения художника из своего повествования;
- выражение сомнения в причастности творца к своему сочинению.

Это свойственно художественным произведениям, созданным в стилях модерн и постмодерн. С другой стороны, в современном искусстве происходит процесс совмещения авторского сознания художника и сознания героя. Художник как бы растворяется в своем создании, что находит свое выражение в документальных формах художественного творчества: неигровое кино, публицистика и т.д. Сам процесс творчества в искусстве аккумулирует в себе впечатления, события и факты, взятые из действительности. Творец перерабатывает весь этот жизненный материал, воспроизводя новую реальность — художественный мир. Искусство улучшает духовную сферу человека, как бы «достраивая» ее до совершенства. Тем самым оно осуществляет социально значимую духовно-эстетическую функцию.

Искусство полифункционально. Оно познает, воспитывает, оказывает смысловое, почти гипнотическое воздействие на людей, а также имеет и другие функции. В этом и заключается общественная значимость искусства. Искусство всегда нацелено на будущее. Это прорыв к тому, что пока не осознано челове-

ским сообществом, но уже им предощущается. Искусство тесно связано с другими формами культуры и оказывает на них свое активное влияние. Выражая всю гамму человеческих чувств и эмоций, искусство усваивает не только все многообразие моральных, религиозных, политических ценностей, но и специфическим образом воздействует на них, порой и видоизменяя.

Со времени становления человеческой культуры существуют тесные взаимоотношения между *искусством и моралью*. В художественной форме и с помощью художественных средств искусство стремилось закрепить в сознании людей не только их реальный моральный опыт, но и помочь в формировании будущих этических норм и принципов. Моральными установками пропитаны все мифологии мира. Всеобщие нравственные законы изложены в главных Священных книгах мира: Библии, Коране, Талмуде, Ведах. Этические проблемы составляют основу содержания художественных произведений светского искусства всех времен и народов. Историческое взаимовлияние *искусства и религии* своими корнями также уходит в мифологию. В ходе дальнейшего исторического взаимодействия этих двух сфер культуры возникают храмовая архитектура и живопись (фреска, мозаика, иконопись), религиозные театрализованные мистерии, церковная музыка и литература. На протяжении многих веков искусство, «питаясь» религиозным содержанием, вкладывает в него всечеловеческие смыслы и значения. *Наука и искусство* — феномены единой культуры и творческого познания мира. Будучи родственными общественными явлениями, наука и искусство активно воздействуют друг на друга. Так, бурное развитие научного знания на рубеже XIX-XX вв. стимулировало появление в литературе жанра научной фантастики. На страницах романов *Ж.Верна, Г.Уэллса, А.Беляева* были предвосхищены многие выдающиеся научные открытия XX века. Влияние науки на искусство ощущается и в постоянном интересе последнего к образу ученого. Вместе с тем, изображая его, художники решают не научные, а общечеловеческие проблемы. Отсюда и столь устойчивый интерес всего человеческого сообщества к художественным произведениям, посвященным людям науки. Взаимодействует *с искусством и право*. Во многих произведениях мировой художественной культуры правовые вопросы становились их побудительным мотивом и образным постижением. Классическим примером тому являются романы «*Преступление и наказание*» *Ф.М. Достоевского* и «*Воскресение*» *Л.Н. Толстого*. Внимание общества к проблемам преступности, утверждение в человеческом сообществе самой системы расследования преступлений послужило толчком к возникновению сначала в литературе, а затем в театре и кино *детективного жанра* (англ. *to detect* - обнаруживать, делать яв-

ным). Раскрытию совершаемых преступлений посвящены книги *А.Конан-Дойла*, *У.Коллинза*, *А.Кристи*, *Ж.Семенова*, пьесы *О.Уальда*, *Ф.Дюреманта*, фильмы *С.Масленникова*, *С.Говорухина*.

Специфика искусства, позволяющая отличать его от всех других форм человеческой деятельности, заключается в том, что **искусство осваивает и выражает действительность в художественно-образной форме**. Именно художественный образ является результатом конкретной художественно-творческой деятельности и одновременно — реализацией исторического культурного опыта человечества. Художественный образ выступает не просто как внешнее сходство с действительностью, а проявляется в виде творческого отношения к этой действительности, как способ домыслить, дополнить реальную жизнь.

Художественный образ — это форма мышления в искусстве, его сущность, чувственное воссоздание жизни, сделанное с субъективных, авторских позиций. Художественный образ концентрирует в самом себе духовную энергию создавшей его культуры и человека, проявляя себя **в сюжете, композиции, цвете, звуке**, в том или ином зрительном толковании. Иными словами, художественный образ может быть воплощен **в слове, краске, камне, звуках, фотографии** и в тоже время реализовывать себя как **музыкальное произведение, картина, роман**, а также **фильм** и **спектакль** в целом. Глубокое, духовное обобщение, к которому всегда восходит настоящий художественный образ, целиком претворяется в конкретном пластическом изображении. Особенности художественной ситуации рубежа начала XXI в. требуют иного подхода к процессам формирования и функционирования художественно-образного мышления как самого художника, так и тех, кто воспринимает его творения — зрителей, слушателей, читателей. Мировая искусствоведческая мысль сформулировала различные оттенки понятия «художественный образ». В научной литературе можно встретить такие характеристики данного явления, как **«тайна искусства»**, **«клеточка искусства»**, **«единица искусства»**, **«образ-образование»** и т.д. Однако какими бы эпитетами мы не награждали эту категорию, необходимо помнить о том, что **художественный образ — это суть искусства, содержательная форма, которая присуща всем его видам и жанрам.**

6 ВОПРОС ВИДЫ ИСКУССТВА

Виды искусства и их природа. Качественная характеристика видов искусства. Синтез искусств.

Виды искусства — это исторически сложившиеся, устойчивые формы творческой деятельности людей, художественно реализующие жизненное содержание и различающиеся по способам его материального воплощения.

Искусство существует и развивается как система взаимосвязанных между собой видов. Их многообразие обусловлено многогранностью самого реального мира, отображаемого в процессе художественного творчества. Каждый вид искусства обладает своим специфическим арсеналом изобразительно-выразительных средств и приемов. Виды искусства отличаются друг от друга как предметом изображения, так и использованием различных изобразительных средств. Понятие «***вид искусства***» — основной структурный элемент системы художественной культуры. ***Изобразительное искусство*** раскрывает многообразие мира с помощью пластических и колористических материалов. ***Литература*** включает в себя все оттенки творчества, реализуемые в слове. ***Музыка*** имеет дело не только со звучанием человеческого голоса, но и с разнообразными тембрами, созданными природными и техническими приспособлениями (речь идет о музыкальных инструментах). ***Архитектура и декоративно-прикладное искусство*** сложно и многообразно выражают свою видовую определенность через материальные конструкции и вещи, удовлетворяющие практические и духовные нужды людей. Каждый из видов искусства имеет свои особые ***роды и жанры*** (то есть внутренние разновидности). Видовые свойства искусства проявляются в конкретную историческую эпоху и в различных художественных культурах по-разному. Между тем, само деление искусства на виды связано, прежде всего, с особенностями человеческого восприятия мира. Язык красок, форм, звуков возник в силу того, что краски, звуки, формы получили выразительный смысл и определенное значение в жизни людей. Попытки изучения различных видов искусства были предприняты в глубокой древности. Без сомнения первой из них является ***мифологическая классификация***. Она включала:

- однопорядковые формы творчества — ***трагедию, комедию***;
- групповые виды творчества — «мусические искусства» (***поэзию, музыку, танец***) и технические искусства (***архитектуру, медицину, геометрию***).

В своем трактате «***Поэтика***» древнегреческий философ ***Аристотель (384-322)*** сформулировал трехслойное — ***видовое, жанровое, родовое*** — деление форм художественной деятельности, которое стало основополагающим в изучении строения искусства. Более глубокий анализ был сделан в книге ***Шарля Баттё (1713-1780) «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746)***, в ко-

торой автор не только рассмотрел всю сферу художественно-творческой деятельности, но и сумел найти в ней место каждому из видов искусства. Однако только в начале XIX в. немецкий философ *Георг Гегель (1770-1831)* заложил в структуру своей грандиозной эстетической концепции взаимоотношения между пятью главными видами искусства — *архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой и поэзией*. Одновременно Гегель проанализировал закономерности разъединения поэтического искусства на роды: *эпический, лирический и драматический*. Здесь же была доказана принципиальная равноценность и необходимость существования и развития всех, без исключения, видов искусства. В ходе дальнейшего развития мировой художественной культуры система видов искусства постоянно изменялась, проявляя при этом различные, порой взаимоисключающие тенденции:

- из древнего синкретического искусства произошла *дифференциация всех его видов*;
- в процессе исторического функционирования художественной культуры образовались *синтетические виды искусства (театр и архитектура)*;
- влияние научно-технического прогресса стимулировало появление *новых видов искусства (кинематографа и телевидения)*.

В современном анализе взаимодействия различных видов искусства четко обозначились две тенденции: сохранение *суверенности* каждого отдельного его вида и тяготение *к синтезу* различных видов искусства. На сегодняшний день, обе эти тенденции актуальны и плодотворны. Существующие между ними противоречия ведут не к поглощению одних видов искусства другими, а к их взаимовлиянию и взаимообогащению. Вместе с тем, они имеют право и на самостоятельное функционирование в системе художественной культуры. Существование различных видов искусства вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать всеобъемлющую художественную картину мира. Таковую картину может воспроизвести только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Следует отметить, что в процессе теоретического осмысления искусства предпринимались попытки противопоставления одних его видов другим, а также их деление на ведущие и второстепенные. Такая постановка вопроса была связана с тем, что действительно, в процессе исторического развития отдельные виды искусства получали доминирующее звучание. Так, в классической русской художественной культуре XIX в. литература являлась не просто стержневым видом искусства. И музыка, и живопись в значительной степени были пронизаны литературными сюжетами и образами. Русская литература XIX в. оказала мощнейшее

влияние и на формирование общественного сознания страны. Особенно интенсивно этот процесс прошел через художественную критику, которая в этот исторический период тесно смыкалась с публицистикой. Происходил, своего рода, процесс «олитературивания» самой действительности, когда литература объединяла в единое целое все остальные духовные сферы. Вместе с тем, в пореформенную эпоху в рамках русского искусства XIX в. вызревает ситуация, когда, помимо литературы, достигают поистине классического совершенства и другие виды искусства. Музыка и живопись по степени своего развития становятся вровень с литературой. *Илья Ефимович Репин (1844-1930) и Василий Васильевич Верещагин (1842-1904), Петр Ильич Чайковский (1840-1893) и Модест Петрович Мусоргский (1839-1881)* — эти имена гениев русской художественной культуры становятся известными во всем мире. В подобной же ситуации оказалось и искусство XX в., когда появление его «новых» видов (кино и телевидения) не только не способствовало исчезновению «старых», а наоборот, обогатило жанровую палитру каждого из них.

В искусствоведческой литературе сложились определенные схемы классификации видов искусства, хотя единой системы до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является деление искусства на три больших видовых группы:

- *пространственные или пластические* виды искусства — *архитектура, изобразительное искусство, художественная фотография*. Для этой группы видов искусства существенным является *пространственное построение* в раскрытии художественного образа;

- *временные или динамические* виды искусства — *литература и музыка*. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени *композиция*;

- *пространственно-временные* виды искусства — *театр, кино, телевидение, хореография, эстрада*, которые называют также *синтетическими или зрелищными* видами искусства.

Современное общественное развитие требует более полного включения различных видов искусства в сферу деятельности, общения и досуга людей. Все виды искусства по-своему необходимы и каждый из них имеет большое значение в социальной практике. Подтверждением сказанному выше и станет качественная характеристика каждого из них.

Архитектура (от греч. *architekton* - архитектор, главный строитель) — вид искусства, целью которого является *создание сооружений и зданий, необходи-*

мых для жизни и деятельности людей. Архитектура призвана служить удовлетворению как утилитарных, так и духовных человеческих потребностей. В архитектуре воедино сливаются красота и польза, технические и эстетические начала. Людей, которые занимаются этим видом художественного творчества, называют *архитекторами*. Под архитектурой понимается так же *исторически сложившаяся совокупность художественных средств и приемов*, проявляющаяся в выборе архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений, формирующих *архитектурный стиль*, характерный для той или иной эпохи или национальной культуры. Например, архитектура Античности, Возрождения, Барокко или архитектура Китая, Индии, Киевской Руси. Следует заметить, что в русском языке синонимом «архитектуры» является термин «*зодчество*».

Как *сфера деятельности* архитектура зародилась в глубокой древности, на высшей ступени варварства, когда в строительстве начинают действовать не только законы необходимости, но и красоты. Как *вид искусства* архитектура рождается в культурах Двуречья и Египта, достигает расцвета и получает авторство в Древней Греции и Древнем Риме. В трактате римского архитектора *Витрувия (вторая половина I в. до н.э.) «Десять книг об архитектуре»* появляется теоретическое знание об этой сфере человеческого творчества и определяется сущность зодчества: *прочность, польза и красота*. В период Средневековья архитектура становится самым массовым видом искусства, чьи образы были доступны даже неграмотным людям. В 1450 г. итальянский архитектор и теоретик искусства *Л.Б.Альберти (1404-1472)* пишет свой знаменитый трактат «*О зодчестве*», в котором в решающей степени определяет архитектуру эпохи Возрождения, подчеркивая, что в ее основе должны лежать принципы и формы античной классики. С конца XVI по XIX вв. в Европейской архитектуре, сменяя друг друга, главенствуют такие архитектурные стили как: *барокко, рококо, ампир, классицизм* и др. С этого же времени теория архитектуры становится ведущей дисциплиной в академиях художеств Европы.

В XX в. в архитектуре заявляют о себе различные направления и течения (прежде всего *функционализм и конструктивизм*), связанные с появлением совершенно новых типов зданий: административных, промышленных, спортивных, жилых многоэтажных массивов и т.д. Все это требовало от архитекторов решений, порой, взаимоисключающих задач — создания удобного для эксплуатации здания, имеющего экономичную конструкцию и содержащую в себе эстетически завершенную художественно-выразительную форму. Широкое распространение получает и так называемая «*архитектура малых форм*» (киоски, урны, тумбы для

рекламы, фонарные столбы и т.д.), которая разрабатывает предметную среду улиц и площадей. В преобразовании предметной среды большое значение имеет **«архитектура монументальных форм»**: речь идет о дорогах, мостах, триумфальных арках, телевизионных мачтах и т.д. Их отличает масштаб и сложность технической конструкции. В условиях мирового экологического кризиса важным для человека является и художественно-осмысленная **«зеленая архитектура»**, то есть **«садово-парковая культура»**, включающая в себя архитектурно-преобразованный растительный ландшафт, связывающий людей с природой. Архитектуру справедливо называют летописью мира. Она «говорит» даже тогда, когда уже ничто не напоминает о безвозвратно ушедшем народе и его культуре.

Изобразительными искусствами называется группа видов художественного творчества (живопись, графика, скульптура, художественная фотография), воспроизводящая конкретные явления жизни в их видимом предметном облике. В изобразительном искусстве художественный образ воплощает зрительное восприятие мира в пространстве и на плоскости, не развиваясь так, как это происходит в литературе или в музыке. Однако это не значит, что мир фиксируется статично. Произведения изобразительного искусства способны передать динамику жизни, воссоздавать духовный облик человека. Выхватывая из действительности порой одно мгновение, художник способен сделать в нем большой силы обобщение, показать самое существенное и типичное. Поэтому, глядя на картину или на скульптуру, можно представить себе, что предшествовало данному моменту и что произойдет в последующем. Основными видами изобразительного искусства являются живопись, графика и скульптура. Границы между ними имеют относительный характер. Они связаны между собой целым рядом переходных форм.

Живопись представляет собой **вид изобразительного искусства, произведения которого создаются на плоскости с помощью красок и цветных материалов.** Основным изобразительным средством и приемом в передаче нюансов действительности становится **система цветовых сочетаний — колорит.** Свою историю живопись начинает с изображения (от греч. *izos* - подобный) древним человеком зверей и сцен охоты на стенах пещер, выполненных естественной минеральной краской — охрой. В эпоху западноевропейского Возрождения, с распространением техники масляной живописи формируются основные жанры этого вида искусства. Живопись разделяется на **монументальную** (роспись фасадов зданий, стен, потолков) и на **станковую** (собственно картины). Основными жанрами живописи являются:

- *пейзаж* — изображение природы: сельский, городской, индустриальный пейзаж;

- *натюрморт* — демонстрирующий естественные предметы: цветы, фрукты, дичь, рыбу, бытовые вещи и пр.

- *сюжетно-тематическая картина* — исторического, батального, жанрово-бытового, анималистического содержания.

Особое место в живописи занимает *миниатюра*, представляющая собой живописное произведение небольшого формата, выполненное на бумаге, металле, кости, фарфоре, дереве. Миниатюры выполнялись гуашью, акварелью, эмалью, лаком, темперой.

Еще одним видом изобразительного искусства является *графика*. Она *основана на однотонном рисунке и использует в качестве главных изобразительных средств — контурную линию, точку, штрих, пятно*. В зависимости от назначения графика делится на:

- *станковую* — представляющую собой оригинальные произведения, выполненные в единичных экземплярах на бумаге тушью, карандашами гуашью, углем и т.д.;

- *прикладную-печатную*, включающую в себя гравюру, литографию, офорт, карикатуру, плакат и пр.

Скульптура также является видом изобразительного искусства. Она *воспроизводит действительность в объемно-пространственных формах*. Основными материалами, применяемыми в скульптуре являются камень, бронза, мрамор, дерево. По своему содержанию, по трактовке образов и форм скульптура делится на:

- *монументальную* — памятник, монумент, многофигурный рельеф;

- *станковую* — портрет, жанровые сцены, статуи;

- *скульптуру «малых форм»* — игрушки, медали, резьба по камню.

По форме изображения различают: *объемную трехмерную скульптуру*, то есть допускающую измерение по высоте, толщине, ширине, обход со всех сторон и *рельефно-выпуклые изображения на плоскости*. В свою очередь рельеф подразделяется на:

- *барельеф* (низкий) — применяемый при изготовлении монет и медалей;

- *горельеф* (высокий) — используемый в монументальной и станковой скульптуре;

- *контррельеф* (вогнутый) — выполняемый при изготовлении печатей.

Практически все жанры и формы скульптуры окончательно сложились в период греческой античности, оставив человечеству в полном смысле этого слова «классические образцы».

Необходимо несколько слов сказать и об относительно молодом виде искусства – *художественной фотографии*. Сегодня фотографический снимок — это не просто копия внешнего облика явления на пленке. Художник-фотограф, путем выбора объекта фотографирования, освещения, специального наклона аппарата может создать осмысленный, подлинно художественный образ. В конце XX века художественная фотография по праву заняла свое, особое место в ряду изобразительных видов искусства.

Декоративно-прикладное искусство — древнейший вид художественно-творческой деятельности, создающий предметы быта, предназначенные удовлетворять как практические, так и художественно-эстетические потребности людей. В этом виде искусства используются самые разные материалы: глина, дерево, камень, металл, стекло, ткани и пр. Большим разнообразием отличаются технические и художественные приемы изготовления изделий: лепка, чеканка, литье, резьба, ткачество, вышивка, роспись и др. Если воспроизведение идет механическим путем, то произведения декоративно-прикладного искусства достаточно широко тиражируются. И в то же время художники-профессионалы создают малосерийные или уникальные изделия.

Процесс становления декоративно-прикладного искусства, как одного из видов художественного творчества, прошел ряд этапов. Начало было положено в глубокой древности *при выделении ремесла* в самостоятельную область производства. Общественное разделение труда *на стадии мануфактуры* привело к появлению специалистов, в чьи функции входила эстетизация выпускаемой продукции. С расширением промышленного производства, с появлением дизайна как нового вида деятельности, формирующего технико-эстетические качества предметно-пространственной среды, возникает и *художественная промышленность*. Поскольку произведения декоративно-прикладного искусства предназначены, прежде всего, для практического использования, большое значение придается материалу, технологии изготовления, декору, колориту, символике, орнаменту. Очень часто в произведениях этого вида искусства, весь художественно-образный смысл может быть воплощен в каком-либо одном элементе, например — в орнаменте. И хотя язык орнамента очень условен и символичен, он становится признаком определенного национального своеобразия, по которому мы без труда узнаем

древнегреческие росписи на глиняных вазах, туркменские ковры, русские изразцовые печи.

Важной частью декоративно-прикладного искусства являются *художественные промыслы и ремесла*. Они являются важнейшей составной частью народной художественной культуры и основаны на коллективном творчестве, развивающем местную культурную традицию. Все формы декоративно-прикладного искусства способствуют совершенствованию предметной культуры человечества. Географически, практически все регионы России владеют какими-либо ремеслами. Наиболее известными из них являются: *хохло́мская роспись, абрамцево-кудринская резьба, златоустовская гравюра, ростовская финифть, гжельская керамика, лаковая миниатюра Федоскино, Палеха, Холуя, жостовские подносы* и многие другие.

Дизайн (или художественное конструирование) — это художественно-проектное творчество, способствующее эстетическому формированию предметно-пространственной среды человека. Своим появлением дизайн обязан:

- бурному развитию техники и совершенствованию технологических производственных процессов;
- проникновению художественного творчества в новые области деятельности и расширению границ эстетической деятельности.

Возникновение современного дизайна произошло на рубеже XIX-XX вв., как результат *массовизации производства и достижений научно-технической революции*. Именно эти процессы сформировали и новое отношение к окружающей человека среде, в которой любые технические конструкции и предметы должны были стать носителями гармонии и красоты.

В начале XX века в мире появилась целая плеяда талантливейших художников и архитекторов-дизайнеров — *В.Гропиус (Германия), Й.Ольбрих (Австрия), Ф.-Л.Райт (США), М.Роз (Голландия), Г.Вельде (Бельгия), Ле Корбюзье (Франция)*. Выдающимися теоретиками и практиками отечественного дизайна стали *А.Родченко, В.Татлин, братья В.и Л.Веснины*. В 20-е годы XX века первые дизайнерские концепции интенсивно разрабатывались в двух крупнейших европейских учебно-исследовательских центрах. Одним из них был *Баухаус (Дом строителей)*, созданный *В.Гропиусом в г. Веймаре (Германия)*, другим — *московский Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские)*. Оба центра создавали так называемое «производственное искусство», то есть пытались в новых исторических условиях создать высокохудожественный предметный мир

и эстетически обустроить предметную среду обитания человека. Начиная с 60-х гг. XX в. масштабы приложения дизайна стали поистине огромны, произошло его жанровое структурирование:

- дизайн окружающей среды,
- дизайн промышленных изделий;
- графический дизайн и т.д.

Дизайн несет современному человеку и определенную информацию о постоянно совершенствующемся мире предметов, о характере их назначения.

Литература — *письменная форма искусства слова*, один из основных видов искусства. Являясь наиболее аналитическим из всех видов искусства, *литература при помощи слова, создает реальное живое бытие*, или то, что называется «художественная действительность». Главным выразительным и изобразительным средством литературы является *слово*. Оно раскрывает сюжет, показывает литературные образы в действии, а также непосредственно формулирует авторскую позицию и делает ее доступной читателю. Литературные произведения делятся на три рода: эпос, лирику и драму. К *эпической литературе* относят жанры романа, повести, рассказа, очерка. Эти произведения сюжетны, в них действительность и человеческие судьбы раскрываются наиболее полно и развернуто. Специфической чертой эпоса является повествование в сочетании с монологами и диалогами персонажей.

К *лирическим произведениям* относятся стихотворные жанры, такие как: элегия, сонет, ода, мадригал, стихотворение. Внутреннее состояние, переживания и настроения человека являются основным предметом отображения в лирике. Субъективные переживания, хотя и связаны с мыслями и чувствами самого автора, в поэтическом тексте приобретают общезначимые характеристики.

Наряду с эпосом и лирикой, сложившимся родом художественного текста является *драма*. Она предназначена для сценического воплощения. К драматическим жанрам относятся: собственно драма, трагедия, комедия, фарс, трагикомедия и другие. В драматических произведениях раскрытие сюжета и характеров идет через диалоги и монологи.

История развития литературы восходит к глубокой древности, к фольклору. В древнейших памятниках культуры, таких как «*Библия*», «*Повесть временных лет*», «*Рамаяна*» формирование словесного искусства происходило в религиозно-мифологической форме и стало фундаментом мировой художественной культуры. Эти произведения (как и многие другие) были записаны в специальных формах. С появлением же типографской индустрии, средств массовой информации литера-

тура превратилась в явление письменного, печатного творчества, а сам термин «литература», начиная с XVIII в., вытеснил до того существовавшие понятия «поэзия», «поэтическое искусство».

Музыка — вид художественного творчества, использующий в качестве средства выражения действительности и человеческих чувств, звуковые образы. Музыкальный звук является результатом творческой деятельности как человеческого сознания, так и определенного развития художественной культуры общества. Содержанием музыки выступают художественно-интонационные образы, которые проявляются через мысль и чувство музыканта. Интонационная природа является главным выразительным средством музыки. Другими компонентами музыкальной выразительности становятся: мелодия, лад, гармония, ритм, метр, темп, динамические оттенки, инструментовка. В свою очередь своеобразие интонации, мелодии и ритма характеризует национальные черты разных народов в произведениях музыкального искусства. Любое музыкальное сочинение является результатом творчества многих людей:

- благодаря **композитору** оно появляется на свет и существует в определенной знаковой форме;

- с помощью мастерства **исполнителя** (певца, инструменталиста, оркестра, хора) оно звучит;

- и, наконец, чувственные представления **слушателя** завершают акт музыкального творения.

Музыка как вид искусства содержит в самой себе и **жанровую структуру**. Для музыкального жанра характерны типичные образные черты, воплощенные в присущую только ему форму, которая организует само развитие музыкального материала и его восприятие слушателями. Основными жанрами музыки являются: **оперный, симфонический, камерный, инструментальный, вокально-инструментальный** и др.

Музыкальные жанры и формы в процессе исторического развития изменяются, обогащаются и «умножаются». На рубеже XIX-XX вв. мировая философская мысль начинает проявлять повышенный интерес к музыкальному творчеству. В работах **Артура Шопенгауэра (1788-1860), Фридриха Ницше (1844-1900), Владимира Соловьева (1853-1900)** делаются попытки не только сблизить музыку и философию (эта аналогия восходит еще к Платону), но и прямо отождествить музыку с предметом философии, рассматривать эти два явления культуры в их взаимодействии и взаимопонимании. Русские поэты-символисты — **Андрей Белый (1880-1934), Вячеслав Иванов (1866-1949), Александр Блок (1880-1921)**

предписывали «духу музыки» объединяющее для всех видов искусства начало. Музыка понималась ими как жизненная стихия творчества, как «искусство двигательное». Современная музыка активно включена в систему синтетических видов искусства: театра и кино. Именно об этих искусствах и будет продолжен разговор, но в начале о самом понятии «синтез искусств».

Под синтезом искусств понимается добровольное соединение, сочетание, органический союз равноправных, окончательно сформировавшихся, самостоятельных видов искусства. Синтез искусств — это результат взаимодействия противоположных начал, которые, вступая в конфликт между собой, преодолевают его и сочетаются в новую художественно-синтетическую реальность. Всеобщей закономерностью синтеза искусств является противоречие, конфликт, преодоление. Принципиальным основанием синтеза искусств как художественного творчества стало всеохватывающее освоение и преобразование мира. Синтез искусств предоставляет художественному творчеству новые резервы и дополнительные возможности в познании мира, в создании качественно новых художественных ценностей. Синтез искусств осуществляется под эгидой одного вида искусства и опирается на свойственную ему образность. Отсюда типологически синтезы искусств различаются на пластический, театральный и кинематографический. В основу **пластического синтеза искусств** заложено архитектурное сооружение — здание, **архитектурный комплекс**. Оно дополняется:

- **монументально-декоративной скульптурой** (статуи, рельефы, лепной декор и т.д.);
- **живописью** (фрески, панно, мозаики, витражи, орнаменты и т.д.);
- **произведениями декоративно-прикладного искусства, народными промыслами и промышленным дизайном.**

Все вместе они развивают и конкретизируют собственно архитектурный образ. Примерами удачного синтеза искусств могут служить: средневековые соборы, современные культурно-спортивные сооружения, станции метро и т.д.

Рассмотрим более подробно два наиболее ярких синтетических вида искусства: театр и кино.

Театр — это зрелище, главным содержанием которого является сценическое действие, осуществляемое творческим коллективом. Театральный синтез искусств включает: авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение с участием музыки, хореографии, художественного оформления. Театр объединяет самые различные жанры сценического искусства — будь-то драма или балет, опера или пантомима. Театр не всегда был таким, каким мы его знаем

теперь. За свою долгую историю он не раз менялся. Истоки театрального искусства восходят к религиозным обрядам, функционированию греческого театра, карнавальным действиям и уличным представлениям средневековых городов. Здесь и проявилось соединение литературы, музыки, хореографии и пластических видов искусства. Как профессиональное искусство театр сложился в эпоху Европейского Возрождения, когда театр становится и зданием, где имеет место представление. Долгое время главной фигурой в театре был актер, а режиссеру была уготована второстепенная роль. Иногда крупные актеры могли договориться друг с другом и создать сценический ансамбль, выработать общий тон, придать какое-то единство представлению. Если автор пьесы обладал определенными педагогическими и режиссерскими наклонностями, то он мог помогать актерам, быть их наставником, объединять их. Но это было делом случая (*Уильям Шекспир (1564-1616)*, *Александр Николаевич Островский (1823-1886)*). То, что мы сегодня называем «художественная целостность спектакля» или «лицо театра» — все это было необязательным сценическим законом.

Постепенно театр развивался, и требования к нему росли. Зритель хотел видеть законченный, гармоничный мир спектакля, где все находилось в согласии: действующие лица, сценическая атмосфера, ритм и краски. В театре появился и специальный человек — за все ответственный, все знающий и все умеющий. Этим человеком стал режиссер. Первый полноценный режиссерский театр возник в России в конце 90-х гг. XIX века. Основали его *Константин Сергеевич Станиславский (1863-1938)* и *Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943)*. Из стен этого же театра вышли режиссеры следующего поколения — *Евгений Багратионович Вахтангов (1883-1922)* и *Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940)*. Все вместе они стали строителями русского, советского театра, корифеями мировой театральной культуры. В XX в. театральная практика пополнилась множеством экспериментальных форм: появился театр абсурда, театр улиц и площадей, камерный театр, политический театр и т.д.

Кино — это вид синтетического, пространственно-временного искусства, специфика которого включает в себя пластическое воспроизведение реальных событий с помощью таких выразительных средств, как кинообраз и монтаж. Исторически в кинематографе сложилось три жанра: игровой (художественный), неигровой (документальный и научно-популярный) и мультипликационный. В *игровом кино* художественный образ создается на основе сценария, оригинального или написанного по мотивам литературного произведения. При этом, с помощью специфических художественных средств игрового фильма вос-

произведение жизненного материала на пленке формирует иллюзию безусловной реальности экранного действия. Следует добавить и то, что, отражая жизнь через призму фабульного сюжета, игровое кино черпает их в древних архетипических структурах. Все используемые в современном киноискусстве сюжеты были уже, так или иначе, использованы на протяжении многих тысячелетий в общечеловеческой культуре.

Неигровое кино (документальное и научное) выражает действительность, минуя призму фабульного сюжета, непосредственно, напрямую. Информация, передаваемая кинокадром, обладает особым качеством — наибольшей степенью подобия, реалистичности. Неигровое кино сегодня остро чувствует особенности современной стилистики. Это выражается, прежде всего, в том, что документальные ленты стали проблемными, поднимающими самые острые темы. Благодаря новым технологиям, небольшие синхронные камеры позволяют вести на экране продолжительные, с привлечением множества участников, обсуждения. Использование видеозаписи и более чувствительной кинопленки не требует прежнего мощного света на площадке и дает возможность подробно «рассматривать» недоступные прежде «углы» и «закоулки» бытия, заставить героев «врасплох», за обыденными занятиями и размышлениями. Это более пристальное и неспешное вглядывание в мир, видимо, связано с микро- и макропроцессами, происходящими в реальной жизни и отражающимися в сознании художников. Мир людей сильно сжался и уменьшился, оказался беззащитным, стоящим перед лицом возможных катастроф и катаклизмов. Все ускорилося до суеты, до судороги. Обесцениваются, казавшиеся нетленными, идеалы, разрушается культура. В этой ситуации художник-документалист пытается, как бы, остановить время.

Основой поэтики **мультипликационного кино** являются метафоричность, иносказательность, позволяющие через опосредованное изображение реальности создать иллюзию ее прямого соответствия действительности. И хотя мультфильм — графический (рисованный) и объемный (кукольный) — самый условный жанр кинематографа, его метафорические образы и формы позволяют зрителю понять иносказание, узнать в условном мире мультфильма мир реальный, повседневный.

Все жанры кино взаимодействуют между собой, используя различные монтажные, звуковые и цветовые приемы. Происходит взаимопроникновение и взаимообогащение жанров. Современный кинематограф в этом смысле достаточно полифоничен. Синтез искусств все время расширяется, что в свою очередь предоставляет художественному творчеству новые возможности и резервы в освое-

нии мира, в эстетической организации среды обитания человека, в создании качественно новых духовных ценностей.

7 ВОПРОС КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ ИОГАННА ГОТФРИДА ГЕРДЕРА И ИДЕАЛЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Понимание культуры как самостоятельного явления в наследии Просвещения. Теория культурного совершенствования человечества в философии И.Г.Гердера.

Своими истоками «*наука о культуре*», т.е. культурология уходит в эпоху *Просвещения*. В западноевропейском обществе того времени формируется вера в безграничные возможности человеческого разума, развиваемого с помощью образования и просвещения. Особые надежды возлагаются на совершенствование внутреннего мира человеческой личности, преодоления в её облике черт невежественности и грубости, торжества в её содержании гуманности, благородства и милосердия. Именно в этот период *развитие культуры начинает осознаваться как единый процесс*, включающий в себя историческую периодизацию и внутренние закономерности.

Значительный вклад в этом направлении сделал немецкий философ и культуролог *Иоганн Готфрид Гердер (1744-1803)*. В своем фундаментальном сочинении в четырёх томах и двадцати книгах «*Идеи к философии истории человечества*» (1784-1791) философ дает свое видение общей истории развития человечества. Он представляет ее как органичный эволюционный процесс развития, как саморазвивающееся целое. Согласно Гердеру, человеческая история берет свое начало из истории развития природы, является ее продолжением, постепенно достигая более высоких ее ступеней. Последним звеном в этой эволюции является *человек*. Именно культура отличает его от животного. Культура истолковывалась им как второе рождение человека. Вместе с тем, вечные узы связывают человека с природой. «Мироздание строением своим во веки веков бережёт внутреннее моё существо, внутреннюю жизнь» // Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. – С.15. Гердер подробно анализирует *феномен культуры*, подчеркивая, что в ней проявляют себя два начала:

- надприродная сущность культуры;
- историческая причина развития данного явления.

Философ выделяет *основные*, по его мнению, *элементы культуры*: язык, государство, семейные отношения, религию, искусство, науку и т.д. Согласно

пониманию Гердера, культура «захватывает человека и формирует его голову и ... члены его тела» // Там же. - С.231. Более того, именно она (культура) выступает тем началом, которое объединяет людей, делает их участниками единого человеческого сообщества. Благодаря культуре раскрываются и проявляют себя подлинные, сущностные черты человека: миролюбие, участливость, сочувствие.

Гердер рассматривает общественное развитие *в историко-географическом ключе*. Он последовательно анализирует группу культурно-исторических регионов, обращая внимание читателей на природные условия и традиции, населяющих их народов. Среди выделенных Гердером цивилизаций обозначены древние: *Китай, Египет, Греция, Рим*, а также *Славянский мир*, культура *Германии* и т.д. В своем исследовании философ утверждает, что каждый регион обладает специфическими культурными чертами, которые, с одной стороны, подчеркивают его оригинальность, а с другой – представляют его как этап развития человеческой культуры вообще. «Весь человеческий род на Земле – это только *одна и та же порода людей*», - делает он вывод в своей работе // Там же. – С.171. Наиболее обстоятельно Гердер анализирует *европейскую культуру*:

- выступая, при этом, против европоцентристской идеологии;
- подчеркивая, одновременно, азиатское происхождение многих культурных феноменов.

Различные типы культуры, размышляет философ, не должны разделять людей на «просвещенные и непросвещенные народы». Гердер отмечает, что данное различие не качественное, а количественное. Поэтому, единая цепь культур имеет «бесчисленные оттенки, цвета меняются с местом и временем» // Там же. - С.230. Постоянно подчеркивая единство человеческой культуры, философ объясняет его (т.е. единство) — общей целью всего человечества, которая состоит в стремлении обрести *«истинную гуманность»*. В свою очередь, она должна «явить себя и в общении людей, и в государственных делах, и в науках, и в искусствах» // Там же. – С.111. Гуманность, в понимании философа есть высшее предназначение человечества и цель его исторического развития. Согласно концепции Гердера всеобъемлющее распространение гуманности в человеческом обществе позволит:

- разумные способности людей сделать *разумом*;
- данные человеку природой чувства реализовать *в искусстве*;
- влечения личности сделать *свободными и красивыми*.

Далеко неоднозначно Гердер решает вопрос *о прогрессе культуры*. «Культура движется вперед, - пишет он в своих «Идеях к философии истории человечества», - но совершеннее от этого не становится; на новом месте развиваются но-

вые способности; прежние, развившиеся на старом месте, безвозвратно уходят» // Там же.- С.427. Согласно Гердеру, история развития культуры крайне изменчива и непостоянна. Культура может состоять из крайне динамичных и статичных отрезков, ей свойственны взлеты, падения и состояния инерции. Философ приходит к выводу о том, что *ни одной из культур, никогда в истории человечества не было свойственно поступательное прогрессивное развитие.*

Культурологические идеи И.Г.Гердера оказали значительное влияние на становление данной области гуманитарного знания. Активно используемый философом *историзм* в исследовании культуры:

- позволил увидеть ее сложную противоречивую сущность;
- явился попыткой выявить ее подлинные закономерности;
- содействовал формированию методов ее постижения.

8 ВОПРОС МАРКСИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРЫ

Марксизм о материальном производстве как истинном основании культуры. Понятие материальной и духовной культуры. Культура как «уровень развития сущностных сил человека» и «мера человека». Идеология как феномен культуры.

Собственно оригинальная культурологическая концепция сформулирована немецкими мыслителями *Карлом Марксом (1818-1883) и Фридрихом Энгельсом (1820-1895)*. В ее основе лежит способность человека к труду как к целенаправленной и целесообразной деятельности. Рассматривая культуру, прежде всего как социальный феномен, классики марксизма сделали ряд существенных наблюдений и выдвинули концептуальные положения по этому вопросу. Так К.Маркс считал, что *материально-производственные условия лежат в основе культуры и определяют ее материальную и духовно-социальную сущность*. Анализируя трудовую деятельность людей, К.Маркс и Ф.Энгельс предположили, что *именно материальное производство:*

- способствовало утверждению человека как родового существа;
- стало «действительностью его собственных сущностных сил» /Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К.Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.42.-Ч.1.- С.120;
- создало в «известном смысле» самого человека.

Классики марксизма утверждали, что *благодаря труду* возникло человеческое *сознание* и появилась *речь* как средство общения в процессе совместной тру-

довой деятельности. Именно человеческая деятельность, т.е. практическая переработка людьми предметного мира, укреплявшая их родовые сущностные силы, сформировала культуру в ее материальном и духовно-социальном проявлении. Существенным культурологическим открытием XIX века явилась идея К.Маркса о том, что *человек должен восприниматься как продукт и субъект общественных отношений и что человеческая природа исторична*. Согласно марксизму, возникновение человека связано с процессом формирования общества. К числу факторов, сыгравших определяющую роль в формировании человека, марксизм относил:

- *проявление разума*, сознания у человека;
- *прямохождение*, явившееся предпосылкой человеческого труда;
- *возникновение языка*, как средства материального воплощения сознания;
- *становление практики*, важнейшей частью которой является трудовая, производственная деятельность человека.

Маркс подчеркивал, что *не только само общество производит человека как человека, но и он сам производит общество*. Человек становится *субъектом общественных отношений* не сам по себе, а как часть социального коллектива (группы, сословия, класса, нации, общества в целом). В то же время, марксизм всегда признавал *индивидуальность и неповторимость человека*. Значительным вкладом марксизма в осмысление культуры, в анализ ее духовной сущности явилась разработка концепции идеологии.

Идеология (от греч. *idea* — идея, образ и *logos* — слово, понятие, участие) — *это функциональная характеристика общественного сознания, отражающая общественное бытие с позиций интересов тех или иных социальных групп, классов, общностей и обслуживающая эти интересы*. Термин «идеология» введен в начале XIX века французским философом и экономистом *А. Дестютом де Траси (1754-1836)* для обозначения науки об идеях, призванной изучать их происхождение, законы развития и сферу применения.

Впервые наиболее развернуто проблему идеологии поставили и попытались разрешить К. Маркс и Ф. Энгельс. В своем труде *«Немецкая идеология» (1845-1846)* и других произведениях они приносят в анализ идеологии *социальные характеристики*. Они рассматривают идеологию как сложное социальное образование, которое формируется и функционирует в рамках надстроечных систем. Идеология представляет собой самосознание социального субъекта: социальных групп, национальных и иных сущностей, классов. 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.

9 ВОПРОС КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ТИПОВ НИКОЛАЯ ДАНИЛЕВСКОГО

Значение книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1868) для формирования отечественной культурологии XIX века. Понятие локальных «культурно-исторических типов». Уединенный и преемственный культурные типы. Культуры одноосновные и четырехосновная. Феномен и будущее славянской культуры.

Культурологическая концепция русского философа, естествоиспытателя, последовательного сторонника славянофильского течения в отечественной общественной мысли **Николая Яковлевича Данилевского (1822-1885)** была изложена в его фундаментальном научном труде **«Россия и Европа» (1868)**. С первых же ее страниц автор в острой полемической форме противопоставляет свою идейно-нравственную и научную позицию господствовавшим как в западной, так и в отечественной философии и культурологии теориям европоцентристского и однолинейного развития мировой культуры. Опираясь на богатейший фактический исторический материал, Данилевский приходит к выводу, что ***нет единой культурно-исторической линии в развитии человечества, равно как и не существует всеобщего исторического закона возникновения культуры***, что в свою очередь исключает возможность создания единой исторической теории культуры. И само понятие ***прогресса в истории***, — по мысли философа, — «состоит не в том, чтобы идти все в одном направлении (в таком случае он скоро бы прекратился), а в том, чтобы исходить всё поле, составляющее поприще исторической деятельности человечества, во всех направлениях» //Данилевский Н.Я. Россия и Европа. — СПб., 1995. — С. 92.

Данилевский отвергает также все разговоры о рассмотрении западноевропейской цивилизации в качестве универсальной, высшей и обязательной в плане усвоения для всех народов. По мысли философа, в культурно-историческом плане «Европа есть... германо-романская цивилизация, которая довольно часто идентифицировалась многими, как на Западе, так и в России, с общечеловеческим стандартом. На самом деле это не так» // Там же. — С. 48. В истории человечества

существовали независимо от западноевропейской и достигали потрясающих результатов в своем культурном развитии и другие цивилизации. В качестве примера Данилевский приводит динамичное развитие Китая //См. там же. — С. 60-61. Однако и германо-романская, и китайская культуры не тождественны общечеловеческой, ибо каждая из них олицетворяет уникальный путь развития одной определенной группы народностей. Философ настаивает на том, что «общечеловеческого не только нет в действительности, но и желать быть им — значит желать довольствоваться общим местом, бесцветностью, отсутствием оригинальности — одним словом, довольствоваться невозможной полнотою» //Там же. — С. 103. Данилевский еще и еще раз подчеркивает мысль о том, что *каждая из отдельно развивающихся цивилизаций вносит свой вклад в общую культурную сокровищницу человечества, которой оно затем пользуется, становясь все более богатым*. Именно так и такой прогресс в общем культурном коде истории понимал и признавал наш соотечественник.

Данилевский отрицает общепринятую во всемирно-исторической науке периодизацию на древнюю, среднюю и новую. В противовес этому он предлагает свое собственное понимание: «Формы исторической жизни человечества... не только изменяются и совершенствуются повозрастно, но и разнообразятся по культурно-историческим типам» //Там же. — С. 71. Само понятие «*культурно-исторический тип*» — это оригинальная категория Данилевского, составляющая ключевой момент его теории. Каждый такой культурно-исторический тип (или «самобытную цивилизацию») философ наделяет планом *религиозного, социального, бытового, промышленного, политического, научного, художественного исторического развития*.

Анализ всех перечисленных выше составляющих позволяет Данилевскому обозначить и расположить в хронологическом порядке основные типы культуры: *египетский, китайский, ассирийско-вавилонно-финикийский или древне-семитический, индийский, иранский, греческий, римский, ново-семитический или арабийский, германо-романский или европейский*. Философ подчеркивает, что некоторые из них существовали как «*совершенно уединенные цивилизации*» (китайская, индийская), другие — проявляли себя как «*преемственные*» (египетский, древне-семитический, греческий, римский, еврейский и европейский) культурно-исторические типы. Понятно, что результаты, достигнутые «преемственными» цивилизациями превосходят то, что успевают создать за свою историю «уединенные» цивилизации. Именно такое понимание традиционная европейская

культурология вкладывала в определение «*западного прогресса*» и «*восточного застоя*».

В своей книге «Россия и Европа» Данилевский указывает, что на специфику культурно-исторических типов существенное влияние оказывает и *характер* народов, их создающих. Наряду с *народами-творцами*, формирующими цивилизации (выше мы указали десять основных) есть и *народы-разрушители* (гунны, монголы, турки). Философ упоминает и племена, составляющие «*этнографический материал*», входящий в состав исторических организмов народов-творцов (финны, кельты). Данилевский выделял в исторической культурной жизни народов три периода:

- *этнографический*, когда собственно и происходит самобытное, оригинальное формирование народа, его языка;
- *политический*, связанный с созданием атрибутов государства;
- *цивилизационный* - период расцвета творческой деятельности народа.

Он отмечал, что некоторые из народов не достигают третьей — цивилизационной стадии. Например, *славяне* — исключительно в силу своей исторической молодости. Философ называет *пять основных законов* возникновения, развития и заката цивилизации:

- всякое семейство народов, принадлежащих к одной языковой группе, составляет культурно-исторический тип, если они духовно способны к историческому развитию и прошли стадию детства;
- для подлинного рождения и развития культуры народ должен достичь политической независимости;
- основные принципы цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа. Каждый тип вырабатывает их для себя испытывая большее или меньшее влияние чуждых ему, предшествующих несовершенных цивилизации;
- цивилизация тогда достигает своего расцвета, когда различные народы, составляющие ее, образуют федерацию, или политическую систему государств;
- развитие культурно-исторических типов подобно жизни растений, у которых период роста неопределенно продолжителен, но период цветения и плодоношения относительно короток.

По Данилевскому ни одна из цивилизаций не может претендовать на то, чтобы она представляла высшую точку развития, ибо большинство цивилизаций являются созидательными не во всех, а только в одной или в нескольких областях деятельности. Так, греческая цивилизация достигла непревзойденных высот в эс-

тетической области, семитская — в религиозной, римская — в области права и политической организации.

На протяжении всей книги Данилевский рассуждает *о взаимоотношениях между Россией и Европой*, о сущности славянского культурно-исторического типа. Философ утверждает, что «Европа видит в Руси и в славянстве не только чуждое, но враждебное начало» //Там же. - С. 41. В свою очередь, Россия действительно не является европейской страной. Она представитель иного мира — славянского. По мысли Данилевского, *славянство есть категория того же порядка, что эллинизм или европеизм*. Славянство — это одиннадцатый культурно-исторический тип, наряду с десятью им названными. Этот тип еще относительно молод, прошел только этнографическую стадию и находится на пути к зрелости. Но Данилевский исключает славянофильскую идею русского, славянского мессианства. В книге она заменена идеей консолидации славян и создания Всеславянского союза, а в идеале — *Всеславянской федерации*. Между тем, славянский мир, по мысли Данилевского, не предназначен искать решение всех проблем, существующих у человечества. *Славянский мир — это особый культурно-исторический тип*, рядом с которым могут существовать и все другие.

Враждебное отношение Европы к России и славянству Данилевский видит в том, что Европа уже вступила в период упадка, в то время как *славянская цивилизация входит в период расцвета своих творческих сил*. Это позволяет ей развивать все четыре основные формы человеческой культуры: *религиозную, научную, политико-экономическую и эстетическую и особенно преуспеть в социально-экономической сфере*. «Мы можем надеяться, что славянский тип будет первым полным четырехосновным культурно-историческим типом» //Там же. — С. 430 — на такой *оптимистической ноте* заканчивает свою книгу Н.Я. Данилевский.

10 ВОПРОС ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА

Книга «Закат Европы» О. Шпенглера (1918) как культурное событие XX века. Уникальность конкретно-исторических культур. Понятие «душа» культуры как выражение качественного своеобразия культуры. Характеристика основных культурных типов.

Особое место в теоретическом исследовании культуры XIX-XX вв. занимает культурологическая концепция немецкого мыслителя **Освальда Шпенглера (1880-1936)**. Его книга **«Закат Европы» (1918-1922)** стала, по мнению многих специалистов – «одной из самых громких сенсаций XX века». Работа Шпенглера нашла отклик не только у научного сообщества, но стала предметом обсуждения и споров людей, весьма далеких от исследовательской деятельности. В первом томе своего сочинения философ рассматривает историю культур на материале **искусства и науки**, во втором - **религии и политики**. В этой «самой современной книге эпохи» Шпенглер пишет:

- о надуманности концепции поступательного развития культуры (и, прежде всего, ее вершины, современной ему — западноевропейской);
- о соотношении понятий «культура» и «жизнь»;
- о невозможности диалога между различными культурами;
- и, наконец, о неизбежности гибели культуры.

Рассмотрим более обстоятельно, перечисленные выше, основные положения культурологической концепции О.Шпенглера. Философ был сторонником **дискретного** (т.е. прерывного, состоящего из отдельных частей) характера развития истории и культуры. Опираясь на результаты бурно развивающихся биологических наук, подкрепляя свои рассуждения лавинообразно растущим в те годы этнографическим материалом, Шпенглер отстаивал идею функционирования культурных процессов по типу биологических. Подобная тенденция, основанная на использовании методов естественных наук, формировала и новые подходы к изучению культуры. Уподобляя культуру **живому организму**, ученый констатирует, что она:

- рождается и живет своей особой жизнью, что соответствует **мифосимволическому**, раннему характеру культуры;
- расцветает и достигает зрелости, выражая себя в **метафизико-религиозных**, высоких формах;
- стареет и умирает, превращаясь в **окостеневшую**, позднюю форму культуры.

Всего философ выделил **восемь великих культур**, достигших своего завершения:

- **египетскую** (культуру «молчания»);
- **индийскую, вавилонскую, китайскую**;
- **греко-римскую** («аполлоновскую»);
- **византийскую** (магическую);

- культуру «майя»;
- *западноевропейскую* («фаустовскую», рассудочную).

По его мнению, следует ожидать и появления т.н. «*русско-сибирской*» культуры. Полный цикл функционирования каждой культуры охватывает, с точки зрения философа, 1000 лет. Культуры полностью замкнуты, самодостаточны и не способны понять друг друга. Исключение, пожалуй, сделано только для западноевропейской (фаустовской) культуры, которая, по мысли философа, отличается «небывалым восприятием всех предыдущих».

Согласно Шпенглеру, любая культура определяется своим «*геиштальтом*», т.е. первоначалом, первоэлементом — в данном случае «*душой*». «Душа культуры» выступает не только средоточием индивидуальности, личности. Каждая человеческая культура также имеет свою «душу», которая выражается в культурной деятельности народа и одухотворяет все ее результаты. Как пишет об этом Шпенглер: «... каждой великой культуре присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа вполне принадлежит этой культуре» //Шпенглер О. Закат Европы. Т.1.- М., 1993.- С.342. Шпенглер выделяет несколько *прасимволов*, благодаря которым реализуется «коллективная душа» той или иной культуры:

- для *египетской* культуры — это *дорога*, как символ вечности, неизменности, предначертанности египетской душе двигаться в заданном раз и навсегда направлении;

- для *греческой*, аполлонической культуры — это прекрасное человеческое или божественное *тело* — пластичное, осязаемое, существующее здесь и сейчас;

- для *византийско-арабской* культуры — это *пещера* или *арка* возбуждающие в данной душе фантазию, мистические настроения, убеждения в неизбежности происходящего в истории и веру в возможность магическим образом предсказывать будущее;

- для *западноевропейской* культуры — это *бесконечность*, как нацеленных ввысь готических соборов, так и всеохватывающих философских систем Канта и Гегеля. Душа европейской культуры, постоянно стремящаяся к неизведанному, символически представлена, по мысли Шпенглера, в «Фаусте» Гете. Отсюда и название данного типа души — «*фаустовский*».

Пройдя период активной, созидательной деятельности, культура перерождается *в цивилизацию*. На этапе цивилизации культурный организм, как историческое явление, умирает, что, по мысли философа, является закономерным этапом.

Шпенглер *разделяет* и *противопоставляет* понятия «культура» и «цивилизация». По его представлениям:

- *культура* уникальна, основана на неравенстве, элитарна, аристократична и возвышает человека над его практическими нуждами;
- *культура* создает органичную систему духовно-социальных ориентаций для общества и индивида;
- *культура* национальна, связана с землей и культом, религиозна.

В концепции Шпенглера *цивилизация* понимается как:

- заключительный этап культуры;
- застывшее, окостеневшее состояние социума;
- торжество научно-технических достижений и упадок искусства.

В своей книге философ утверждает, что *цивилизация* основана на неравенстве, и *цивилизация* демократична и стремится «превратить мир в один большой город». «*Человек цивилизации*» реализует себя: в массовом потреблении, политике, техническом прогрессе, спорте и т.д.

Таковы основные положения культурологической концепции О.Шпенглера. В целом, текст книги «Закат Европы» представляет собой увлекательное художественное сочинение, в котором гармонично соединяются *строгая научность и образная художественность*.

11 ВОПРОС НИКОЛАЙ БЕРДЯЕВ О СВОБОДНОЙ ЛИЧНОСТИ, ТВОРЯЩЕЙ КУЛЬТУРУ

Бердяев о соотношении культуры и цивилизации. Дух, личность, свобода, творчество в культурологии Н.А. Бердяева.

Культурологические идеи *Николая Александровича Бердяева (1874-1948)* изложены в ряде его работ: «*Кризис искусства*» (1918), «*Смысл творчества*» (1919), «*Воля к жизни и воля к культуре*» (1922), «*О культуре*» (1923), «*Человек и машина*» (1933) и др.

В данных теоретических исследованиях в сфере культурологии философ развивал понятия «культура» и «цивилизация», выступал за признание абсолютной ценности любой личности, утверждал, что именно свободный человеческий дух является творцом культуры, ратовал за возрождение духовной православной культуры. В своих сочинениях Н.А.Бердяев раскрывает собственное видение культуры и цивилизации. Именно с культурой, а не с политикой и экономикой,

философ связывал достижение обществом своих целей. Любая *культура*, по его мнению, имеет:

- *благородное духовное происхождение*, которое является результатом работы духа над природными стихиями;
- *символическую*, знаковую, а не реалистическую *форму выражения*;
- *индивидуальное* и неповторимое *проявление своей сущности*.

В культуре, по мысли философа, *ценится*: древность происхождения, неразрывная связь с великим прошлым и преемственность в развитии. Вместе с тем, «в культуре не может действовать начало революционное, разрушительное. Революционное начало по существу враждебно культуре, антикультурно» /Бердяев Н.А. Письмо тринадцатое «О культуре» //Философия неравенства. - М., 1990.- С.249. В противоположность культуре *цивилизации*, согласно Бердяеву, присуще:

- отсутствие благородного происхождения, древних источников;
- машинная, техническая основа;
- буржуазный, демократический путь развития,
- ориентация всех своих успехов и завоеваний на временный поток, отказ от вечности.

И если *культура* имеет «душу», то *цивилизация* лишь *методы и орудия*.

Какими бы изменчивыми на протяжении жизни не были политические симпатии и философские увлечения Бердяева, главной темой его мысли стало *признание абсолютной ценности любой личности*. Согласно Бердяеву, каждая человеческая личность представляет собой нечто единственное и неповторимое. Ее уникальность не может быть объяснена ни из природной, ни из социальной реальности. По мысли Бердяева, личность есть реальность духовная. Именно *одухотворенная личность и является подлинным творцом культуры*. Бердяев считал *творчество* сутью и целью человеческого бытия. Человек же становится способным к подлинному творчеству лишь в результате обретения им *свободы*, которая своими истоками «уходит в добытийственную глубину. Свободе принадлежит примат над бытием, которая есть уже остывшая свобода» //Бердяев Н.А. Философия свободного духа.- М., 1994. - С.379. *Свобода духа* является источником и механизмом любой творческой активности. Именно «дух творит новое бытие» //Там же. - С.379. По мысли Бердяева, приоритет свободы над бытием изменяет судьбу культуры, вдохновляя тем самым человека на новое понимание мира и самого себя.

Анализируя исторические корни европейской культуры, Бердяев считал, что ими является *античная греко-римская культура*. Философ подчеркивает, что

«эпоха Возрождения в Италии потому и была глубоко культурной эпохой, в отличие от эпохи Реформации и революции, что она не только не совершила революционного разрыва в преданиях культуры, но возродила предания античной культуры и на них воздвигла свой небывалый творческий подъем. Духовный тип Возрождения есть культурный и творческий тип. Духовный тип Реформации означает разрушение церковных и культурных преданий, начало революционное, а не творческое» //Бердяев Н.А. Философия неравенства.- М.,1990. - С.253. Н.А. Бердяев утверждал, что в основе европейской культуры лежит *христианская религия*, которая «по принципу своему романтична, а не классична, хотя принцип классицизма в ней действует как одно из вечных начал. Классическая культура означает довольство культурой. Это довольство невозможно в христианском мире. ... Совершенство на земле, в культуре для этого мира невозможно. Готический склад души и готический склад культуры очень характерны для христианского мира. ... Христианская церковь приняла в себя античную культуру и пронесла через тьму. Но она претворила ее и сообщила ей символизм» //Там же. - С.259-260.

Философ много и плодотворно занимался отечественной культурой, раскрывая ее своеобразие через *особенности «русской души»*. По его мнению, национальной культуре свойственны *прерывность и конфликтность*, что выразилось *в противостоянии* между:

- язычеством и православием в период принятия христианства на Руси;
- дворянской культурой и культурой русского крестьянства в результате реформ Петра I;
- идеологическими концепциями славянофилов, западников, социалистов, народников и пр.

В статье *«Воля к жизни и воля к культуре»* Бердяев констатирует, что «у русских всегда было недовольство культурой, нежелание создавать срединную культуру, удерживаться на срединной культуре» /Бердяев Н.А. Воля к жизни и воля к культуре //Бердяев Н.А. Смысл истории. - М., 1990.- С.84. Противоречивый характер отечественной культуры приводит Бердяева к выводу о том, что «Россия не может оставаться только Востоком и не должна сделаться только Западом. Миссия России быть Востоко-Западом, соединительницей двух миров» //Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. - М.,1990. - С.524.

Суждения и размышления, принадлежащие Н.А.Бердяеву в сфере культуры, не просто интересны, но в плане постановки проблем верны и актуальны по сегодняшнее время. Философ вырос на почве русской духовной культуры, органично продолжая развивать ее гуманистические традиции.

12 ВОПРОС

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРЫ: КОНЦЕПЦИИ ЗИГМУНДА ФРЕЙДА И КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА

Формирование психологической теории культуры. Принуждение и запрет влечений как основания культуры в учении З.Фрейда. Дальнейшее расширение исследований психоанализа в культурологии. К.Г.Юнг о «коллективном бессознательном» и об архетипах культуры.

Психологическая теория культуры начинает свое теоретическое оформление со второй половины XIX века. Именно в этот период в самостоятельную науку выделяется собственно *психология*. Ее развитие реализует себя в двух направлениях:

- *прикладная*, экспериментальная, эмпирическая *психология*;
- *социальная психология*, изучающая социокультурные факторы психической деятельности людей.

Каждый из этих научных подходов исследовал различные механизмы психики человека:

- сознание и бессознательное;
- интуицию, эмоции и воображение;
- врожденные и приобретенные способности.

Однако только *интеграция* различных научных подходов и методологических принципов способствовала возникновению особого психологического учения, получившего название «*психоанализ*». Основоположником философского обобщения психоанализа и создателем психологической школы в исследовании культуры стал австрийский врач-психиатр и философ *Зигмунд Фрейд (1856-1939)*. Проблемам культуры посвящены следующие работы З.Фрейда: «*Сон и миф*»(1907); «*Тотем и табу*» (1913); «*Психология масс и анализ человеческого «Я»*» (1921); «*Будущее одной иллюзии*» (1927); «*Недовольство культурой*» (1929) и др. Предметом культурологического анализа Фрейда являлся *феномен личности в культуре*, выразивший себя:

- в психологических характеристиках личности;
- в определенных стереотипах ее поведения;
- во взаимодействии личности с окружающей средой.

Основу культурологической концепции Фрейда составляет гипотеза о том, что пространство человеческой психики составляют три слоя:

- *сознательное, разумное «Я»*, стремящееся приспособить индивида к реальным условиям жизни;
- *бессознательное «Оно»*, исходящее из природных, биологических инстинктов и влечений человека;
- *социокультурная среда «сверх-Я»*, являющаяся внутренним цензором, совестью личности и содержащая в себе общественные правила, нормы, законы.

Между «Я» и «Оно» неизбежно возникает борьба. В прямом столкновении культура (т.е. «Я») не может победить «Оно», т.к. в нем сосредоточена вся психическая энергия человека. Чтобы подчинить примитивные влечения «Оно», культура реализует свои цели в жизни с помощью *сублимации*, т.е. с помощью определенных «*культурных лишений*», которые являются преобладающими в сфере социальных взаимоотношений между людьми. Центральное понятие культурологической концепции Фрейда — *сублимация* (от латин. *sublimare* - возносить) — понимается как *преобразование и переориентация сосредоточенной в «Оно» сексуально-биологической энергии в сферу разума и культуры*.

Фрейд стремится понять культуру через проявления бессознательного в человеке. По мысли философа, индивидом управляют бессознательные силы психики, которые проявляют себя в *двух* фундаментальных инстинктах:

- *Эрос*, как «*влечение к жизни*»;
- *Танатос*, как «*влечение к смерти*».

Фрейд полагает, что само существование человека представляет собой своеобразный компромисс между двумя этими главными инстинктами — Эросом и Танатосом. В свою очередь, именно эта пара противоположных начал, олицетворяющих жизнь и смерть, обуславливает все достижения культуры и решает задачи. Эрос и Танатос помогает людям овладевать силами природы и получать от них материальные блага для удовлетворения своих потребностей. Вместе с тем, данная пара противоположных начал регулирует взаимоотношения в обществе, особенно в процессе распределения материальных благ.

Культурологические поиски в психоанализе продолжили ученики и последователи З.Фрейда — *Альфред Адлер (1870-1937)*, *Эрих Фромм (1900-1980)*, *Герберт Маркузе (1838-1979)*. Но, пожалуй, наиболее ярким наследником фрейдовских принципов явился швейцарский психолог, философ, основоположник «аналитической психологии» *Карл Густав Юнг (1875-1961)*. Основные культурологические идеи изложены в работах «*Архетип и символ*» (1911), «*Феномен духа в культуре и науке*» (1961), «*Об отношении аналитической психологии к поэзии*» (1922) и др.

В центре юнговской концепции культуры лежит *«коллективное бессознательное»*. Оно, по словам Юнга, «идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным» // Юнг К.Г. Архетип и символ.- М., 1991. - С.99. По мнению философа, «коллективное бессознательное» передается по наследству и является основанием для формирования человеческой психики. Под влиянием универсальных образцов поведения у человека возникают не только элементарные «животные» поведенческие реакции (как, скажем, либидо), но также восприятие, воображение, мышление и пр. «Коллективное бессознательное» является результатом *родовой жизни*, которая служит фундаментом духовной жизни индивида. Содержанием «коллективного бессознательного» являются прообразы, праформы человеческого поведения и мышления, получившие название — архетипы.

Сам термин *«архетип»* имеет греческое происхождение и обозначает *«первоначальный образ»* или *«прообраз»* (например: образ матери-земли, героя, старца и т.д.). Именно Юнг ввел в научный оборот и широко использовал этот термин в своих трудах. Философ считал, что архетип связан с определенной организацией психологических структур, предопределяет формирование образа той или иной ситуации, явления, характера. Архетипические структуры психики, - доказывал Юнг, - сформировались в глубокой древности — возможно, под влиянием повторяющихся типичных жизненных ситуаций. Философ делает вывод о том, что архетипы:

- закрепляются в психике человека *на генетическом уровне;*
- передаются *биологически;*
- наследуются многими поколениями людей, *принадлежащих к одной этнической группе, нации, расе.*

Динамика архетипов лежит: в основе мифов и фольклора; в символике искусства, религии и философии; в опыте сновидений, галлюцинаций и мистических видений. Анализируя культуру, Юнг считал, что главным в ее развитии является *взаимодействие* бессознательно-архетипических и сознательных компонентов психики. Обособление какой-то части психики ведет к утрате энергетического равновесия и гармонии. Философ указывал и на *преодоление* двух крайностей, сложившихся в культуре. Речь шла об:

- *абсолютизации «коллективного бессознательного» и растворении в нем личностного начала,* что наиболее характерно для мистических религиозных культов и политического идолопоклонства Востока;

- акцентировании человеческого «Я» и недооценки, игнорировании «коллективного бессознательного», что является приоритетом индивидуалистической западноевропейской культуры.

Юнг считал, что именно культура, основанная на гармонии сознания и бессознательного поможет человеку адаптироваться как к внешнему, так и к собственному внутреннему миру, духовно его обогатит. Для обозначения согласованности психологических структур души К.Г.Юнг вводит термин «*индивидуация*». Философ рассчитывает, что с помощью индивидуации и произойдет столь желанное для него достижение равновесия сознательного и бессознательного начал в человеке.

13 ВОПРОС КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «КРУГОВОРОТА ЛОКАЛЬНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ» АРНОЛЬДА ТОЙНБИ

Соотношение всемирно-исторического процесса и локальных культур. «Вызов» и «Ответ» в концепции Тойнби. Роль «творческого меньшинства» в понимании Тойнби.

Английский ученый *Арнольд Тойнби (1889-1975)* работал над своим фундаментальным сочинением «*Постижение истории*» в течение 30 лет (с 1934 по 1961 год). Общий корпус исследования насчитывает 12 томов. В работе Тойнби культурологическим объектом анализа становится *бытие людей в процессе исторического обновления*, в контексте меняющегося исторического времени. Как пишет ученый, подлинным предметом истории для него является «жизнь общества, взятая как во внутренних, так и во внешних ее аспектах. Внутренняя сторона есть выражение жизни любого данного общества в последовательности глав его истории, в совокупности всех составляющих его общин. Внешний аспект — это отношения между отдельными обществами, развернутые во времени и пространстве» //Тойнби А. Постижение истории. — М., 1991. — С. 41.

Тойнби противник классического понимания истории как единого, линейного, непрерывного процесса ее движения и развития. Он расчленяет историю человечества на так называемые «*локальные цивилизации*», каждая из которых — это определенная веха времени, имеющая в пространстве протяженность большую, чем национальные государства и замкнутая в независимый от других мир. Тезис о «единстве цивилизации», по мысли английского ученого, «является ложной концепцией, весьма популярной среди современных западных историков» //Там же.

— С. 81. Она имеет давнюю европейскую традицию и во многом порождена христианством. Все существовавшие когда-либо в истории цивилизации Тойнби стремится обозначить, описать и классифицировать. Он выделяет **21 цивилизацию**, из которых, по его мнению, ныне существуют **семь**: 1) западная, 2) православная, 3) индуистская, 4) китайская, 5) дальневосточная (Корея и Япония), 6) иранская, 7) арабская.

Основными **содержательными моментами** в жизни цивилизации, по мысли Тойнби, являются **политика, культура и экономика**. Каждая цивилизация в своем развитии проходит стадии: **возникновения (генезиса), роста, надлома и распада**. После гибели цивилизации ее место занимает другая. То есть происходит процесс своеобразного исторического круговорота цивилизаций. Анализируя основные этапы общественного развития, Тойнби отмечает, что на протяжении весьма длительного периода в истории человечества цивилизаций не было, а люди жили в так называемых примитивных обществах. Они отличались от цивилизаций тем, что в них развитие было весьма статичным, в то время как цивилизации динамичны во всех своих проявлениях. Согласно Тойнби, определяющим фактором различия между примитивным обществом и цивилизацией является **«социальное подражание»**, или **мимесис**, что можно определить и как «приобщение через имитацию к социальным ценностям» //Там же. — С. 93. В примитивном обществе, где мимесис направлен на прошлое, ориентирован на старшее поколение и на авторитет уже умерших предков происходит социальная смерть, а затем распад и разложение. «В цивилизациях мимесис направлен на творческих личностей... и общество динамично устремляется по пути изменений и роста» //Там же. — С. 94.

В своих рассуждениях английский культуролог ищет механизм, с помощью которого и был осуществлен переход общества из статического состояния в динамическое движение, что в свою очередь способствовало рождению и функционированию цивилизаций. По его мнению, развитие любой цивилизации обуславливается действиями так называемого **«вызова-и-ответа»**. Поскольку Тойнби исповедовал христианские ценности, то и опору для своей концепции он искал в русле христианской религии. Собственно человеческая история, согласно религиозным догматам христианской церкви, начинается с момента грехопадения человека, т.е. неповиновения его (человека) божественной воле, после чего он низвергается в поток времени и становится смертным. Таким образом, первый акт свободного выбора заканчивается для человека утратой присущего ему единства с Богом. Между Богом и человеком возникает разделенность, что открывает путь к **диалогу** между ними. По Тойнби, в основе истории лежит взаимодействие мирового зако-

на — *Бога* (и это есть «вызов») и *Человечества* («ответ»). При этом «вызов-и-ответ» могут проявляться в различных формах, а историческое движение определяется интенсивностью и наполненностью «ответа» на «вызов». Более того, всегда возможны различные варианты развития, поэтому **возможны и разные «ответы» на один и тот же «вызов».**

В подтверждение своих теоретических рассуждений и выводов, Тойнби вновь и вновь обращается к языку мифологии и великих произведений художественной культуры, в которых столкновение двух сверхначал является «излюбленным сюжетом». «Столкновение между *Яхве и Змием* — история грехопадения человека, рассказанная в *Книге Бытия*. Другой сюжет из противоборства тех же антагонистов отыщем в *Новом завете*. Здесь дана *история Искупления*. Столкновение между *Господом и Сатаной* — сюжет *книги Иова*. Столкновение между *Господом и Мефистофелем* — сюжет «*Фауста*» *Гете*. Столкновение между *Артемидой и Афродитой* — сюжет «*Ипполита*» *Еврипида*» //Там же. - С. 107. насыщая аргументами свою концепцию, ученый анализирует влияние вызовов природной и социальной среды на формирование цивилизации. На обширном культурологическом материале он доказывает, что **история любой цивилизации есть серия взаимодействий «вызовов-и-ответов».** «Цивилизации развиваются благодаря порыву, который влечет их от вызова через ответ к дальнейшему вызову; от дифференциации через интеграцию и снова к дифференциации» //Там же. — С. 214.

Дальнейший ход рассуждений приводит Тойнби к выводу о том, что цивилизованное общество определяется через индивидов, которых он разделяет на **творческое меньшинство** и **инертное большинство**. И хотя «творческие пионеры» всегда находятся в меньшинстве, представляя собой «лишь дрожжи в общем котле человечества» //Там же. — С. 260, но именно они выводят общество из состояния стагнации и дают импульс к росту цивилизации. Процессом духовного совершенства людей, который пронизывает собою многовариантную историю становления цивилизаций, является развитие **религиозного сознания**. По мысли Тойнби, цивилизации являются лишь этапами, преодолевая которые человечество вступает в **диалог с Богом** и постигает волю Божью. В этом, по мысли ученого, и заключается подлинная социальная история, понимаемая им как единственный шанс спасения человечества и выявление своего высшего предназначения. На протяжении всего исследования, анализируя различные цивилизации, религии, государства, Тойнби широко использует открытый и описанный им **механизм**

«вызова-и-ответа», еще раз подчеркивая востребованность своего важнейшего научного достижения.

14 ВОПРОС КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ СУПЕРСИСТЕМ ПИТИРИМА СОРОКИНА

Понятие «культурной суперсистемы». Основные и переходные типы культурных суперсистем. Характеристика идеационального, идеалистического, чувственно-го типов культуры.

Питирим Александрович Сорокин (1889-1968) — основоположник русской и американской социологических школ. Его *теория существования суперсистем культуры* — одна из наиболее оригинальных культурологических концепций XX века. Она изложена в четырехтомном труде «*Социокультурная динамика (1937-1941)*». Сорокин рассматривает *историческую действительность как целостное единство различных культурных систем*. Подчеркивая своеобразие каждой культуры, философ, вместе с тем, акцентирует внимание не только на общих чертах в их исторической судьбе. Он фиксирует единые и неизменные тенденции, идеи, проблемы, составляющие то, что определяет содержание каждой культуры и выражает ее главную ценность, которая, в свою очередь, является «основой и фундаментом всякой культуры» /Сорокин П.А. Социокультурная динамика //Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М.,- 1992. - С. 429. Все имевшие место в истории человечества культурные системы философ делит на три основных типа, которые, по его мнению, и образуют три суперсистемы: две противоположные друг другу — *идеациональную* и *чувственную* (или *сенсативную*) и третью — смешанную, промежуточную между ними – *идеалистическую*. В основу различия двух противоположных суперсистем культуры Сорокин полагает главный критерий: *представления о природе реальности*.

Идеациональная суперсистема имеет сверхчувственную природу, *божественное начало*. *Чувственная* — *реальна*, адекватна восприятию наших органов чувств. Сорокин подчеркивает, что в «чистом виде» в конкретном обществе идеациональная и чувственная суперсистемы культуры никогда полностью не реализуются. Речь может идти лишь о доминировании и об определенном господстве каждой из них в тот или иной исторический период. Предложенную типологию суперсистем культуры философ наполняет фактическим содержанием, выделяя

основные ее составляющие — искусство, истину, мораль, право — и давая им характеристики.

Идеациональная культура по своей сути религиозна. Она основана «на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальности и ценности» //Там же. — С. 430. Ее черты отчетливо проявляются в культуре Брахманской Индии, древнего Китая (VIII — VI вв. до н.э.), древней Греции (IX-VI вв. до н.э.) и в западноевропейском Средневековье V-XII вв.

Идеациональное искусство нацелено на религиозную тематику, где доминирующим сюжетом является сверхчувственное царство Бога, героями — сам Бог, ангелы, святые и грешники, тайны мироздания, искупления, распятия, спасения и другие трансцендентные события. «Это не искусство одного профессионального художника, а творчество безымянного коллектива верующих, общающихся с Богом и со своей собственной душой» //Там же. — С. 436. Стиль этой художественной культуры символичен и во многом формален. Художественный образ идеационального искусства воплощается: в архитектуре церковных зданий, которые выполнены в романском стиле и в ранней готике; в богослужебных музыкальных песнопениях, хорах, мессах, реквиемах; в религиозных литературных молитвах, гимнах, проповедях, житиях святых. Высшей **идеациональной истиной** у Сорокина является «истина веры». «Она непогрешима и дает адекватное знание о подлинно реальных ценностях» //Там же. — С. 463. Божественное откровение идеациональной истины постигается с помощью мистического опыта, божественной интуиции и вдохновения. **Идеациональные этические ценности и нормы** строятся на единении со сверхчувственным Абсолютом и воспринимаются как безусловные, неизменные, вечные. В свою очередь, отношение к житейским наслаждениям и удовольствиям в этой культуре негативно. Главным является безупречное исполнение людьми своих обязанностей между Богом и обществом. **Идеациональное право** также опиралось на абсолютные и неизменные принципы, данные Богом. Ересь и вероотступничество, подрывающие религиозные устои — карались с особой жестокостью, часто публично. Нормы, законы и формы его применения в идеациональной культуре абсолютны и жестки. Юридическое сознание данного общества «свободно от всяких сомнений, не допускает критики и обсуждения» //Там же. - С. 49).

Чувственная (или сенсативная) культура является антиподом идеациональной. По мнению Сорокина, она существовала во времена палеолита, в древней Ассирии, в античной Греции и Риме. Начиная с XV века этот тип культуры становится доминирующим в Западной Европе, включая и XX столетие. **Сенса-**

тивное искусство живет и развивается в мире чувств. Его темами и персонажами являются реальные события и представители различных социальных групп. Задача искусства — доставить удовольствие реципиенту (т.е. зрителю, слушателю, читателю), снискать у него успех, признание и славу. Стиль сенсативного искусства натуралистичен и свободен от любого символизма. Создателями этого искусства являются профессиональные художники. Однако «рядом с этими великолепными достижениями, — подчеркивает Сорокин, — наше чувственное искусство заключает в себе самом вирусы разложения и распада...», которые «и обращают многие добродетели чувственного искусства в его же пороки» //Там же. - С.450. По мысли философа, искусство становится «музеем социальной патологии». И все же Сорокин далек от пессимизма: на смену разрушительным тенденциям чувственного искусства он ожидает приход нового и, скорее всего, идеационального искусства. Серьезные проблемы, по мысли философа, существуют и в функционировании **истины**. Целостное мировоззрение в чувственной суперсистеме культуры подменяется мешаниной «из кое-как склеенных друг с другом фрагментов науки» //Там же. - С. 452. Если период становления чувственной культуры сопровождался гармонизацией **правовых отношений**, укреплением **нравственных основ** общества, то в период упадка западной культуры наблюдается крах всего образа жизни и поведения людей. Мораль и право девальвируются и перестают выполнять свои объединительные функции внутри общества.

Третьей суперсистемой, по мысли Сорокиной, является **идеалистическая культура**. Она связывает сверхчувственный и сверхрациональный аспекты, выступая как **промежуточная и переходная** между вышеназванными суперсистемами. Ее расцвет приходится на «золотой век» античной культуры (V-IV вв. до н.э.) и раннее европейское Возрождение (XII -XIV вв.). Для главных составляющих идеалистической культуры — искусства, истины, морали, права — действует исходный принцип: **реальная действительность многообразна, в ней задействованы чувственная и сверхчувственные стороны, сочетаются идеациональные и сенсативные ценности**.

С помощью оригинальных методик, с привлечением специалистов из разных областей науки, опираясь на обширный фактический и статистический материал, П.А. Сорокин пришел к выводу, что в истории развития человечества наблюдается циклическая смена суперсистем культуры в последовательности: **идеациональная, идеалистическая, чувственная**.

П. Сорокин, как и его предшественники О. Шпенглер и А. Тойнби, утверждал, что суперсистемам культуры присуща своя внутренняя динамика жизни,

охватывающая длительные исторические фазы: *генезиса (происхождения) — роста — созревания — увядания — упадка и, наконец, распада*. В то же время философ был убежден в том, что так называемая «смерть» культуры не имеет тотального и необратимого характера. Более того, эта «мнимая смертная агония была не чем иным, как острой болью рождения новой формы культуры, родовыми муками, сопутствующими высвобождению новых созидательных сил» //Там же. - С. 433.

15 ВОПРОС СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ПОНИМАНИЮ КУЛЬТУРЫ

Основные принципы структурного метода исследования. Структура как относительно устойчивая совокупность отношений. К.Леви-Строс о происхождении и механизме развития культуры. Постструктуралистское понимание культуры.

Категория «**структурализм**» (от лат. *structura* — строение, расположение, порядок) используется для названия целой группы теорий и ряда направлений в социальном и гуманитарном познании, основанных на рассмотрении объекта исследования в качестве структуры. Под структурой понимается *совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность при различных внутренних и внешних изменениях и преобразованиях*. С точки зрения культурологии, структурализм исследует:

- общие, всеобъемлющие, разносторонние общечеловеческие понятия;
- всеобщие законы деятельности человеческого интеллекта.

Эти универсалии остаются устойчивыми на протяжении длительного исторического периода и действуют как бессознательные механизмы, регулирующие всю духовно-творческую деятельность людей. Устойчивые структурные взаимоотношения выявляются *в лингвистике, антропологии, этнологии, психологии, социологии, математике, литературоведении и т.д.*

Своим рождением структурализм обязан швейцарскому ученому **Фердинанду де Соссюру (1857-1913)**. Он первым применил структуралистский подход в лингвистике, анализируя **язык** как систему знаков, в которой, по его мнению, каждая языковая единица может быть определена только в соотношении к другим языковым единицам данной системы. Используя научные методы формализации и математического моделирования, Ф. де Соссюр исследовал такое основополагающее явление культуры, каким является язык, доказав, что именно он **является**

самой простой и универсальной знаковой системой.

В первой трети XX века происходит распространение структуралистского подхода на другие области гуманитарного знания и начинается процесс его (структурализма) философского осмысления. Структурализм превращается не только в метод научного исследования, но и формирует свою *философскую школу*, которая предъявляет миру ряд великолепных имен и оригинальных теорий. Первым в этом ряду, безусловно, является французский этнолог, культуролог и философ *Клод Леви-Строс (1908-1990)*, который по праву считается главным теоретиком структурализма. В центр своих исследований Леви-Строс поставил человеческий аспект, отсюда и теория была обозначена структурной антропологией. Именно так – «*Структурная антропология*» (1958) — называется и главная научная публикация ученого, в которой он излагает *метод структурного «обобщения фактов»*. «Обобщение фактов», по мнению Леви-Строса, означает выявление в них устойчивых структурных элементов (проявляющихся на бессознательном уровне) и сравнение, сопоставление их между собой. Методологию структурализма философ применяет для изучения духовно-социальной сферы первобытного общества, отдельные элементы которой (и, прежде всего миф, ритуал и система родства) позволяли ему наиболее полно проанализировать исторические процессы формирования человеческого разума. К анализу культуры первобытного общества К.Леви-Строс привлекает триаду наук:

- *этнографию* — которая, по его мнению, призвана фиксировать конкретные факты;

- *этнологию* — первую стадию синтеза с использованием сравнительного метода;

- *антропологию* — которая должна была выявить структурные элементы, составляющие в своей совокупности бессознательную структуру человеческого разума.

Помимо структуры человеческого разума, для понимания культуры важно знать, как выглядит окружающий мир в восприятии людей, принадлежащих к различным культурам. Поэтому в культурологической концепции Леви-Строса анализируются две структуры: *структура человеческого разума* и - *структура физической реальности*.

Причем, человек, по мысли ученого, путем познания своего же человеческого разума в состоянии познать и природу (или физическую реальность). Иными словами, в соответствии с логикой Леви-Строса, познать природу (или физическую реальность) можно только одним способом (и он достаточно обстоятельно,

на базе лингвистического анализа это показывает. — См.: Леви-Строс К. Структурная антропология. — М., 1983. — С. 35-36) — *надо изучать слова и поступки людей* и, отталкиваясь от них, *двигаться к выявлению устойчивых структурных элементов*. Таким образом, процесс структурного анализа заключается в движении от сознания к бессознательному, от частного к поиску универсальных законов, в которых отражено взаимоотношение между человеком и природой. По мысли Леви-Строса, в ходе исторического развития соотношение между природой и бессознательной структурой человеческого разума менялось, все больше отдаляя человека от его природных первоисточков. Современная цивилизация, считает философ, делает человека несчастным, так как лишает его неразрывной связи с природой. В то время, как жизнь дикаря представлялась Леви-Стросу идеальной, так как она, в его понимании, была изначально целостна, а, следовательно, и гармонична.

Бессознательная структура человеческого разума является предметом изучения еще одного представителя структурализма — французского литературоведа **Ролана Барта (1915-1960)**. Его интересовали современные проблемы языка. Барт возглавил очень популярное культурологическое направление в послевоенной Европе, получившее название *«Новая критика»*. В книге *«Критика и истина» (1966)* он выдвигает положение о том, что наука о литературе не должна заниматься выяснением смысла произведений, *ее задача — создать универсальные законы построения литературной формы*.

В 70-е годы XX века в западноевропейской культуре произошли серьезные изменения, которые характеризуются достаточно емкой категорией *«постмодерн»*. В свою очередь, постмодернизм вызвал к жизни одно из самых влиятельных философско-культурологических течений современности — *постструктурализм*. В европейской философии и культурологии он представлен такими именами, как **Жак Деррида, Мишель Фуко, Юлия Кристева, Жиль Делез, Жан Бодрийар, Жан-Франсуа Лиотар** и другими. Специфической особенностью постструктурализма является то, что он в процессе исследования затрагивает не столько рациональную, философски отрефлексированную сферу мировоззрения, сколько глубоко эмоциональную, внутренне прочувствованную и противоречивую область человеческого мироощущения.

Огромную роль в научном оформлении основных идей постструктурализма сыграл **Жак Деррида (род. 1930 г.)**. Его книги *«Границы философии» (1972)*, *«Позиции» (1972)*, *«Глас» (1974)*, *«Почтовая открытка: от Сократа к Фрейду и дальше» (1980)*, *«Окрестности» (1986)*, *«О духе: Проблема Хайдеггера» (1987)*

утвердили за ним авторитет одного из самых влиятельных современных философов. Культурологическая мысль французского философа развивалась в основном в двух направлениях. Прежде всего, рассматривая мир, как порождение письменной культуры, как бесконечный, безграничный текст, усиленный, в том числе, изобретением Гутенберга, Деррида повторял, что любой индивид находится «внутри текстов различного характера». Другими словами – в рамках определенного исторического сознания. Весь мир воспринимался ученым как своеобразная «космическая библиотека», «словарь» и «энциклопедия». Другим направлением научной деятельности Дерриды являлась критика традиционных семиотических концепций.

Среди представителей постструктурализма, следует также отметить **Жана Бодрийара (род. 1929)** и **Жана Франсуа Лиотара (род. 1924)** Общим для их теоретических работ является: обостренное внимание к анализу различного рода текстов и исследование феномена власти, в ее связи с символическими структурами.

16 ВОПРОС ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Отличие игры от практической деятельности. Игра как основание развития всех культурных форм. Культурологическая проблематика игровых концепций Й.Хёйзинги и Х.Ортеги-и-Гассета.

В современной западноевропейской культурологической теории имеется существенный объем исследований, изучающих **игровое начало** в культуре. Различные версии игровой стихии отмечали:

- **Платон** - «игровой космос»;
- **И. Кант** - теория «эстетического состояния игры»;
- **И.Ф. Шиллер** – «путь к свободе ведет только через красоту, а суть последней заключена в игре»;
- **К. Маркс** – «превращение труда в игру физических и интеллектуальных сил человека»;
- **Г. Гадамер** – «история и культура как своеобразная игра в стихии языка» и др.

Все перечисленные выше авторы отмечали такие ключевые характеристики игры, как **бескорыстие, свободу, импровизацию, дистанцирование от повседневности** как компенсацию того, что человек не обнаруживает в реальной жизни.

Но, пожалуй, наиболее глубоко и последовательно концепция игры была сформулирована и изложена голландским культурологом *Йоханом Хёйзинга (1872-1945)* в книге *«Homo Ludens» («Человек играющий»)* — 1938 г. Это, давно признанное во всем мире классическим, сочинение повествует о сущности и значении игры как источника культуры. В «игровое пространство» автор помещает не только искусство, но и науку, юриспруденцию, быт, военное дело различных культурных эпох прошлого. Игровое поведение людей чаще всего реализуется в различного рода праздниках, карнавалах, мистериях, фестивалях, зрелищах, состязаниях, конкурсах и т.д. По мнению Хёйзинга, *игра старше культуры*. Человеческая цивилизация, сформировавшая само понятие культуры, «не добавила никакого существенного признака общему понятию игры» // Хёйзинга Й. Homo Ludens / Человек играющий. Статьи по истории культуры. - М., 2003.- С.15.

Все основные черты игры присутствуют и в играх животных. «Игра переходит границы чисто биологической или по крайней мере чисто физической деятельности. Игра — это функция, которая исполнена смысла» // Там же. — С. 15. Хёйзинга утверждает, что *культура — это продукт «играющего человека»*. При этом ученый не имеет в виду, что культура происходит из игры в результате процесса эволюции. Более того, он отнюдь не считает, что первоначальная игра, путем различных модификаций, постепенно преобразовывалась в культуру. Размышления Хёйзинга гораздо глубже. Дословно, в тексте книги это звучит так: «Культура возникает в форме игры, культура изначально разыгрывается» // Там же. — С. 57. В этой фразе заключен весь смысл культурологической концепции Хёйзинга. Вместе с тем, ученый предупреждает, что «не следует понимать так, что игра становится, оборачивается культурой, но скорее так, что культура в ее изначальных фазах имеет характер игры, осуществляется в формах игры и проникнута её настроением» // Там же. — С. 57. Более того, не всякая игра может быть культуросозидающим фактором. Подлинная культура, по мысли Хёйзинга, требует только *«благородной игры»*.

В «Человеке играющем» Хёйзинга анализирует соотношение игры и не-игры в поступательном развитии культуры и приходит к выводу, что оно (это соотношение) не остается неизменным. На ранних стадиях человеческой истории игровая культура проявила себя в мифологии и обрядах. В архаических ритуальных формах игровое действие выполняло функцию общения человека с окружающим его миром, выражало стремление понять его, укорениться в нем, сделать для себя приемлемым и безопасным.

В своей книге Хёйзинга убедительно показывает значение игры и в процессе формирования социально-нравственных идеалов различных культурных эпох. Ученый подчеркивает, что *общественные идеи включают в свое содержание игровой компонент*, ибо они связаны с представлениями людей о своей социальной перспективе, с человеческими мечтами и фантазиями. Согласно концепции Хёйзинга, *целые культурные эпохи «играют»*. В частности, анализируя игровой момент в период Возрождения, он пишет: «Духовная атмосфера Ренессанса – это атмосфера игры. Такая одновременно утонченная и при этом свежая, сильная устремленность к прекрасной и благородной форме – не что иное, как игровая культура» // Там же. — С.181. Однако, как констатирует ученый, в ходе дальнейшего исторического развития культуры игровой момент отступает на «задний план». «В значительной степени мы находим его ушедшим в сакральную сферу, кристаллизовавшимся в учености и в поэзии, в правосознании, в формах государственной жизни» // Там же. – С.58 При этом игровое качество в явлениях культуры уходило обычно из виду. Однако во все времена и всюду, в том числе и в формах высокоразвитой культуры, игровой инстинкт может вновь проявиться, в полную силу вовлекая как отдельную личность, так и массы в опьяняющий вихрь исплинской игры.

Вытеснение игры из культуры, по мысли Хёйзинга, началось с конца XVIII века, когда духом общества стали завладевать «трезвое, прозаическое понятие пользы ... и буржуазные идеалы благополучия» // Там же. - С. 191. Постепенно происходящая утрата свободного духа культуры стимулирует кризисные явления, которые достигают в Европе XX века своего полного выражения. Выход из создавшегося положения ученый видит в распространении нового общественного духа. Альтернативу духовному кризису автор «Человека играющего» усматривает в возрождении в культурном сознании людей первозданной игровой природы.

Размышления Й. Хёйзинга о культуре как игре оказало влияние на культурологию XX века и способствовало появлению ряда исследований ее игровых аспектов. В этом плане заслуживает внимания интерпретация игровых моментов в культуре XX века, предпринятая испанским философом *Хосе Ортега-и-Гассетом (1889-1953)*. В 1925 году им был опубликован ставший впоследствии знаменитым трактат «*Дегуманизация искусства*», в котором философ наряду с анализом других проблем разрабатывает *элитарную культурологическую концепцию*. Все «недуги» европейской культуры, по его мнению, могут быть «исцелены» и устранены благодаря деятельности одаренной наибольшими нравственными и эстетическими способностями части общества — элиты.

Элита, в понимании Ортеги, — это «*творящее новую культуру меньшинство*» общества, которое противостоит «косной материи исторического процесса», то есть заурядному социальному большинству. Культура «аристократов духа» (элиты) сосредоточена в сфере игровой деятельности, в которой отсутствуют утилитаризм, прагматизм, обыденность человеческого бытия, а *сущность составляют спонтанность, импульсивность, порыв, жизненная активность, возвышение над природой*. Здесь и возникает феномен культуры.

Игровые модели культуры были предметом осмысления *Ф. де Сосюра, Е. Финка, Л. Витгенштейна, С. Лема, Г. Гессе, Ж. Деррида* и ряда других. Главное, что привлекало и привлекает исследователей к этой проблеме, — то, что установленные в игре правила условны. В игре много произвольных вариантов, допускающих возможность иного выбора. Игровой характер культуры позволяет человеку регулировать стратегию своего поведения в постоянно меняющихся жизненных ситуациях.

17 ВОПРОС АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИЗУЧЕНИИ КУЛЬТУРЫ

Значение науки антропологии и роль антропологических школ в исследовании теории культуры. Работы Э. Тайлора, Дж. Фрэзера, Л. Уайта для понимания эволюционного процесса развития культуры.

Современное культурологическое знание будет неполным без изучения того вклада, который внесли в него антропологические школы Запада. Само понятие «*антропология*» греческого происхождения (*anthropos* - человек, *logos* - учение, понятие) и переводится как «наука о происхождении и эволюции человека». Антропология является важной составной частью западного общественнознания. *Содержание* данной науки состоит в *изучении биологической эволюции и социокультурного развития человека и его рас*. Культурная антропология (*культуррантропология*) — это особая сфера антропологических научных исследований, в которой *анализируется человек как творец культуры и как ее творение*. Данная область познания сложилась и оформилась в европейской культуре в последней четверти XIX века. Главными проблемами культурантропологии являются:

- изучение изменений строения человеческого тела в результате взаимодействия с культурной средой;
- исследование поведения человека в процессе его включения в систему социокультурных связей;

- анализ семейно-брачных отношений между людьми, вопросов человеческой любви и дружбы;
- становление мировоззрения и мироощущения человека и пр.

Как было отмечено выше, в развитие антропологии существенный вклад внесли научные школы Запада и, прежде всего:

- *Британская школа социальной антропологии* (Э.Б.Тайлор, Г.Спенсер, Д.Д.Фрэзер и др.);
- *Североамериканская школа культурной антропологии* (А.Г.Морган, Л.Уайт, Ф.Боас и др.)

Они не только создали теоретические программы исследования человека и культуры, но сформировали целое научное направление - *эволюционизм*, который стал в культурной антропологии ключевым образцом научного изучения культуры. Проанализируем наиболее интересные сочинения из перечисленных авторов и проследим в них развитие социокультурного классического эволюционизма. Одним из основателей культурной антропологии был английский ученый *Эдуард Барнетт Тайлор (1832-1917)*. Свою эволюционную концепцию развития культуры он изложил в книге *«Первобытная культура»(1871)*. Книга начинается с того, как автор понимает предмет своего исследования. «Культура, - утверждает он, - ... слагается в целом из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других особенностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества» // Тайлор Э.Б. Первобытная культура.- М., 1989.-С.18. Затем Тайлор излагает свое понимание развития культуры. Ученый был активным сторонником применения *эволюционной теории к культуре*. В основе эволюционизма Тайлора лежит понимание развития культурной жизни как:

- процесса непрерывных, постепенных изменений;
- итога исторических воздействий и заимствований;
- сочетания общечеловеческого, универсального с особенным, специфическим в культуре разных народов.

По мнению Тайлора, в культуре действуют те же эволюционные объективные законы, которые существуют и в живой природе. С их помощью осуществляется постепенный характер культурной эволюции:

- развитие по направлению от простого к сложному;
- вытеснение старого новым;
- последовательное усложнение социокультурной жизни.

Таким образом, согласно Тайлору, эволюционное развитие человечества шло *от дикости через варварство к цивилизации*. Впоследствии, естественно-

- *науке*, изучающей реальные причинные связи и позволяющей человеку установить подлинный контроль над природой.

Следует заметить, что и по сей день, среди ученых не утихают споры о возможностях этих трех типов умственно-культурного развития человечества, обозначенных Дж.Фрэзером в начале XX века.

Анализ данной проблемы будет неполным без упоминания самой яркой звезды Североамериканской школы культурной антропологии *Лесли Элвина Уайта (1900-1975)*. Он был не только блестящим ученым, на новом уровне осмыслившим динамику культурной эволюции человеческой цивилизации и сформировавшим новое направление культурантропологии - *неоэволюционизм*, но и основателем научной школы (школа Уайта), учениками которой в разное время были: *Р.Карнейро, М.Харрис, М.Д.Холлинс и др.*

Свою общую концепцию изучения культуры Уайт изложил в трех фундаментальных работах: *«Наука о культуре» (1949)*, *«Эволюция культуры» (1959)*, *«Понятие культурных систем: ключ к пониманию племен и нации» (1975)* и в программных статьях: *«Энергия и эволюция культуры» (1943)*, *«Культурология» (1958)*. Основной вклад Уайта в обществознание заключался в разработку им трех ключевых научных положений:

- обосновании концепции неоэволюционизма;
- развитии и переосмыслении понятия «культура»;
- утверждении в науке термина «культурология».

Неоэволюционисты во главе с Л.Уайтом по-иному, чем последователи учения Ч.Дарвина, понимали законы наследования. Они утверждали, что в отличие от биологического, генетического наследования, которое может идти лишь от родителя к ребенку, культурное наследование распространяется даже между не связанными друг с другом кровно-родственными связями людьми. Из этого они делали вывод *о необходимости и универсальности культурной эволюции*. Уайт и его ученики подчеркивали, что все культурные формы, состоящие из слияния различных элементов культуры:

- *вырастают* одна из другой в хронологической последовательности;
- *движутся* в своем развитии в одном направлении;
- *формируют* общие закономерности культурно-исторического процесса.

Основным содержанием динамики эволюции культуры Уайт считал наличие, максимальное и эффективное использование *энергии*, начиная от первого ее уровня и источника — человеческого организма и заканчивая освоением атомной энергии. Ученый пытался доказать, что *возрастание количества энергии, ис-*

пользуемой обществом способствует максимальному достижению целей эволюции. На протяжении всей своей жизни Л.Уайт формировал свое цельное видение *культуры*. Он определял культуру как *способ овладения, преобразования и регулирования естественных процессов при помощи символов*. Основой культуры, - по его мнению, - является материально - технический фундамент, который определяет ее социальный, интеллектуальный и поведенческий уровни.

Как было отмечено выше, Л.Уайт являлся не только автором термина «*культурология*». Он немало сделал для того, чтобы *выделить культурологию как самостоятельную науку в комплексе общественных наук*. В общетеоретическом плане Л.Уайт определял *культурологию* как «отрасль антропологии, которая рассматривает культуру (институты, технологии, идеологии) как самостоятельную упорядоченность феноменов, организованных в соответствии с собственными принципами и существующих по собственным законам» // Работы Л.А.Уайта по культурологии. - М., 1996. - С.162.

18 ВОПРОС

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КУЛЬТУРЕ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА, ВЛАДИМИРА ВЕРНАДСКОГО, ЛЬВА ГУМИЛЕВА.

Теория «всеединства» Вл. Соловьева. Культурологическая теория В.И.Вернадского о «ноосфере». Концепция «пассионарности» Л.Н.Гумилева.

Тема различных проявлений культуры в отечественном обществознании получила наиболее яркое обоснование в теоретическом наследии Вл. Соловьева, В.И.Вернадского, Л.Н.Гумилева.

Владимир Сергеевич Соловьев (1853-1900) создатель всеобъемлющей религиозной философской системы. В центре внимания его культурологических произведений оказались вопросы, являющиеся гуманистическими, общечеловеческими по своей сути. Так, например, важное место в его суждениях занимала *проблема все возрастающей противоречивости между человеком и природой*. В своей наиболее фундаментальной книге «*Оправдание добра*» (1895) философ указывает на неизбежность для человека нравственной деятельности по совершенствованию природы. И здесь же отмечает, что способы этой деятельности составляют задачу искусства, как сферы культуры. Все дело в том, что целью художественного творчества, согласно Соловьеву, является *пересотворение как общественного, так и естественно природного миропорядка*. Таким образом, нравственное творчество, по его мысли, это деятельность и социальная и научно-

техническая. А обе они, подчеркивает Соловьев, носят по необходимости и художественно-эстетический характер. Для Соловьева *искусство* (как основополагающая сфера культуры) — это воссоздание и пересоздание действительности в плане раскрытия посредством художественных образов полноты жизни. Раскрытие жизни происходит на путях реализации положительного *«всеединства»*. В свою очередь, «всеединство» выражается формулой: *жизнь всех друг для друга в одном*. У Соловьева в его статье *«Общий смысл искусства» (1890)* эта формула дословно звучит так: *«Все находят себя в каждом, и каждый — во всех других»*. Высшей формой постижения и осуществления этого социального идеала является именно искусство. Соловьев полагал, что *задача у искусства* тройкая:

- выражать, объективировать в своих произведениях те внутренние определения идеала, которые невыразимы природой;
- совершать «одухотворение» природной красотой, т.е. выражать ее как воплощение некоего трансцендентного прообраза;
- увековечивать таким образом индивидуальные природные феномены.

Отсюда для искусства важны *две социальные функции*:

- *познавательная*, сводящаяся к постижению идеала, как цели развития всего сущего;
- *нравственно-воспитательная*, состоящая в совершенствовании духовно-практической деятельности людей.

Соловьев не принимал теории «искусства для искусства». В своих *«Трех речах о Достоевском» (1893)* он ориентировал искусство на поиск его единства с жизнью. Реализация данного принципа должна была привести к «новому» искусству, которое мыслилось Соловьевым в форме особого *«религиозного искусства»*, выразителем которого для философа и стало творчество Достоевского. Соловьев оценивал Достоевского не только как художника-реалиста, но и как художника-философа. Для Достоевского, по мысли Соловьева, содержание его художественных произведений обычно становится жизненной задачей. Но, ставя тот или иной вопрос на нравственную и практическую почву, он вовсе не зовет людей к восстанию против выявленного зла. Важнейшим и решающим средством совершенствования социального организма писатель считает *нравственное возвышение человека, осуществляемое им через религиозную веру*. И в этом, по его мнению, состоит главная задача искусства.

В центре исследовательских интересов Владимира Соловьева, начиная с юношеского его произведения *«Философские начала цельного знания» (1877)* и заканчивая последними трудами, завершившими XIX век, всегда стоял вопрос о

реализации высших культурологических гуманистических общечеловеческих ценностей — *истины, добра и красоты*. Осмысление этих проблем и составило суть его «*теории осуществления*». По мысли философа, эти три ипостаси должны были победоносно утвердиться в различных сферах бытия людей, на практике осуществив идею создания всеединого, богочеловеческого общества нравственности. При этом с точки зрения Соловьева, определяющая роль в процессе осуществления принадлежит *красоте*. Философ классифицировал красоту, как преобразование материи через воплощение в ней другого сверх материального начала. Именно красота оказывается в системе Соловьева активным началом, преобразующим, а не только отражающим (как это свойственно истине и добру) действительность. Таким образом, красоте приписывается «*теургическая*», то есть *совместно с богом преобразующая функция*.

Культурологические взгляды Владимира Сергеевича Соловьева на рубеже XIX-XX вв. положили начало мощному движению русской интеллигенции, направленному *на преобразование общества* не путем социальной (насильственной) революции, а исключительно *средствами культуры* и искусства, то есть путем духовного совершенствования.

Владимир Иванович Вернадский (1863-1945) был ученым энциклопедических знаний. Круг его научных интересов был чрезвычайно обширен: от исследования практически всех сфер природы, до анализа многоаспектной человеческой деятельности. В.И. Вернадский на профессиональном уровне владел многими науками и в этом плане может сравниться с Аристотелем, Леонардо да Винчи, Г. Гёте. Вернадский теоретически завершил и оформил идею *русского космизма*, приверженцами которой были, в той или иной степени, *Константин Эдуардович Циолковский, Дмитрий Иванович Менделеев, Павел Александрович Флоренский*.

Вернадский обосновывал идею *нерасторжимости человека и природы*, которые, по его мнению, должны восприниматься и изучаться в единстве. Ученый был твердо уверен в том, что, овладевая законами природы и совершенствуя технику, человек не только преобразует биосферу, но и принимает на себя ответственность за ее будущее. Таким образом, с появлением разума и развитием человеческого общества биосфера постепенно переходит *в ноосферу*, т.е. в сферу разума, в область взаимодействия природы и человека, в которой *разумная деятельность становится определяющим фактором развития*. Другими словами, учение о ноосфере – это научный прогноз Вернадского, его завещание потомкам. В своей книге «*Научная мысль, как планетарное явление*» и в статье, написан-

ной в декабре 1943 года «*Несколько слов о ноосфере*» учёный пишет о неизбежном преобразовании биосферы в уровень ноосферы, в которой разум станет силой общепланетарного масштаба. Ноосфера преобразует условия существования человека и его жизненный уклад на разумных началах.

В свою очередь ноосфера имеет тенденцию к непрерывному расширению, ибо человек, по мысли ученого, в полном объеме способен освоить весь космос. Вернадский был создателем *антропокосмизма* — учения, в котором природная (понимаемая им как космическая) и человеческая составляющие развития науки в процессе своего взаимодействия должны слиться в единое целое. На страницах своих многочисленных трудов В.И. Вернадский призывал к преодолению вражды и планетарному объединению человечества. Он ратовал за свободу творчества, как неотъемлемое условие продвижения общества на пути к царству разума.

Главная идея культурологической концепции русского историка, географа, философа *Льва Николаевича Гумилёва (1912-1992)* состояла в обосновании влияния географической среды на развитие всемирной истории и культуры. Решению данной проблемы были посвящены следующие книги ученого: «*Этногенез и биосфера Земли*» (1979), «*Древняя Русь и Великая степь*» (1989), «*География этноса в исторический период*» (1990), «*От Руси к России: очерки этнической истории*» (1992), «*Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации*» (1993) и др. Исходной категорией своей концепции Гумилёв считал понятие «*этноса*» (от греч. *ethnos* - племя, народ) — *т.е. исторически сложившуюся, устойчивую социальную группировку людей*. Согласно Гумилёву этносу присущ природный характер. Этнос – природное, биологическое, географическое явление. Этнос – результат адаптации человеческой группы к природно-климатическим условиям обитания. По мысли философа, жизнь этноса находится под влиянием трех видов энергии: Солнца, распада внутри Земли и сил Космоса. Воздействие этой энергии является причиной «*этногенеза*» — т.е. происхождения, развития этноса, вплоть до формирования его самосознания и обретения им самоназвания (русские, англичане, немцы и др.) и исчезновения этносов. Начало этногенеза, по Гумилеву, обусловлено космическим энергетическим импульсом — *пассионарным толчком*.

Пассионарность (от латин. *passio* - страсть) — *это признак, возникающий после пассионарного толчка и образующий внутри этноса некоторое количество людей, обладающих неодолимым стремлением (осознанным, а чаще неосознанным) осуществить свои цели* // Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. - Л., 1990. - С.33. Гумилев назвал этих людей *пассионариями*, т.е. желающими и способными на радикальные изменения. Пассионарность, - по его

мнению, - является чертой психики, одинаково порождающей в человеке: *подвиги и преступления, благо и зло, творчество и разрушения*. При этом пассионарии выступают, как организаторы. «Вкладывая свою избыточную энергию в организацию и управление соплеменниками на всех уровнях социальной иерархии, они, хотя и с трудом, вырабатывают новые стереотипы поведения, навязывают их всем остальным и создают, таким образом, новую этническую систему, новый этнос» // Гумилев Л.Н. От Руси к России. - М., 1992. - С.15.

В представлении Гумилева, *жизненный цикл этноса составляет 1200 - 1500 лет*. За это время этнос формирует свою культурную традицию и проходит в своем развитии несколько фаз:

- *возникновение и подъем*, вызванные пассионарным толчком;
- *этническую активность*, нередко сопровождаемую соперничеством, изменением стереотипов поведения и кровопролитием;
- *фазу надлома*, характеризующуюся рассеиванием пассионарной энергии и её кристаллизацией в памятниках культуры и искусства;
- *инерционный период*, создающий накопление материальных благ и способствующий расцвету культуры;
- *деградацию этноса*, с необходимыми процессами распада и господства потребительской философии людей;
- *фазу покоя*, когда этнос сохраняет лишь память о своей культурно-исторической традиции.

Затем исчезает и память. Пассионарности хватает на то, чтобы поддерживать равновесие с природой и сохранять налаженное хозяйство. Новый цикл общественного развития возможен только с появлением новых пассионариев и нового этноса. Таким образом, этнос соединяет в единое развитие природы, общества и культуры.

В культурологической концепции Л.Н.Гумилева затрагивается и вопрос формирования *русского этноса*. В книге «От Руси к России» ученый подчеркивает, что русский этнос примерно на 500 лет моложе западноевропейских народов. Поэтому, как бы мы не старались — сделать западные стандарты нормами нашей жизни мы не сможем. Возраст русского этноса, уровень отечественной пассионарности предполагают совершенно иные формы поведения. Отсюда Гумилев делает вывод о том, что *Россия — это особая цивилизация, культуру которой формируют только входящие в ее состав народы*.

ИНФОРМАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ КУЛЬТУРЫ

Концепция М.Маклюэна «Об информационном обществе». «Преодоление» истории в концепции О.Тоффлера. «Культура, основанная на информации» Дж.Несбитта.

Во второй половине XX века в обществознании начинают активно разрабатываться идеи:

- *целостности мира и отражающего его научного знания;*
- *общности закономерностей развития всех уровней мировой материальной и духовной культуры;*
- *признание средств массовой коммуникации основным мировым ресурсом.*

Именно **информация**, как основная нематериальная ценность общества, становится предметом серьезного научного анализа. В 60-е годы XX века канадский философ и социолог **Маршал Маклюэн (1911-1980)** сформулировал культурологическую концепцию, в которой доказывал, что решающую роль в культуре играют коммуникационные связи. В своих книгах **«Галактика Гуттенберга» (1962)**, **«Понимание средств связи» (1964)**, **«Культура наше дело» (1970)** ученый показывает как, - по его мнению, - революционные изменения в средствах массовой коммуникации и связи определяют цикличность исторического развития. Маклюэн выделяет четыре исторических этапа:

- *эпоху дописьменного варварства*, которая представляла собой период всеобщего единения и братства, господства устной формы общения;
- *эпоху фонетического письма*, которая разрывала племенное единство, формировала личность, способную противопоставить себя обществу, позволяла накопленные знания и опыт передавать следующим поколениям в письменно-визуальной форме;
- *эпоху типографского станка И.Гуттенберга*, породившую информационный взрыв в Европе XVI века; которая, с одной стороны - открывала путь технологиям, т.е. механизации ремесел, а с другой - вызвала рост национализма, индивидуализма, отчуждения в западноевропейской духовной культуре;
- *аудиовизуальную эпоху* (телеграф, телефон, радио, кино, телевидение, компьютер), которая восстанавливает цельное восприятие мира, делает каждого человека непосредственным участником любого информационного события.

На страницах своих книг, Маклюэн представляет общество будущего как своего рода рай, сошедший на Землю, благодаря средствам массовой коммуника-

ции. С его точки зрения, вся планета превращается в некую *«мировую глобальную деревню»*, в новое родоплеменное сообщество. А современные средства массовой информации способны возратить сегодняшнему «отчужденному» индивиду с его раздробленным, больным сознанием — цельность и гармоничность, казалось, навсегда им утраченные.

Американский футуролог *Олвин Тоффлер (р.1928)* в своих книгах *«Футурошок» (1970)* *«Третья волна» (1980)* *«Предпосылки и прогнозы» (1984)*, *«Раса, власть и культура»(1986)*, *«Смещение власти» (1990)* предсказал наступление совершенно новой эпохи в развитии человеческого общества, которую он определяет термином *«постиндустриального»* или *«супериндустриального» общества*. Наступление этой эпохи знаменует собой *начало качественно нового этапа в бытии человечества*. Постиндустриальное общество — это, прежде всего, *информационное общество*. Информация обуславливает:

- перспективы развития экономики;
- новое качество жизни;
- изменения социальной структуры.

Сфера управления на основе информации в таком обществе становится главной. В основе супериндустриализма лежит *применение высоких технологий*. Они должны *изменить* не только лицо планеты, но и саму *суть человека* как социального существа. В данную эпоху всякий дефицит материальных благ будет устранен. Общество столкнется с прежде невиданным феноменом - *чрезмерно широким выбором материальных и духовных благ*. Этот выбор, в сочетании с колоссально высоким темпом социально-экономических, политических и культурных изменений, *грозит сломать саму способность человека адаптироваться к ним*. Собственно разрешению этой проблемы и посвящены работы Тоффлера.

Ученый определяет данное общество термином *«переходное»*. Прежние, характерные для предшествующих эпох, социальные связи (семья, дружба) неизбежно разрушаются. Отношения между людьми определяются с точки зрения их функционального предназначения. Общество формирует, - по словам Тоффлера, - *«одноразового человека»*. Этот человек обладает повышенной мобильностью. Он не нуждается в сохранении каких-либо национальных, культурных или исторических особенностей. Супериндустриализм, по мнению Тоффлера, точка наибольшего отрыва человека от земли, при котором *он лишается культурной и исторической индивидуальности*. Супериндустриальная революция, - согласно Тоф-

флеру - и дальше будет продвигать человеческое общество к следующей, более высокой стадии его развития.

В 1982 году в США вышла книга «*Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции: год 2000*», сразу завоевавшая популярность во всем мире. Авторами бестселлера стали известный американский футуролог *Джон Несбитт* и его жена и соавтор *Патриция Эбурдин*. В работе американских ученых был дан прогноз социально-экономических и культурных перемен на последнее десятилетие XX века, основанный на понимании:

- динамичного перехода человечества к информационному обществу;
- дальнейшей разработки и усовершенствования компьютерных технологий.

Среди многих проблем, обсуждаемых в книге, авторы отстаивают мысль о том, что человеческое сообщество конца XX века представляет собой и сложное переплетение информационных систем *обратной связи*, которые имеют точно такую же структуру, как и живой организм. Будущее мировое устройство представляется ученым, как *информационно-ориентированное, микроуровневое, целостное*. Переход в новом XXI веке от физических образцов и моделей к биологическим поможет преодолеть извечное противоречие человеческого общества и природы и установить между ними долгожданную гармонию, при этом окружающая информационная среда должна этому способствовать.

20 ВОПРОС МИФ КАК ДРЕВНЕЙШАЯ ФОРМА КУЛЬТУРЫ

Образ мира и человека в мифе. Индивидуальный и коллективный опыт в контексте мифологического бытия и мышления.

Миф (от греч. *mythos* - предание, сказание) — *это фантастическое эмоционально-образное повествование о деяниях богов, подвигах правителей и героев*. Авторы мифов, как правило, неизвестны. Содержанием мифов являются рассказы:

- о сотворении мира;
- об основании древних государств и городов;
- о поступках культурных героев;
- о месте человека в мире и его назначении;
- о происхождении ряда обычаев, традиций, норм, моделей поведения.

Миф — *это первая из исторически известных форм культуры, объясняющая смысл мироздания, космоса, частью которых всегда являлся человек.*

Миф возникает на родовой фазе становления человеческого общества и сохраняет свое значение и на последующих этапах его культурно-исторического развития. Элементы мифологического сознания присутствуют в культуре других эпох как их органическая часть. Современный человек также творит мифы, чувственно обобщая явления современной жизни. Мифологические образы укоренены в *бессознательных* основах человеческой души. Они близки биологической природе человека и возникают на основе его способности верить в определенную структуру бытия. Мифологические сюжеты и образы являлись надежным источником передачи традиций и навыков, эстетических и этических норм и идеалов.

Для *мифологического сознания* характерно ощущение сопричастности к природным стихиям, обожествленным и персонифицированным в образах богов: *Зевса (Юпитера), Геры (Юноны), Афродиты (Венеры)* и пр. Все объясняется через их волю. Человек выступает в роли агента божественных сил, его деятельность всецело подчинена магическим обрядам, которые как бы консервируют т.н. *сакральное* (священное) *время*. Сакральное время в рамках мифа является преобладающим фактором мировосприятия. Оно противостоит профанному времени и задает некую схему функционирования человеческого сообщества, неизменную в своих базовых принципах. Для мифологического сознания характерен *магический* (колдовской, волшебный) способ взаимодействия с миром. Английский ученый Дж. Фрэнгер выделял т.н. «*закон магической симпатии*», объединяющий человека и предмет, с которым единожды, по крайней мере, он вступал в контакт. На основании этой магической сопричастности или симпатии можно воздействовать на волю другого человека с помощью определенных обрядов и ритуалов. В целом *мифологическое сознание крайне статично*. Оно не знает идеи движения, прогресса. Изменения, протекающие вокруг, являются лишь проявлениями некоего неизменного и вечного порядка вещей, кажущегося и иллюзорного по своей сути.

Мифологическое сознание обладает уникальной способностью. Оно регламентирует поступление новых знаний, так как в нем преобладает система обрядов и ритуалов, систематизирующая приток новой информации о мире. И поэтому миф не разлагается в результате накопления знаний. Его «взрывает» изнутри постепенное *осознание человеком меры своей свободы*. Миф не регулирует жизнь свободного человека. Он не способен на это. Поэтому, по мере осознания человеком своей свободы возникает иная картина мира. В её основе лежит уже не растворение индивида в реальности, в стихии природных процессов, а вычленение человека из нее, становление субъект-объектных отношений. В целом же для мифологического сознания характерно:

- *растворение человека в мире;*
- *полное отождествление человека с природой, ее обожествление;*
- *фетишизм*, т.е. поклонение неодушевленным предметам;
- *анимизм*, т.е. вера в существование духов, в одушевленность всех предме-

тов.

Расцвет мифа относится к периоду первобытно-общинной формации. В эту эпоху миф являлся:

- организатором поведения членов первобытного коллектива;
- аккумулятором его волевых устремлений;
- стержнем, осью всей общественной жизни.

В мифах объективировались коллективные переживания, впечатления, страсти, чувства, настроения, вызываемые определенными явлениями действительности. Несмотря на свои, порой фантастические очертания, мифологические образы вовсе не являются чистой иллюзией, нелепой выдумкой, произвольным искажением мира. Миф включает в себя и многие элементы верного отражения действительности, правильных оценок тех или иных явлений. Без этого было бы невозможно относительно стабильное существование первобытного коллектива, преемственность в воспроизводстве человеческих отношений и сознания. Мифы систематизировали *коллективный опыт людей*, воплощали его в наиболее сжатом, концентрированном и универсальном виде. Они объективировали элементы общественного сознания, порожденные существенными связями и отношениями в обществе. В мифах обобщен и отработан опыт формирования для данного уровня общественного развития отношений между: *человеком и природой* и - *коллективом и индивидом*.

Миф стал и *самой ранней формой донаучного знания*. Мифология охватывала и отражала все стороны общественной жизни. Она была первой архаичной формой донаучного синтеза всего наличного знания, от которого в дальнейшем отпочковались важнейшие области человеческого познания и творчества - философия, искусство, наука, религия и т.д. Практическая ситуация, в которой находился первобытный человек, отличалась крайней сложностью. В ней было много случайного, непредвидимого: индивид был очень слаб, а бесконечно могущественная природа слишком сурова к нему. Коллектив (община) играл для человека роль среды. Именно через общину индивид приспособлялся в природе и к общественной жизни. Коллектив формировал систему правил и ценностей, а человек моделировал свое поведение с учетом существовавших условий общественной жизни. Постепенное овладение человеком силами природы, восхождение общест-

венного сознания *«от мифа к логосу»* (т.е. к расширительному природопониманию) делает возможным появление зачатков, элементов собственно научного познания.

Древние мифы привлекают к себе пристальное внимание многих современных исследователей. Мифотворчество, как и художественное творчество, благодаря активной роли в нем бессознательного начала, является многосмысленным, поэтому каждая новая эпоха может открывать в мифах новые значения, способные актуализироваться в новых исторических условиях. Жизненность и устойчивость этих смыслов еще раз подтверждает факт того, что мифология во многом верно отражала общественные отношения на самом раннем этапе их развития и создала первичные социальные связи, которые удивительным образом сохранились относительно неизменными на историческом пути формирования человеческого общества.

21 ВОПРОС РЕЛИГИЯ КАК ФОРМА КУЛЬТУРЫ

Причины возникновения и особенности функционирования религии в обществе. Роль религии в современном мире. Религия и нравственность. Религия и наука. Многообразие религий. Мировые религии.

Религия (латин. *religae* - связывать) - ***это система учений, верований и культовых действий, связанных с единением человека со сверхъестественным и священным существом, именуемым Богом или Абсолютом, Творцом всего существующего на Земле и управляющего мыслями и поступками людей.***

Сущностью религии является ***вера в Бога***. И как сказано в Евангелии: ***«вера есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом»***. Она реализует себя:

- ***в культе*** (почитанием божества системой утвердившихся ритуалов и обрядов);
- ***в объединениях верующих*** (церковь, религиозная община);
- ***в мировоззрении, мировосприятии верующих людей.***

Происхождение религии связано с зависимостью человека от окружавших его природных сил, с невозможностью древнего человека рационально подчинить и взять под контроль условия своего бытия. С момента создания человеческого общества религия была своеобразным средством защиты людей от природной стихии, во многом способствуя процессам познания и осознания общества. Роль ре-

лигии в обществе характеризуется наличием выполняемых ею *функций*, среди которых выделяются:

– *мировоззренческая*, создающая религиозную картину мира и объясняющая с точки зрения религиозного понимания природу, общество и человека. Религиозное мировоззрение формирует у верующих цель и смысл их бытия;

– *компенсаторная*, снимающая социальное и душевное напряжение, помогающая человеку преодолевать состояние бессилия, слабости, страдания, болезни. Так разобщенность людей заменяется братством во Христе в общине, а фактическое бессилие человека компенсируется всесилием Бога;

– *воспитательная*, проповедующая высокие нравственные ценности и нормы и призывающая человека к достойному поведению. Как нормативная система, религия определенным образом упорядочивает мысли и действия людей и тем самым регулирует их поведение в обществе;

– *коммуникативная*, способствующая сближению и общению верующих как между собой, так с Богом и со служителями культа.

Религиозная культура — это составная часть общей культуры, сформированная из религиозных запросов людей и призванная их удовлетворить. В религиозную культуру входят: религиозная мораль, религиозная философия, религиозное искусство, религиозные учебные и просветительские учреждения (семинарии, воскресные школы, библиотеки и пр.).

В конце XX века позиции религии и церкви в мире значительно укрепились. Это связано с теми социальными потрясениями (революциями, мировыми и региональными войнами, актами жестокого терроризма, последствиями НТР, непродуманными реформами и пр.), которые перенесло человечество, обнаружив при этом всю хрупкость своего существования. Люди, уставшие от социальных катастроф, ищут душевного равновесия в Боге, в церкви, в религиозной вере. И религия помогает человеку обрести:

- *душевное спокойствие и независимость от внешних обстоятельств;*
- *внутреннюю полноту собственной жизни.*

Однако, в современной религиозной деятельности значительна доля фанатизма и экстремизма, неприятия инакомыслящих и инаковерующих. Все это отнюдь не способствует консолидации людей, а, наоборот, стимулирует их агрессивность, подталкивая к разъединению и противоборству (например, деятельность исламских фундаменталистов).

Религия неразрывно связана с *моралью*, воплощаясь в ценностях и нормах, регулирующих человеческую жизнь. Вера вдохновляет на служение *добру*, лежа-

шему за пределами практического расчета и непосредственной целесообразности, дает человеку силы для этого служения. Именно в религиозной мысли настойчиво повторяется тезис о нравственной значимости каждой человеческой личности, об общечеловеческой природе морально-этических ценностей. Кроме того, и в религии, и в морали значительное место занимает эмоционально-чувственная сфера людей. Исторически взаимоотношения религии и *науки* складывались весьма противоречиво. Если наука в своем постижении мира ориентируется на разум и рациональное познание, то религия пытается объяснить мир, опираясь на интуицию, чувственное познание и веру. Вместе с тем, вера и разум - это не взаимоисключающие друг друга пути познания. Наоборот, соединяясь в человеке, они становятся основой его духовной жизни и способствуют, в полном смысле этого слова — культурному развитию человечества.

Религия существует в многообразных формах. Наиболее известными *первоначальными формами религии* являлись:

– *тотемизм* (англ. *totem* из языка индейцев означающее «его род») - поклонение рода, племени - животному, растению, предмету или явлению природы, которые они считают своим предком;

– *анимизм* (латин. *anima* - душа) - вера в существование духов, в наличие независимой души у людей, животных, растений;

– *фетишизм* (франц. *fetich* - амулет) - вера в сверхъестественные свойства особых предметов;

магия (греч. *mageia* - волшебство) - вера в действенность особых обрядов на окружающую действительность с целью ее изменения (она бывает любовной, вредоносной, сельскохозяйственной и т.д.).

Особо выделяются *магические представления о мире* древнего человека. Согласно этим представлениям успех любой деятельности был обусловлен не столько умениями и знаниями человека, сколько соблюдением им определенных правил и выполнением специальных ритуалов. К таким магическим ритуальным действиям относятся, например, танцы и обрядовые действия, предварявшие охоту и военные походы. В них отрабатывались технологии всех значимых трудовых процессов древности. Никакой разницы между трудовыми и магическими действиями для человека первобытной культуры не было. Анализируя магический способ взаимодействия с миром древних людей, английский ученый *Дж. Фрэзер* сформулировал т.н. «*закон магической симпатии*», объединяющий человека и предмет, с которым единожды, по крайней мере, он вступал в контакт. На основании этой магической сопричастности или симпатии возможно воздействие на во-

лю другого человека с помощью определенных ритуалов и обрядов.

Помимо сохранения и сегодня ранних религиозных форм, исповедуются **национальные религии**:

- **иудаизм** (религия, распространенная среди евреев; возникла в конце II тыс. до н.э.);
- **индуизм** (религия, наиболее значимая в современной Индии; возникла в V в. н.э.);
- **конфуцианство** (одна из религий Китая, разработанная в V в. до н.э.);
- **синтоизм** (средневековая религия японцев; с 1868 г. - по 1945 г. - государственная религия Японии) и др.

Национальные религии в значительной степени связаны с определенным народом, этносом, нацией. Причинами такого рода национальной замкнутости могут быть геополитические условия, ярко выраженное этническое своеобразие культуры. Среди многообразия религий, выделяют фундаментальные религии, получившие название мировых. В мире существуют **три мировые религии**: буддизм, христианство, ислам.

Буддизм - самая ранняя по времени создания мировая религия (включает два основных направления: **хинаяна и махаяна**). Буддизм возник в VI в. до н.э. в Индии и назван по имени своего легендарного основателя — **принца Сидхартха Гаутамы (623-544)**, получившего впоследствии имя **Будда** (просветленный). Согласно буддизму в мире все непостоянно, преходяще, а потому полно скорби и неудовлетворенности. Центральной идеей данной религии является **учение о четырех благородных истинах**:

- истина страдания, существующая на протяжении жизни;
- истина о причинах страдания, которые происходят из-за эгоистических желаний человека;
- истина об освобождении от страданий, заключающаяся в освобождении от желаний, собственного «Я» и самой жизни;
- истина единственного пути прекращения страдания - это благородный восьмеричный путь, состоящий из восьми ступеней-шагов.

Пройдя этот путь, человек достигает **нирваны** (санскр. угасание, остывание)- т.е. полной отрешенности от внешнего мира, отсутствия любых желаний. Одна из важнейших заповедей буддизма - **принцип ненасилия**, любовь и милосердие ко всем живым существам: людям и животным. Главный буддийский ритуал - это **медитация**, заменяющая собой молитву. Медитируя, человек отстраня-

ется от внешнего мира, сосредотачивается и погружается в свое «Я» и соединяется с духовным миром.

Христианство возникло в I в. в Палестине. Основоположником христианства считается **Иисус Христос**, принявший мученическую смерть ради счастья человечества. Основы христианской веры изложены в **Библии**. Главными из них являются:

- понятие о греховности человека как причине всех его несчастий;
- идея искупления грехов через мужество, строгую жизнь (аскезу), примером здесь является Иисус Христос, своей смертью на кресте искупивший древний «первородный» грех человечества;
- учение об избавлении человека от грехов путем молитвы и покаяния;
- вера в загробное воздаяние человеческой душе (праведная попадет в Рай, грешная - в Ад);
- идея человеческой жизни как терпеливой, смиренной, всепрощающей и т.д.

В XI веке христианство раскололось на два самостоятельных направления: **православие** и **католицизм**. В XVI веке широкое антикатолическое движение в Европе — **Реформация** — способствует появлению третьего главного направления христианства — **протестантизма**. В свою очередь каждая конфессия имеет различные направления, течения, секты.

Ислам, мусульманство (араб.- покорность) - третья мировая религия, (имеет два главных направления: **суннизм** и **шиизм**), возник в VII веке в Аравии. Основателем ислама считается **Мухаммед**, которого, по преданию **Аллах** (Бог) избрал своим пророком. Вероучение ислама изложено в **Коране**. Здесь сформированы **пять** основных догматов:

- единобожие (нет Бога, кроме Аллаха, а Мухаммед - его пророк);
- молиться (совершать намаз) пять раз в день;
- соблюдать пост (уразу);
- совершить хадж (паломничество) в Мекку, хотя бы один раз в жизни;
- давать милостыню (закят).

Ислам переносит поиски человеческого счастья на небо и закрепляет неразделенность духовной и светской власти, политики и государства.

Возникновение мировых религий — это результат длительного развития экономических, политических и культурных связей между различными странами и народами. Несмотря на различие в системах объяснения мира, все мировые религии предлагают верующим практически **общий для всех кодекс поведения**, кото-

рый, в основном, может быть сведен к *десяти моисеевым заповедям*. В мировых религиях много общего, что позволило им перешагнуть национальные границы и достаточно широко распространиться по всему земному шару.

22 ВОПРОС МОРАЛЬ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Роль морали в жизни человека и общества. Основные принципы и нормы морали. Взаимодействие норм морали и норм права. Основные нравственные понятия: добро и зло, гуманизм, долг, совесть. «Золотое правило» нравственности. Нравственные основы любви, брака и семьи.

Мораль (от латин. *moralis* - относящийся к нраву, складу души, привычкам) - это сочетание норм, правил, принципов, исполнение которых является следствием либо внутреннего убеждения человека, либо воздействия на него силы общественного мнения. Мораль возникает как исторически первая форма общественного сознания задолго до раскола общества на классы и до возникновения политического и правового сознания. Своим происхождением и ролью моральное сознание обязано тому обстоятельству, что в условиях общественного бытия, в любой системе экономических отношений функционируют два уровня интересов:

- **интересы различных социальных общностей** (рода, класса, нации и т.д.);
- **интересы отдельных индивидов**, входящих в состав этих общностей.

Мораль опирается на авторитет **общественного мнения и нравственные убеждения личности**. В реальной действительности сочетание этих двух уровней интересов всегда конкретно-исторически обусловлено, носит противоречивый характер. Моральное (нравственное) сознание включает два основных вида нормативов: нормы морали и принципы морали. **Нормы морали - это правила поведения людей в конкретных жизненных ситуациях**. Ими выступают представления о гуманизме, добре, долге, совести, стыде, честности и т.д. На каждом этапе исторического развития и в разных странах данные представления менялись. **Принципы морали** - более широкого диапазона, чем нормы. Они носят общечеловеческий характер и обычно формируются как девизы, под знаком которых необходимо вести себя не только в конкретной жизненной ситуации, а в целой системе общественных отношений. К такого рода нравственным принципам относятся такие положения, как: *«уважай ближнего», «чти отца своего», «не укради»* и т.п.

Вместе с моралью взаимоотношения между людьми в обществе регулирует и **право**. Оно, так же как и мораль, включает в свои структуры нормативы и принципы. Между моралью и правом существует **единство и взаимосвязь**, проявляющиеся в том, что:

- мораль и право имеют общий объект для регулирования - общественные отношения;
- мораль и право имеют сходные структуры для осуществления процесса нормотворчества;
- мораль и право должны соответствовать друг другу и утверждать в обществе принципы добра и справедливости;
- мораль и право не должны противоречить друг другу.

Однако между правом и моралью существует и ряд **отличий**:

- в правовых актах выражается государственная воля: в моральных нормах и принципах - общественное мнение;
- нормы права содержат в себе сумму предписаний гражданам, санкционированные государством: моральные нормы формируются в процессе непосредственного поведения и общения людей в обществе;
- нормы и принципы права всегда конкретны, однозначны в толковании; понимание моральных истин может зависеть от различного их восприятия и толкования.

Моральная культура представляет собой исторически сложившуюся систему традиционных, устоявшихся, фиксированных, нормативных отношений между людьми. Элементами моральной культуры являются: обычаи, правила поведения, нравы данной культуры. Основными **нравственными понятиями** являются:

- **добро и зло** (противоположные нравственные начала в человеке, выражающие: **добро** - позитивное, созидательное, гармоничное качество личности, **зло** - агрессивное, разрушительное, эгоистичное состояние индивида);
- **долг** - необходимость подчиняться более значимой воле, чем собственная при выполнении нравственных обязательств;
- **совесть** - соотнесение поступков человека с общепризнанными нормами морали;
- **гуманизм** - признание человека высшей ценностью.

Принцип гуманизма получает свое наиболее яркое выражение в т.н. «**золотом правиле нравственности**», которое предполагает отношение к другому как

к самому себе. Другими словами сформулировать «золотое правило» можно так: *«возлюби ближнего, как самого себя».*

Мораль является основой любви, брака и семьи. В свою очередь, семья вырастает из *любви* как нравственно-этического начала. Взаимная любовь задает семье необходимый нравственный заряд, который впоследствии гармонизирует и защищает семейные отношения. Помимо любви, опорой семейной жизни является *чувство долга*. Если его утратить, то будут потеряны и любовь и семья. Отсюда смыслом семейной жизни является сохранение и поддержание той атмосферы, которая способствовала созданию семьи.

23 ВОПРОС НАУКА КАК СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ ФОРМА КУЛЬТУРЫ

Специфика научного знания, его отличие от обыденного знания. Структура и основные функции науки. Свобода творчества и нравственная ответственность ученого.

Наука - это сфера человеческой деятельности, целью и содержанием которой является познание мира как единой системы на основе экспериментов и рациональных суждений.

Внешним условием для появления науки стало формирование классового общества, позволившее выделить умственный труд из общей системы разделения труда в самостоятельный вид человеческой деятельности. *Внутренним основанием* для развития науки явилось непрерывное накопление практических (эмпирических) знаний, осмысление которых рано или поздно должно было потребоваться. В качестве *объекта* в научном знании выступают предметы и явления природной и социальной среды, включенные в систему общественной практики. *Языком науки* является *мышление в понятиях*. Для понимания категории «наука» необходимо учитывать отличие этого вида духовного производства от обыденного познания. Наука возникает на основе обыденного знания. *Обыденное знание - это бессистемное, складывающееся под влиянием жизненных обстоятельств, формирующееся стихийно - повседневное знание каждого человека, которое обеспечивает ему элементарную ориентацию в мире.*

Специфика *научного знания* заключается в том, что наука имеет дело с особым набором объектов, реальностей, которые не сводимы к объектам обыденного

опыта. Наука нуждается и в особом наборе орудий для проведения исследовательской деятельности и формирует специфические способы обоснования истинности знания, к числу которых относится экспериментальный контроль за полученным знанием, выводимость одних знаний из других. Таким образом, для науки характерен **системный подход** к исследованию объекта. Одним из ключевых моментов определения специфики научного знания является наличие метода познавательной деятельности, **метода познания**, который с необходимостью должен носить объективный характер. Наука, имеет достаточно объемную структуру. По характеру и методу исследования она делится на: **естественные науки, общественные науки, технические науки**. Наряду со специализацией научного знания, происходит и процесс его объединения. Например, только на пересечении различных наук возможно полноценное исследование глобальных проблем современности. В структуре науки выделяются два уровня организации знания:

- **эмпирический** (от греч. *empeiria* - опыт), его основная задача заключается в том, чтобы выводить все знания из чувственного опыта;

- **теоретический** - фиксирует получаемые знания в форме осмысления принципов, законов и научных теорий, в которых с помощью понятийного мышления раскрывается сущность познаваемых объектов и явлений.

Наука относится к сфере духовного производства и в конечном итоге необходима для того, чтобы направлять и регулировать практическую деятельность человека. Именно на этой основе формируются **функции** науки:

- культурно-мировоззренческая;**
- непосредственно-производительная;**
- социально-мобилизующая.**

Первоначально наука оказывала влияние на **мировоззрение** человека и носила подчиненный характер по отношению к религии. Однако коперниковский переворот в науке и последующее за ним динамичное ее развитие привели к тому, что наука стала превращаться в ведущую область духовного производства, оказывающую прямое воздействие как на социальную сферу человеческого бытия, так и на сферу материального производства. Функция науки как **непосредственной производительной силы** на сегодня является наиболее очевидной, так как наука выходит за рамки абстрактно-теоретических размышлений о природе и превращается в силу, которая в значительной мере организует, контролирует и направляет производство. Результаты науки, вплоть до середины XIX века, лишь эпизодически применялись на практике. Однако сейчас степень усвоения практической деятельности человека, достижения науки неизмеримо выше. Включение науки в не-

посредственное производство оказывает внутренне стимулирующее воздействие на ее развитие. В качестве *социально-мобилизующей силы* наука используется для осуществления программ социально-экономического развития, а также для решения глобальных проблем современности. Между тем, целью научных исследований является не только интеллектуальное воссоздание мира и постижение истины. Как и другие области культуры, *наука является творческим уделом человека*.

Наука - это стихия *человеческой активности и свободы*. Французский философ *Ж.-П. Сартр* неоднократно подчеркивал мысль о том, что человек должен быть свободным для того, чтобы этой свободой «сделать себя». Добавим, что не только себя, но и свое дело. Вместе с тем, научная деятельность, как и всякая другая, имеет определенные нравственные нормы, допускающие, что для ученого в его научном поиске является приемлемым, а что нет.

Проблема *нравственной ответственности ученого* за свою деятельность имеет глубокие исторические корни. Но именно сегодня, в силу огромного влияния науки на все сферы жизни людей, на их элементарное выживание - эта ответственность многократно усиливается. Деятельность современного ученого должна соизмеряться с *принципами гуманизма и нормами общечеловеческой морали*.

24 ВОПРОС ПОЛИТИКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА

Причины возникновения и роль политики в жизни общества. Функции политики. Власть и политика. Элементы политической сферы жизни общества: политический субъект, политическое сознание, политическая деятельность, политические отношения, политическая культура. Взаимодействие политики с моралью и правом.

Понятие «*политика*» (от греч. *polis* - город) возникло в Древней Греции, первоначально обозначая различные формы общественного (государственного) правления. Трактат *Аристотеля* «*Политика*» дословно так и назывался – «*То, что относится к государству*». Общественные и государственные дела в нем именовались «*политикой*».

Политика - это деятельность государственных органов, политических партий и общественных объединений, направленная на обеспечение классовых или иных общественных интересов с целью завоевания политической власти или ее удержания. Политика - это явление историческое. Она существовала не всегда. Появление политики связано с выделением *собственности*, что явилось

принципиально важным моментом в развитии общественной жизни. Превращение отдельного человека в свободную личность, независимую от власти рода и племени, потребовало новой системы регулирования отношений в обществе. Политика при помощи государства и его аппарата стала тем механизмом, с помощью которого произошло регулирование взаимоотношений человека и государства. На ранних этапах своего развития политика была полностью включена **в деятельность государства**. В процессе формирования гражданского общества, помимо государственного управления, заметную роль в политике стали играть негосударственные структуры — **средства массовой информации, влиятельные политические группы**. Сегодня именно государство обеспечивает стабильное развитие общества. Однако влияние негосударственных структур - общественно-политических движений, партий, отдельных влиятельных групп - весьма ощутимо. Функции политики многообразны, однако наиболее существенными являются:

- **объединительная**, направленная на сохранение целостности и устойчивости общественной системы;
- **мобилизующая**, заключающаяся в определении и достижении сознательно поставленных целей общественного развития;
- **регулятивная**, распределяющая политические роли между участниками политического процесса;
- **социализаторская**, помогающая не только включать личность в мир социальных отношений, но и стимулировать личность стремиться к совершенствованию этого мира и его изменению.

Политика строится вокруг феномена **власти**. Власть выступает сущностью политических отношений и любого политического действия. В широком смысле категория «**власть**» **понимается как способность кем-либо или кем-либо управлять**. Основными **элементами** власти являются:

- **субъект власти** (активное начало, которым может обладать личность, группа, организация, имеющие волю к власти);
- **объект власти** (основан на подчинении, который держится либо на страхе за неповиновение, либо на интересе и внутренней убежденности в необходимости подчинения, либо зависит от неравенства позиций субъекта и объекта);
- **ресурсы власти** (т.е. все те средства, использование которых позволяет субъекту власти влиять на объект).

Власть опирается на волевые отношения и проявляется в различных областях жизни людей: экономической, религиозной, семейной и т.п. Политическая

власть - это явление общественное. Она распространяется на большие общественные группы, слои, классы и в целом на общество.

Политическая власть - это право воздействовать на большие социальные группы и общественные процессы при помощи государственного аппарата принуждения и ресурсов власти. Одним из важнейших оснований власти являются ее **ресурсы**:

- **экономические** (это материальные ценности, необходимые для общественного производства и потребления, реализующиеся в деньгах, продовольствии, полезных ископаемых и пр.);

- **силовые** (это государственный аппарат принуждения – армия, полиция, спецслужбы);

- **демографические** (количество и качество населения, его воспроизводство);

- **социальные** (место людей и отдельных групп в общественной иерархии: их статус, должность, образование, престиж);

- **информационные** (знания и информация).

В соответствии с ресурсами, на которые она опирается, политическую власть можно разделить на отдельные **виды**:

- **государственная политическая власть** (располагающая правом формировать законодательство, обязательное для всего населения и опирающаяся на особый аппарат принуждения, как на одно из средств его исполнения);

- **партийная политическая власть** (формирующая совокупный политический интерес граждан);

- **информационная политическая власть** (управляющая сознанием людей с позиции определенных политических целей и интересов).

Немецкий социолог Макс Вебер выделил три способа осуществления власти в обществе:

- **традиционный тип господства**, основанный на вере в традиционно существующие власть и порядок (характерен для стран Востока);

- **легальный тип господства**, сформированный на конституционном законодательстве (свойственен политической практике стран Запада);

- **харизматический (исключительный) тип господства**, складывающийся на авторитете яркой личности (существует в странах, переживающих внутренние конфликты, социальные потрясения, революционные выступления).

Любая власть нуждается в добровольном согласии людей ей подчиняться. Степень этого согласия определяется уровнем **легитимности** (латин. *legitimus* - законный) **власти**. Следует заметить, что по-своему содержанию данное понятие

несколько объемнее, чем соответствующий юридический термин. *Легитимность - это признание обществом законности власти и правомерности принимаемых ею решений.* В свою очередь обеспечить легитимность политической власти должна ее эффективность, т.е. качество выполнения ею своих общественных функций.

Как было отмечено выше, *политическая сфера жизни общества строится вокруг феномена власти.* Она выступает сущностью политических отношений и началом любого политического действия. *В политическую сферу входит деятельность государственных организаций и политических партий.* Политическая сфера общества включает в себя следующие элементы:

– *политический субъект* - это политические силы (т.е. конкретная личность или общественная группа) участвующие в политической жизни, реализующие в ней свои интересы и вызывающие в ней политические изменения;

– *политическое сознание людей* (массовое, групповой, индивидуальное) - отражает отношение граждан к политической действительности, показывает политическую культуру, идеологические установки, сформировавшиеся традиции данного общества;

– *политическая деятельность людей* - это способ их включения в политическую жизнь и форма проявления в ней их активности;

– *политические отношения* - это взаимосвязи между людьми, сложившиеся в ходе их борьбы за власть. Они могут выражаться как в форме компромисса, сотрудничества и солидарности, так и проявлять себя в отношениях соперничества и конфронтации;

– *политическая культура* - представляет собой сущностную характеристику политического сознания и политического поведения основной массы населения, а так же уровень функционирования политических инструментов.

Полноценное развитие общества невозможно без взаимоотношений политики с другими сферами жизнедеятельности человека. Взаимодействие *экономики и политики* осуществляется через *социальные отношения.* В зависимости от степени своего материального благосостояния различные социальные группы обращаются к тем или иным политическим формам для их решения. В то же время экономические изменения в обществе наполняют новым содержанием политические процессы. Так, например, формирование предпринимательского слоя в России привело к созданию новых политических организаций, ставших выразителем интересов данной социальной группы.

Взаимосвязь *культуры и политики* реализуется в таком своем проявлении, как политическая культура людей. *Политическая культура - это исторически сформированная совокупность ценностей, норм, политических институтов, способов политического действия индивидов и социальных групп.* Политическая культура проявляет себя, прежде всего, в политическом поведении людей. Исторические традиции и сформированная веками устойчивая система ценностей заметно отличают политическую культуру России. Ей свойственны:

- авторитет центральной власти;
- преобладание коллективных форм управления общественными процессами.

Новая политическая культура России сегодня только формируется и мировой опыт предоставляет различные модели ее проявления. Среди них выделяются:

- *патриархальный тип* (характеризующийся отсутствием интереса у населения к политической жизни. Например, подобная ситуация просматривается в ряде стран Африки, в Индии);

- *подданнический тип* (сочетающий в себе сильную политическую систему и низкую индивидуальную активность граждан. Примером могут служить богатые страны Персидского залива, Куба);

- *активистский тип* (отличающийся и заинтересованностью граждан в политических процессах и активным в них участием. Примером может служить политическая жизнь в развитых странах мира).

Активистский тип политической культуры, направленный на реформирование общества, отстаивание личностью своих прав и интересов, является наиболее желательным вариантом для политической культуры современной России.

Во взаимоотношениях *политики и морали* существуют две тенденции:

- проникновение политики во все сферы жизни общества (в том числе и в нравственную) и полное подчинение себе всех его составляющих;
- слияние политики и морали и как следствие этого потеря ею (политикой) динамизма и эффективности.

Сбалансировать политический и моральный критерий весьма непросто и лучше всего это удастся людям, имеющим разносторонний политический опыт и крепкие нравственные устои.

Право и политика тесно связаны между собой. Закрепление в юридических актах, конституции политики государства, легитимность его институтов, политических прав и свобод граждан является прямым следствием тесной связи права с политикой.

25 ВОПРОС

ПРАВО КАК СИСТЕМА СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ НОРМ И ОТНОШЕНИЙ

Функции права. Социальные нормы: понятие и виды. Правовые нормы: понятие, признаки, структура. Виды правовых норм.

Право - это система обязательных норм и правил поведения, установленных государством, соблюдение которых гарантируется специальными органами власти и судопроизводства. Право возникло вместе с государством. Оно является одним из наиболее универсальных нормативных регуляторов общественных отношений. Категория «**право**» используется в различных значениях:

- **естественное право** (т.е. право человека на жизнь, свободу, безопасность и т.д.);

- **объективное (или позитивное) право**, понимаемое как система юридических норм, оформленных государством и предписанных им для решения тех или иных проблем; например, конституционное право, административное право, семейное право и т.д.);

- **субъективное право** (гарантированное государством право физическим и юридическим лицам на труд, образование, здравоохранение, отдых и т.д.).

Право характеризуется следующими специфическими **признаками**:

- право представляет собой **систему определенных норм** (т.е. правил поведения общего характера), **которые устанавливаются, изменяются, отменяются только государством**;

- право **гарантировано государством** и в случае необходимости охраняется и обеспечивается его принудительной силой;

- правовые нормы носят **обязательный характер** для всех членов общества;

- правовые нормы выражаются **в виде письменных предписаний**, публикуются в государственных официальных источниках, отличаются точностью и определенностью изложения.

Роль права в жизни общества проявляется в функциях. Под **функциями права** понимаются направления правового воздействия на общественные отношения. Основными функциями права являются:

- **регулятивная**, действующая на общественные отношения посредством установления определенных правил поведения;

- **охранительная**, предназначенная для защиты личности и государства от правонарушений;

- **воспитательная**, направленная на формирование у граждан необходимой правовой культуры и уважительного отношения к праву.

Совокупность норм, регулирующих общественные отношения, общие правила поведения людей и социальных групп называются **социальными нормами**. В процессе исторического развития человечество выработало множество различных норм и правил, которыми оно руководствуется в своей жизни и деятельности. Социальные нормы выражаются в следующих видах:

– **нормы обычаев и традиций**, выявленные и закрепленные в результате длительного следования человечеством определенным поведенческим стереотипам;

– **нормы морали**, обязывающие и требующие должного поведения и запрещающие совершение определенных действий;

- **религиозные нормы**, регулирующие нормы культовой деятельности, а также взаимоотношения людей внутри религиозных организаций;

– **политические нормы**, координирующие отношения граждан, социальных групп, классов как между собой, так и в целом к государству и т.д.

Все социальные нормы тесно взаимосвязаны, могут взаимодополнять друг друга.

Правовые нормы (нормы права) являются важнейшими из социальных норм. Они возникли вместе с государством и, в отличие от других социальных норм, устанавливаются и охраняются от нарушений только государством. **Нормы права - это общие правила поведения, установленные и охраняемые государством. Структура** правовой нормы включает в себя:

– **гипотезу** (в которой указывается круг лиц, к которым адресована норма, а также обстоятельства, при которых она реализуется);

– **диспозицию** (т.е. само правило поведения, указывающее права и обязанности лиц);

– **санкцию** (т.е. меру государственного принуждения, которая применяется к правонарушителям).

Как государственный регулятор отношений в обществе, норма права имеет свои **признаки**:

– она может выражать **общие и обязательные к исполнению правила**;

– она может выражать **определенные, четко сформулированные и конкретные правила**;

– она может выражать *категоричные, строго определенные государственные государственными компетентными органами, юридически закрепленные правила;*

– *нормы права охраняются принудительной силой государства.*

В зависимости от основания (критерия) нормы права подразделяются на следующие *виды:*

– *по отраслевому критерию* выделяются нормы конституционного, административного, уголовного, семейного права и т.д.

– *по характеру предписания* нормы права делятся на управомочивающие (т.е. представляющие право на совершение определенных действий), *обязывающие* (т.е. требующие должного поведения) и *запрещающие* (устанавливающие запреты на совершение определенных действий).

26 ВОПРОС ПРИРОДА, ОБЩЕСТВО, КУЛЬТУРА

Влияние природной среды на социокультурное развитие. Глобальные проблемы современного мира. Возрастание целостности мира и глобализация общества.

Природа - это совокупность естественных условий для жизни человека и человечества. Под категорией «*природа*» понимается *все разнообразие жизни на Земле и во Вселенной.* Процесс сотворения природы прошел ряд этапов. Итогом его развития стало формирование *биосферы.* Термин «биосфера» был введен в научный оборот во второй половине XIX века французским ученым *Э.Реклю.* Этим понятием обозначался растительный и животный мир Земли, ее живая оболочка. Биосфера включала в себя разнообразные биологические виды, которые взаимодействовали как между собой, так и с окружающей средой. Человек тоже является частью биосферы Земли. Как писал *К.Маркс, «человек живет природой, и она является его телом».* Однако человек *выделяется* из природы благодаря «*общественному производству своей жизни*» (К. Маркс). Это «производство» включает:

- создание для людей материальных средств жизни;
- воспроизводство самого человека, как социального субъекта;
- формирование общественных отношений в различных сферах жизнедеятельности.

С усложнением форм человеческого бытия меняется и состояние природы. Она все чаще включается в орбиту практической деятельности человека, которая

становится все более обширной. Возникает *«вторая природа», искусственно созданная* самим человеком – *среда обитания*. Однако в конце XIX века, вследствие техногенного развития общества состояние биосферы ухудшается. Все более настойчивыми становятся призывы о *«преобразовании», «покорении»* природы. В начале XX века наш соотечественник *Владимир Иванович Вернадский (1863-1945)* обосновал *идею о нерасторжимости человека и природы*. Ученый был твердо уверен в том, что, овладевая законами природы и совершенствуя технику, человек не только *преобразует биосферу*, но и *принимает на себя ответственность за ее будущее*. Вернадский ввел в концепцию биосферы новое понятие «ноосфера». В его понимании, *ноосфера - это сфера разума, преобразующего природу*. В свою очередь, ноосфера имеет тенденцию к непрерывному *расширению и углублению*, ибо человек, по мысли ученого, в полном объеме способен *освоить весь космос*. Вернадский был создателем учения *антропокосмизма*. В нем *сущность природы* (понимаемая им как космическая) и *деятельность человека* в результате *взаимодействия* должны слиться в *единую систему*. Современный этап развития общества характеризуется небывалым обострением *глобальных, общепланетарных проблем*. Они вышли за рамки государственных границ и континентов и представляют собой *общечеловеческую задачу*. Само понятие *«глобальные проблемы»* этимологически восходит к латинскому слову *«globus»* - «земной шар». Это означает, что речь идет *об общепланетарных проблемах, имеющих общечеловеческую значимость и затрагивающих жизненные интересы огромных масс людей*. Существуют определенные *факторы*, позволяющие квалифицировать ту или иную проблему как глобальную. Они должны включать:

- *общечеловеческий* характер проблемы (она должна затрагивать интересы всего человечества);

- *ее проявление во всемирном масштабе* (данная проблема должна быть актуальной для всех регионов мира);

- *перспективу развития в будущем;*

- *совместные усилия всего человечества для ее решения.*

К глобальным проблемам относятся:

- предотвращение угрозы войны с применением оружия массового поражения, сохранение и упрочение мира;

- преодоление экологического кризиса, связанного с катастрофическими последствиями человеческой деятельности;

- обеспечение сбалансированного роста народонаселения;

- защита здоровья людей от особо опасных массовых заболеваний и от негативных последствий научно-технического прогресса;
- обеспечение растущих потребностей мирового хозяйства в энергии и природных ресурсах и пр.

Среди этих катастроф, угрожающих населению планеты, в первую очередь называют возможность превращения любого локального конфликта в мировую войну с использованием ядерного, химического и бактериологического оружия. В середине XX века планета сделала реальные шаги для нейтрализации этой угрозы. После разгрома фашизма в годы второй мировой войны, международное сообщество учредило *Организацию Объединенных Наций* (ООН) /1945/, главной задачей которой стало урегулирование конфликтов и спорных межгосударственных вопросов мирным путем. На протяжении нескольких десятилетий страны, входящие в ООН и обладающие ядерным оружием, подписали ряд документов об ограничении его производства и испытаний. На решение правительств оказали существенное влияние мощные антивоенные движения, развернувшиеся практически во всех странах мира. Свой голос за мир подали межгосударственные объединения ученых. Именно они в 70-80-е годы XX века доказали, что при взрыве нескольких ядерных зарядов Земля войдет в состояние *«ядерной зимы»*, в результате которой произойдет изменение климата. Последнее может разрушить тепловой баланс планеты, что приведет к гибели всего живого на земле. Чернобыльская катастрофа 1986 г. многих в этом убедила.

Сегодня мы живем в более управляемом мире. Вероятность конфликта между ведущими державами не столь очевидна. Однако, появилась и новая опасность. Она заключается в возможности попадания ядерного оружия в руки реакционных режимов и отдельных террористов. Выход из данной ситуации один - исключение насилия как способа решения международных конфликтов. Другой, не менее грозной проблемой, является *экологическая катастрофа*. Термин *«экология»* ввел в научный оборот немецкий биолог *Эрнст Геккель (1834-1919)*. Им он обозначил *«все внешнее по отношению к человеческому телу»*. В XX веке резко возросла эксплуатация природных ресурсов, что неминуемо привело к изменению природного баланса и мощному загрязнению окружающей среды. Мир сотрясают природные и транспортные катастрофы, непрерывные выбросы вредных веществ в окружающую среду. Это приводит к ухудшению ландшафта и структуры почв планеты, исчезновению многих видов растений и животных, разрушает и генофонд самого человека. Очень многие ученые высказывают мысль о том, что к необратимым экологическими катастрофическим процессам уже сегодня может

быть отнесен процесс образования т.н. *«озоновых дыр»* в атмосфере. Другими словами, в мировом общественном сознании укрепляется мысль о том, что глобальная катастрофа уже разразилась. Живущие на планете люди являются свидетелями ее начала, но никак не могут ее предотвратить или хотя бы приостановить и окажутся последними представителями человеческой цивилизации на Земле. Принципиальное *решение* экологических проблем возможно *в согласованной деятельности всего международного сообщества*. Практические шаги уже делаются. Речь идет:

- о заключении международных конвенций и межправительственных соглашений по вопросам охраны окружающей среды;
- о расширении масштабов деятельности авторитетных международных (в том числе и научных) экологических организаций;
- об экологической экспертизе международных, региональных и национальных программ производственного, технологического и экономического развития;
- о широкой пропаганде средствами массовой информации существенных проблем экологической культуры и т.д.

Все это должно способствовать *гармонизации* взаимоотношений человека, общества и природы. По прогнозам медиков необратимой катастрофой, в которую также уже сегодня вовлечено человечество, является *СПИД*. Специалисты полагают, что СПИД еще только «первый звонок», начальная, а вовсе не конечная стадия развития *пандэмии* (всечеловеческой эпидемии), которая способна уничтожить разум на планете. Решение данных вопросов видится в изменении представлений человека о своем взаимодействии с природой, в достижении *коэволюции* (т.е. совместного, согласованного развития) природы и человеческого разума. *Демографическая проблема* связана с постоянным увеличением численности народонаселения, проживающего на территории Земли. Этот рост характеризуется глубоким противоречием. С одной стороны, происходит интенсивное прибавление численности людей в нищих странах Азии, Африки, Латинской Америки, в Китае и Индии. С другой - в высокоразвитых Европейских странах, владеющих большей частью мировых ресурсов, рождаемость падает. Таким образом, в руках *немногих* оказывается *основная масса* материальных благ. Сегодня у мирового сообщества есть ряд программ саморегуляции численного состава населения. Их успешная реализация, а также всеобщее осознание опасности данной ситуации, дают шанс на смягчение положения. К глобальным проблемам относятся - *продовольственная, энергетическая, ресурсная*. По сути своей, они являются компонентами или последствиями экологической и демографической проблем.

Для преодоления всего комплекса ситуаций, связанных с действием глобальных проблем, необходимо изменить мировосприятие людей, воспитать *homo globulis* - **человека всемирного**. Этот человек должен придерживаться следующих принципов:

- достижения союза всех сил на планете;
- умеренности в потреблении материальных благ;
- установления теснейшего межчеловеческого общения.

Пришло время переосмыслить знаменитый тезис К.Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, дело заключается в том, чтобы изменить его». Задача ныне живущих состоит в том, чтобы сохранить его, прежде всего, как **жизненный мир человека**.

27 ВОПРОС КУЛЬТУРА И ЛИЧНОСТЬ

Соотношение биологического и социального в человеке. Человек как продукт и субъект общественных отношений. Понимание человека в древневосточной и античной культурах.

Человек - это особый вид сущего, живое телесное существо, субъект исторического развития общества. С одной стороны, **человек разумный** (*Homo sapiens*) - это результат биологической эволюции, ее усложнения и видоизменения. Однако отличия человека от животного очень существенны. Животное, рождаясь на свет, обладает определенным набором инстинктов, которые задают поведенческие стереотипы и одновременно ограничивают вариации этого поведения. Животные просто обречены вести себя тем или иным образом. У человека ситуация совершенно иная. Человечество развивается на протяжении 40 тысяч лет, относится к одному биологическому виду (*Homo sapiens*), но тем не менее обнаруживает потрясающее многообразие в процессе поведения. **К.Маркс** прокомментировал эту ситуацию так: **«Человек может вести себя по мерке любого вида»**. Среди представителей (*Homo sapiens*) присутствует индивидуальная вариативность поведения, которая неизвестна животному миру. Биологические предпосылки поведения животных зафиксированы в молекулах ДНК. Поведение людей определяет **членораздельная речь, показ и пример**. Функции врожденных инстинктов, свойственные животным, у человека заменяются **нормами (правилами) и преемственностью в поведении**. И если говорить о программировании поведения человека, то его определяет **культура**. Она является своеобразной програм-

мой поведения человека. Однако культура порождена социальным статусом индивида и не имеет прямого отношения к его биологическим характеристикам. Именно способность созидать «*вторую природу*» и *культурные ценности* и является исходным отличительным признаком того типа сообщества, который характерен для *Homo sapiens*.

Таким образом, *человек - это существо биосоциальное*. С одной стороны, он генетически связан с другими формами биологической жизни. Человек подвержен влечениям и страстям. Он впадает в страх и гнев. Его телесное существо подчинено всем законам биологии и физиологии. Выделение человека из природы произошло благодаря:

- умению производить орудия труда;
- обладанию членораздельной речи;
- наличию сознания и разума;
- способности быть нравственным, подниматься над своими естественными влечениями и осуществлять свободный выбор.

С другой стороны, человек существо социальное, ибо он преобразует природные объекты, т.е. занимается производством, *предметно-практической деятельностью*. Именно в ходе этой деятельности человек формируется как *социальное существо*. Впервые это определение было дано *Аристотелем*, который назвал человека «*общественным животным*». С течением времени возникла масса других определений человека, которые акцентируют тот или иной аспект его жизнедеятельности. Так, например, человек - это существо моральное, свободное, обладающее самосознанием и пр.

При анализе соотношения биологического и социального начал в человеке существуют вопросы, которые являются предметом неутрачиваемых дискуссий, споров и обсуждений. Что определяет сущность человека: его биологическое происхождение или социальный статус? Какое значение в жизни общества имеют биологически обусловленные различия между людьми и группами людей? В зависимости от ответа на эти вопросы получают одобрение или осуждение проявления расизма и шовинизма, решаются вопросы женского равноправия и пр.

Наиболее полно сущность человека выявляется через социальный аспект. *К. Маркс* сформулировал это так: «*Сущность человека в своей действительности есть совокупность всех общественных отношений*». В основу развития общественных отношений (а стало быть, и человека, как *продукта* и *результата* этих отношений) лег способ материального производства, в процессе которого человек формирует свой мир. Трудовая деятельность человека не только создает средства

для удовлетворения его жизненных потребностей, но и воспроизводит систему *общественных отношений*. Напомним, что в нее входят:

- *производственные отношения* (отношения собственности, формы распределения произведенного продукта, его обмена и потребления);
- *отношения между историческими общностями людей* (род, племя, народность, нация);
- *брачно-семейные и бытовые отношения между людьми;*
- *отношения между личностью и обществом.*

Воспроизводство данной системы общественных отношений становится особой *потребностью* человека. Удовлетворение потребности находит свое выражение в человеческом *интересе*. Под воздействием интереса человек относится к окружающему миру как субъект. *Субъект - это человек, познающий внешний мир (в данном случае общество) и воздействующий на него в своей практической деятельности.* Таким образом, человек является не только продуктом и субъектом общественных отношений, но и главным творением культуры, которая:

- создает самого человека как существо все менее зависящее от каких-либо природных закономерностей и случайностей;
- «творит» человека как долговечное существо, все более уверенное в своем здоровье и «праве на жизнь» (сегодня мы живем в два-три раза дольше людей древних цивилизаций);
- предоставляет человеку возможность заниматься сложным интеллектуальным трудом, а не только заботиться о хлебе насущном;
- обеспечивает человеку психологический комфорт и развлечения;
- изменяет облик планеты Земля, создает потенциал для развития ее ландшафтной оболочки и самого человека.

Древнейшие философские системы Индии, Китая и Античной Греции впервые сформировали *научные концепции человека*, рассматривая его как часть космоса. Здесь *человек выступает как малый мир (микрокосм) и большой мир (макрокосм)*. По представлениям древних *китайцев* природа трактовалась как живой организм, а человек - как сочетание различных «стихий» космоса. Один из китайских мудрецов сказал: *«Меж Небом и Землей человек драгоценнее всего»*. Наиболее самобытными и оригинальными концепциями человека в древнекитайской философии являются теории конфуцианства и даосизма.

Конфуцианство (основоположник - мудрец *Конфуций VI в. до н.э.*) утверждало вечность и неизменность общества и мира в целом, в котором каждый человек должен занимать predetermined ему изначальное место. Гуманность,

милосердие (жэнь) должны пронизывать отношения между людьми. Каждый должен помогать другому достичь того, к чему сам стремится, и не делать того, чего не желаешь себе. Овладеть таким правильным поведением помогает следование строгому порядку (ли) и нормам, включающим этикет. Другим важнейшим направлением древнекитайской философии, в котором акцентируется проблема человека является *даосизм* (основоположник *Лао-Цзы* - VI в. до н.э.). Центральным понятием этого учения было провозглашено *«Дао»* - путь. С точки зрения даосизма, все в мире находится в движении, изменении, в пути; все непостоянно и конечно. Человеку необходимо следовать установленному миропорядку, соответствующему дао. Чтобы обеспечить себе бессмертие, человек должен выполнять особые упражнения, напоминающие йогу (соединение, связь).

Древнеиндийская концепция человека была изложена в ведической литературе. *«Веда»* - в переводе означает «знание» и представляет собой корпус текстов, которые составлялись на протяжении девяти столетий, вплоть до VI в. до н.э. У древних индийцев человек занимал не центральное, а среднее положение в мироздании между богами (находящимися в раю) и демонами (располагающимися в аду). Однако человек мог не только подняться до божественных высот, но и очутиться на дне ада. Согласуется со сказанным выше и *учение о переселении души - Карма*. Согласно ему, рубеж между живыми и неживыми существами достаточно легко проходим и подвижен. Душа человека может вселиться в различные существа неорганической и органической природы. Но если она вселится в живое органическое тело, то чем будет предопределен выбор? Ответ на этот вопрос дает *закон Кармы*. Тот, кто совершал благие деяния и не нарушал моральных норм в будущей жизни, должен родиться в высших кастах (сословиях) общества. Тот, кто пренебрегал нравственными принципами может родиться либо членом низшей касты, либо даже животным или просто придорожным камнем. Изменить свою неблагоприятную Карму можно только *«достойными делами»* и *«праведной жизнью»*.

В VI в. до н.э. в Индии возникает *буддизм* - одна из трех мировых религий. В учении буддизма формулируется понимание *«правильной жизни»* для человека. Она состоит из *пяти заповедей*:

- «не вредить живым существам»;
- «не брать чужого»;
- «воздерживаться от запрещенных половых контактов»;
- «не вести праздных и лживых речей»;
- «не пользоваться опьяняющими напитками».

Освободить душу от пут Кармы помогает *йога*, которая требует от человека *дисциплины, выдержки, упорства*.

Учение *древнегреческих авторов* о человеке в основном представлено трудами Платона и Аристотеля. Именно они внесли наибольший вклад в античное представление о человеке. Учение о человеке *Аристотеля (384-322)* излагается в его работах *«Политика»* и *«Никомахова этика»* (т.е. небольшая этика) и носит этический характер. В этих трудах он излагает свое *учение о добродетели*. Аристотель разделяет ее на два главных вида: *дианоэтическую* (интеллектуальную) и *этическую* (волевою, поведенческую) добродетель. *Дианоэтическая - возникает, путем обучения, этическая - складывается благодаря привычкам и социальным условиям*. Решающее значение для Аристотеля имеют дианоэтические добродетели: *мудрость, благоразумие, разумная деятельность*. Добродетель возникает как золотая середина между пороками. По Аристотелю, *мужество* - это и есть *золотая середина* между безрассудной смелостью и трусостью. *Щедрость* - это крайность между жадностью и мотовством и т.д. *Добродетелью* обладает далеко не каждый человек, а лишь тот, кто сумел ее активно обнаружить, т.е. *тот, кто действует*. Другими словами, по Аристотелю, *необходима активная социальная позиция человека*.

Наивысшей формой деятельности Аристотелем признается *«биостеоретикос»*, что означает *«созерцательная жизнь»* - удел философов. Человек получает высшее наслаждение не в потреблении материальных благ, не в том, что Аристотелем называется *хрематистика* (от греч. слова - хрематос – «накопление денег»), не в почестях, не в деятельности, направленной на стяжание славы, а в самом процессе теоретической деятельности, т.е. *в созерцании*. Один из важнейших разделов Аристотелева учения о человеке касается его *взглядов на рабство*. Аристотель считает рабство совершенно нормальной и естественной составляющей социального организма современного ему общества. *Справедливость*, по его мнению, состоит *в равенстве*. Но не для всех, а *для равных*, т.е. *свободных*. И *неравенство* также представляется ему справедливым, но опять таки не для всех, а лишь *для неравных*. В своем наследии греческая философия акцентировала и *разумное начало* в человеке. *«Познай самого себя»* - это изречение, высеченное при входе в храм Аполлона в Дельфах ориентировало и современников и потомков на постоянное познание человеком самого себя.

28 ВОПРОС ЛИЧНОСТЬ КАК ИНДИВИДУАЛИЗИРОВАННАЯ ФОРМА БЫТИЯ КУЛЬТУРЫ

Основные характеристики и типы личности. Социализация личности. Социальная структура личности. Западноевропейские культурно-исторические типы личности.

Личность – (лат. *persona*) – это человек, живущий в обществе и обладающий системой социально значимых черт, свойств и качеств. Исходным моментом для выявления понятия «личность» следует считать категорию «индивид» (лат. *individuum*). Под индивидом понимают единичного представителя человеческого рода, который является конкретным носителем всех физиологических и социальных черт человечества. Индивид выступает в качестве:

- доличностного существа;
- носителя предметно-традиционного действия;
- выразителя некоего слитного родового сознания.

Личность выступает, как **итог развития индивида**, наиболее полное воплощение его человеческих качеств. Понятие «**индивидуальность**» фиксирует неповторимое, оригинальное своеобразие человека, подразумевая не только внешний облик, но и всю совокупность социально значимых качеств. Личность – это индивидуализированный способ бытия человека, в то время как **индивидуальность** – это общественный способ существования индивида. Личность возникает на более поздних этапах развития человека и отличается следующими чертами:

- умением принимать и реализовать решения;
- наличием самосознания, которое трансформируется в жизненную позицию;
- способностью в определенной ситуации противопоставить себя обществу.

Для реализации этой жизненной позиции необходима **воля**. Поэтому воспитание воли является важнейшим условием формирования личности. Становление личности происходит в процессе социализации.

Социализация - это процесс воздействия общества и его структур на индивида, в результате которого он усваивает свой социальный опыт, получает социальные статусы и роли и таким образом становится личностью. Социализация начинается с детства и продолжается на протяжении всей жизни человека. В процессе социализации принимают участие: **государство, сложившееся законодательство, семья, система образования, ближайшее человеческое окружение**. Благодаря процессу социализации личность реализует себя в

обществе, приобретая или изменяя свой социальный статус и свою социальную роль.

Социальный статус - это положение человека в обществе. Быть врачом - означает занимать социальный статус, т.е. иметь определенное место в системе общественного разделения труда. Социальный статус реализуется через социальную роль. Роль - это ожидаемое поведение, связанное с определенным статусом. **Социальная роль** - это определенная модель поведения, которая должна соответствовать ожиданиям окружающих. Так, например, быть женой означает иметь статус «жена» и выполнять роль «жены». Любой статус состоит из определенных прав и обязанностей, которые общество закрепляет за данной позицией. Врач должен лечить больных, заниматься профилактикой болезней и сам вести здоровый образ жизни, т.е. выполнять определенную роль. Для определения положения личности в обществе используются понятия «престиж» и «авторитет».

Престиж (от франц. *prestige* – обаяние, очарование) – это оценка обществом или социальной группой значимости тех или иных позиций, занимаемых людьми. Престиж стимулирует желания, стремления человека повысить свою профессиональную подготовку, занять соответствующее место в обществе. В свою очередь престиж делает более динамичными такие социальные процессы как: структура потребления, профессиональная занятость, социальные перемещения. Понятие «авторитет» (от лат. *auctoritas* – влияние, власть) – подразумевает степень признания группой людей или обществом личных и деловых качеств кого-либо из своих членов. Авторитет – это одна из форм осуществления власти. Он отражает степень влияния личности в социальной группе или обществе. Если престижными могут быть: вид деятельности, профессия, должность, то авторитетным – определенный, конкретный человек. Социализация для общества крайне важна, так как она является гарантией его самосознания и самовоспроизводства.

Человеческая личность является сложным социальным феноменом и имеет свою структуру. Она включает в себя биологические, психологические и социальные компоненты. К биологическим компонентам относятся развитие в процессе эволюции особенности природы человека. Психологические включают в себя целостные чувственно-эмоциональные характеристики человека. Определяющей в социальном компоненте структуре личности является ее деятельность. Вне конкретной деятельности анализ социальной структуры личности невозможен. Социальные элементы структуры личности включают в себя:

– способ реализации в деятельности социальных качеств (проявляю-

щихся в труде, образе жизни, семейно-бытовых, общественно-политических отношениях);

– *объективные социальные потребности* (независимо от того, осознает их личность или нет;

– *способности к творчеству в различных сферах деятельности людей:* науке, искусстве, а также в производстве, профессиональной подготовке, в быту и т.д.;

– *степень овладения культурными ценностями данного общества*, т.е. духовный мир личности;

– *нравственные нормы, принципы и убеждения*, которыми руководствуется личность.

Все эти структурные элементы присущи каждой личности и определяют характер поступков человека. В западноевропейской исторической культурологической традиции сформировалось ряд концепций, в которых состоялось осмысление феномена личности, ее природы, самореализации и включенности в культурное творчество. Отметим ряд теорий, которые наиболее ярко характеризуются специфическими представлениями о личности.

Впервые значительный шаг на пути выделения человека из окружающего его космоса сделала *античная философия*. Сократ, Платон и Аристотель обозначили контуры личностного подхода к человеку, провозгласив его *уникальность, стремление к самопознанию и самореализации*. Между тем в греческой античности, в основном, анализировалась проблема человека, понятие личности оставалось весьма расплывчатым и неопределенным. В более широком социальном контексте и логическом объеме понятие «личность» использовала культура латинской античности. В эпоху Цицерона и Сенеки «личность» понимается как «персона», как проявившаяся индивидуальность человека. Именно *в «личности» римлянин реализует себя сознательно и нравственно как гражданин и патриот, при этом оставаясь свободным и самодостаточным*.

В *средневековой христианской* культурологической традиции *личность* понимается как особая сущность человека как «*образ и подобие*» Бога:

- с одной стороны — *венец божественного творения и высшая цель мироздания;*

- с другой — *покорный слуга и исполнитель воли высших божественных сил*.

Духовность личности отождествлялась с идолопоклонством, набожностью и благочестивой жизнью.

В европейском сознании периода *Возрождения (XIV-XV)* возникает *идея гуманизма*. Она заключается в том, что *человеческая индивидуальность, личность объявляются высшей ценностью*. Основополагающая мысль гуманизма состояла в том, что *реальный, земной и внутренне свободный человек был у гуманистов мерой всех вещей*. «Человека по праву называют и считают великим чудом, живым существом, действительно достойным восхищения», - говорил в *«Речи о достоинстве человека» Джованни Пико дела Мирандола*. Эпоха Возрождения обосновывает и совершенно иное отношение к личности *творца* - художника, философа, ученого. Она исключает средневековое представление о нем, как о ремесленнике. Творец новой эпохи - это конкретное воплощение универсального человека, всесторонне образованная личность. В эпоху Возрождения *творческую личность* называют *«божественным гением»*, появляется специальный литературный жанр, связанный с описанием биографии творческой личности - так называемые *«жизнеописания»*. Считалось, что каждый человек, если не по роду занятий, то хотя бы по интересам, должен заниматься творческой деятельностью.

Значительным явлением культуры Возрождения явилось творческое наследие итальянского гуманиста, ученого и архитектора *Леона Батиста Альберти (1404-1472)*. В своей теоретической работе *«О зодчестве» (1450)* он поставил вопрос *о гармоничном развитии человека и его взаимоотношении с не менее гармоничной окружающей его средой*. Такой средой, в его представлении, был *«идеальный город»*. В этом идеальном городе должны быть созданы все условия для нравственного совершенствования личности и для ее творческой реализации. Подобным образом устроенная среда должна была сформировать и *идеального человека*, которого Альберти понимал как *творчески активную и душевно спокойную, мудрую и величественную личность*. Этот гуманистический идеал Альберти повлиял на формирование ренессансного искусства. Именно образ такой личности становится предметом изображения в художественном творчестве многих западноевропейских художников.

Эпоха *Просвещения* обнаруживает новое понимание личности. Просвещение верило в возможность *рационально* (т.е. с помощью разума) изменять человека к лучшему, безгранично надеясь на его *разум и гармонизацию общества через просвещение людей и развитие их творческого начала*. Существенно изменилось и *бытие человека*. Доминирование *городской культуры*, быстрая смена технических достижений и технологий ослабляли, характерную для прошлого традиционного аграрного общества зависимость человека Нового времени от природ-

ной среды. В общественном сознании все больше утверждается представление о природе как арене преобразующей, *творчески продуктивной деятельности человека*.

Французский философ и литератор эпохи Просвещения *Жан-Жак Руссо (1712-1773)* в своем романе «*Новая Элоиза*» и в сочинениях «*Эмиль, или о воспитании*» (1767), «*Об общественном договоре*» (1762) поставил вопросы улучшения природы человека через помещение его в новые условия существования. Философ попытался доказать, что одновременно с развитием общества происходит и падение нравственности. Устранить все недостатки возможно только воспитанием. И это воспитание Руссо понимал в духе *деизма* - т.е. *признания Бога творцом мира, но отрицания его участие в жизни природы и общества*.

Значительным открытием XIX века явилась *идея К.Маркса* о том, что *человек* должен восприниматься как *продукт и субъект общественных отношений*, что *человеческая природа исторична*. Согласно марксизму, возникновение человека связано с процессом формирования общества. К числу факторов, сыгравших *определяющую роль в формировании* человека, марксизм относил:

- проявление разума, сознания у человека;
- прямохождение, явившееся предпосылкой человеческого труда;
- изготовление орудий труда;
- возникновение языка, как средства материального воплощения сознания;
- становление практики, важнейшей частью которой является трудовая, производственная деятельность человека.

Маркс подчеркивал, что *не только само общество производит человека как человека, но и он сам производит общество*. Человек становится *субъектом общественных отношений* не сам по себе, а как часть социального коллектива (группы, сословия, класса, нации, общества в целом). В то же время, марксизм всегда признавал *индивидуальность и личностную неповторимость человека*.

Появление в первой половине XX века философии *экзистенциализма* или *философии существования* (от лат. *existo* - существую) значительно расширило представление о человеческом бытии. В философских сочинениях, пьесах и романах французских деятелей культуры Ж.-П.Сартра, А.Камю и Г.Марселя решающим становится *бытие человека в его специфичности*. Эта специфичность очень часто обнаруживала себя в «*пограничных ситуациях*», связанных с необходимостью *выбора, принятия решения*, с состоянием *озабоченности, беспокойства, страха, тревоги человека*, неизбежности его *одиночества и смер-*

ти. Главная «пограничная ситуация» для человека - это ситуация перед лицом *смерти*, перед лицом его погружения в небытие.

Поскольку экзистенциализм делится на *атеистический* и *религиозный*, проблема смерти трактуется по-разному в зависимости от этих подходов. Религиозный экзистенциализм делает акцент на том, что человек вынужден соотносить свое бытие с грядущей смертью. Принципиально важным для него становится *момент выбора*. Человек постоянно должен выбирать поведенческие стереотипы, ориентироваться на те или иные ценности. Для религиозного экзистенциализма главный фундаментальный принцип - это выбор Бога, «*за Бога*» или «*против Бога*».

В атеистической разновидности экзистенциализма проблема выбора осложняется темой случайности человеческого бытия и его «*заброшенности*» в мир. Это означает, что человек никем не создан, ему не на что положиться. Он изначально не скован никакими нормами, поведением, никакими этическими постулатами и т.д. Человек появляется в мире по воле случая, ему не на что опереться. *Бога - нет. Бог перестал быть актуальным. Бог - умер!* Поэтому человек сам все формирует в процессе своей деятельности. Ничто не определяет характер его выбора, кроме собственного «*субъективного воления*». Тема «субъективного воления» является одной из доминирующих в учении атеистических экзистенциалистов. Французский философ-экзистенциалист *Жан-Поль Сартр (1905-1980)* прямо говорил о том, что *человек сам себя выбирает*. В этой связи, выбирая, он утверждает свои собственные *ценности*, свое собственное понимание. Способность человек творить самого себя и мир других людей - это следствие фундаментальной человеческой экзистенции, т.е. его *свободы*. Свобода в атеистическом экзистенциализме понимается как ничем не скованное воление, как «*чистая свобода*». Сартр пишет, что *человек трижды проклят: проклят родиться свободным, вечно искать ее и никогда не находить*. Экзистенциалисты подчеркивали, что человек совершенно свободен, и свобода человека сохраняется в любой обстановке.

29 ВОПРОС КРИТЕРИИ ДУХОВНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Критерии духовности человека. Мировоззрение, его исторические типы. Бездуховность: пути преодоления. Проблемы жизни и смерти, смерти и бессмертия в духовном поиске современного человека. Проблема социальной свободы человека.

Свобода и воля. Свобода и необходимость. Свобода и ответственность человека. Значение свободы для самореализации человека.

Духовный мир человека - это сфера его внутреннего, субъективного мира, в которой человек проявляет свои творческие и интеллектуальные способности. Они выражаются:

– **в определенных видах деятельности** (создание произведений искусства, разработка новых научных открытий, формулировка оригинальных мировоззренческих позиций и т.д.);

– **в определенных формах поведения;**

– **в системе ценностей.**

Когда человек характеризуется высоким творческим потенциалом, высоконравственным поведением, ориентирован на высшие моральные ценности, то по существу он и обладает духовностью. Духовное всегда связывается с выходом за пределы личных интересов, индивидуальных расчетов и пользы. **Критериями духовности человека** являются два вида его духовной деятельности, направленные на отыскание истины, самопознание и самоопределение истины. Речь идет о:

– **производстве духовных ценностей**, которое находит свое выражение в идеях, образах, законах. Именно эти идеальные образования принимают форму основных видов духовного производства: **науки, искусства, религии, философии, морали, политики, права**

– **потреблении духовных ценностей**, в результате чего происходит изменение сознания людей.

В общественном развитии данные компоненты человеческой духовности превращаются в относительно самостоятельные сферы жизнедеятельности людей. Одним из важнейших компонентов человеческой духовности является мировоззрение.

Мировоззрение - это совокупность взглядов, оценок, норм и установок, определяющих отношение человека к миру и выступающих, в качестве ориентиров и регуляторов его поведения. Сущностью мировоззрения является:

- вопрос об отношении человека к миру в целом;

- место и назначение человека в этом мире;

- решение проблемы о статусе человека в объективной реальности.

Значение мировоззрения заключается в том, что оно выступает **объединяющим компонентом**, который обеспечивает **целостность** общественного сознания. Через мировоззрение общественное сознание в целостном виде воздействует

на человека, интегрируя все стороны его деятельности и поведения в осмысленную жизненную позицию. **Историческими типами мировоззрения** являются:

- **мифология**, которая представляет собой отражение в космически обобщенном виде общинно-родовых отношений;
- **религия**, стремившаяся дать человеку **веру** в возможность достижения поставленных целей;
- **философия**, сделавшая мировоззрение предметом теоретического анализа, специального изучения, критического осмысления.

Мировоззрение является не только основополагающим компонентом общественного неиндивидуального сознания, но важнейшей составной частью духовной культуры.

Особым свойством духовности является **толерантность** (латин. *tolerantia* - терпение) — т.е. умение человека быть не только снисходительным, терпимым к кому-либо, но и **способность личности совмещать различные точки зрения**. Наличие толерантности является признаком уверенности в себе, осознание своих собственных позиций, не избегающих духовной конкуренции. Одним из истоков русской духовности является **святость**. Святое — это то, что **возвышает человеческое бытие**. Являясь феноменом русской жизни, святость выступала объединяющим качеством отечественной духовности.

Бездуховность, или отсутствие потребности в духовном освоении мира, представляет собой мало развитую, **инертную духовную жизнь человека**. Частным случаем бездуховности является **отсутствие нравственных норм**. К бездуховности можно отнести и нарастающее освобождение общественного сознания от религиозного влияния, **устранения из жизни человека Бога**. Теряя некий высший нравственный ориентир, человек утрачивает и свое личностное начало, превращаясь в субъект рыночных отношений, в одно из проявлений вещественно-материальной бесконечности. Одним из проявлений бездуховности является и **дегуманизация** общественной жизни. Человек становится творцом массовой культуры, носителем псевдо-ценностей, превращаясь в эрзац-человека.

Пути преодоления бездуховности заключаются **в возвращении человеку актуальности присутствия Бога в его жизни**. Осознание этой проблемы вовсе не означает богообретения. **Уверовать - это таинство**, которое открывается не для каждого, а только для действительно духовной личности. Сегодня все понимают, что необходимо менять модель отношения человека к миру. Однако сделать это гораздо сложнее, чем понять эту необходимость.

Жизнь и смерть - это феномены, способные превращаться из одного в другое. На это обратили внимание еще древние греки, подчеркивая, что *жизнь - это смерть, а смерть - это жизнь*. Проблема смерти является фундаментальным аспектом человеческого бытия. Она задает весь комплекс смысложизненных проблем, которые в совокупности дают философско-теоретическое освоение человеком мира. Смерть сама по себе нейтральна. Эпикур, например, говорил, что ее во все нет (пока я жив, смерти нет; когда есть смерть - уже нет меня). Смерть одинаково может быть как *источником трагедии* (если человек охвачен страхом погружения в ничто, в небытие), так и *источником радости и покоя*. Здесь в качестве примера можно привести знаменитый диалог Платона «Федон», в котором описывается как за несколько минут до своей гибели Сократ весьма спокойно доказывает ученикам бессмертие человеческой души. Таким образом, если смерть - это конец, некое окончательное прекращение бытия человека, тогда она - источник страха и отчаяния. Если *смерть* воспринимается человеком как переход в иное состояние своего бытия, *переход в жизнь вечную*, то она *оказывается источником определенного жизненного оптимизма*. Все это переводит проблему жизни и смерти в разряд *философских проблем*. Платон, выражая настроения античности, писал *о жизни*, как о прелюдии к смерти, имея ввиду ее неподлинность, иллюзорность, фантастичность. Вместе с тем, философ воспринимал смерть не как окончательный предел человеческого бытия, а как *врата вечности*. Именно таким образом смерть и надо воспринимать. Только такого рода понимание смерти уберегает человека от трагического восприятия собственного существования и обещает ему смыслообретение, заключающееся в том, чтобы укоренить себя в вечности.

Бессмертие - если иметь ввиду биологически бесконечное существование человека - абсурдно, как все бесконечное. Если же под бессмертием понимать бесконечное существование бессмертной души, тогда оно оказывается вожденной мечтой человека. Но при этом человек должен изменить свой статус. Он должен перестать быть только телесным существом и частью материального мира. Человек обязан признать себя и *духовной субстанцией* для того, чтобы обрести бессмертие.

Социальная свобода человека - это способность личности (как социального субъекта) осуществлять собственный выбор, действовать в соответствии со своими интересами и целями, творчески реализовывать себя в обществе. Значение свободы для самореализации человека было осмысленно еще в древнегреческой философии. Начиная с мысли Сократа и заканчивая сочинения-

ми Эпикура, греки размышляли *о соотношениях свободы и судьбы, свободы и политического деспотизма*. В средние века возникает острейшее противоречие между представлениями о естественной свободе самого человека и религиозной верой во всемогущество Бога. В эпоху Возрождения под свободой понимали *всестороннее развитие человеческой личности*.

Эпоха Просвещения формирует понятие свободы, включив в него и *ценности либерализма*. В их основу были заложены принципы *свободы личности, ее самоценности* по отношению ко всем общественным институтам, *ответственности личности как перед собой, так и перед обществом*, признание права на самореализацию всех людей.

Немецкая классическая философия и немецкий идеализм вплоть до А. Шопенгауэра и Ф. Ницше подчеркивали *творческий аспект в свободе*. Марксизм понимал свободу как *осознанную необходимость*, которая содержится в объективно данных индивиду условиях существования. Согласно экзистенциализму, свобода есть основание человеческой *активности*. Французский философ Ж.-П. Сартр неоднократно подчеркивал мысль о том, что человек должен быть свободным для того, чтобы этим свободным выбором сделать себя. Для управления процессами свободы, как, впрочем, и всей деятельности человека, вырабатывается воля.

Воля - это направленность сознания человека на достижение поставленной цели. Воля *воспитывается* на протяжении всей жизни человека. Свобода должна быть осознанной, соизмеренной с волей других людей, их общностей, а также с правом, представляющим волю, возведенную государством в закон. Воля, как правило, направлена на достижение определенных ориентиров. Эти ориентиры называются ценностями. *Ценности - это то, что дорого людям, в основе чего лежат их идеалы*.

Существует две крайние позиции в понимании свободы человека:

– *волютаризм* - абсолютизирующий свободу воли человека, доводящий ее до полного произвола в действиях отдельных личностей. Такое понимание свободы исключает установление каких-либо устойчивых связей между людьми;

– *фатализм* - упрощенное понимание свободы, когда каждый человеческий поступок рассматривается как изначально predetermined, исключающий свободный выбор. Однако если нет случайностей, если человеку не предоставляется иных возможностей, то он превращается в робота, действующего по заданной программе.

Проблема свободы традиционно рассматривается и в соотношении с понятием «*необходимость*». При этом необходимость понимается как судьба, рок, предопределение. Способность человека подчиняться или не подчиняться необходимости и есть свобода. Она выражается в умении противостоять необходимости, изменять условия существования по своей воле. *Свобода - это способность человека преодолевать давление заданных извне условий, будь-то внешняя природа, социальные нормы, окружающие человека люди и т.д.* В контексте целеполагания и целереализации, *свобода означает способность человека определять собственные поведенческие стереотипы при своем взаимодействии с миром, выстраивать свою собственную программу действий, расширять горизонт своего отношения с действительностью и осваивать новые пласты бытия.* Свобода предполагает и несение определенных обязанностей и *ответственность* перед обществом в целом и перед отдельными его членами. Следовательно, свобода предполагает ответственность, а ответственность выступает условием свободы. В современных государственных политических режимах все явственнее обнаруживается тенденция к расширению прав и свобод человека. Это находит свое выражение в конституциях большинства государств мира, а также в международных декларациях и конвенциях. Однако осуществление свободного волеизъявления личности должно сочетаться с выполнением ею конституционных обязанностей и несовместимо с безответственностью и вседозволенностью. Жить в обществе и быть независимым от общества нельзя.

30 ВОПРОС ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Понятие культурно-исторического типа. Особенности западного и восточного типов культуры. Формационный и цивилизационный подходы к типологии культуры.

Типология культуры (греч. *tipos* - форма, образец и *logos* - знание) *представляет собой учение об основных видах мировой культуры и их существенных отличиях друг от друга.* В процессе исторического изучения типологии мировой культуры выделяются ряд методических исследовательских подходов:

- *синхронный*, анализирующий явления и феномены культуры в рамках какой-либо одной эпохи. Результатом такого исследования является классификация культуры *по национальному и географическому признакам* (например: русская, византийская, западноевропейская, китайская и т.д.);

- *диахронный*, излагающий факты, события и состояния культуры *в хронологической, временной последовательности*, показывая, что каждая культура переживает период своего рождения, расцвета, кризисов или распада;

- *структурный*, описывающий *строение и связь* составных частей культуры и др. подходы.

Становление типологических исследований культуры совпало по времени с процессами формирования *исторического знания*. Разработанная к концу XVII века итальянскими гуманистами трехчленная периодизация европейской истории на *античность, средние века и новое время* — в качестве *эталона* взяла *содержание культуры Древней Греции и Древнего Рима*. Признание греко-римской античности культурным образцом для подражания и возрождения по всей Европе в более поздние века позволило:

- выделить Европу из общего мирового культурного процесса;
- показать Европу как некое единое культурное целое.

Данную периодизацию истории итальянских ученых можно считать и первой культурологической типологизацией.

Само же понятие «*культурно-исторический тип*» впервые сформулировал *Н.Я.Данилевский* в работе «*Россия и Европа*». Это оригинальная категория философа, составляющая ключевой момент всей его культурологической теории. Каждый такой культурно-исторический тип (или «самобытную цивилизацию») философ наделяет планом религиозного, социального, бытового, промышленного, политического, научного, художественного исторического развития. Анализ всех перечисленных выше составляющих позволил Данилевскому обозначить и расположить в хронологическом порядке основные типы культуры: *египетский, китайский, ассирийско-вавилонско-финикийский или древне-семитический, индийский, иранский, греческий, римский, ново-семитический или аравийский, германо-романский или европейский*. Философ подчеркнул, что некоторые из них существовали как «*совершенно уединенные цивилизации*» (китайская, индийская), другие — проявляли себя как «*преемственные*» (египетский, древне-семитический, греческий, римский, еврейский и европейский) культурно-исторические типы. Понятно, что результаты, достигнутые «преемственными» цивилизациями превосходят то, что успевают создать за свою историю «уединенные» цивилизации.

Именно такое понимание традиционная европейская культурология вкладывала в определение «*западного прогресса*» и «*восточного застоя*». Неоднородность и множественность культурного мира создали альтернативную типологиче-

скую формулу «*Запад-Восток*». Термин «Запад» — понятие культурологическое, типологическое, но не географическое. «Восток» как культурный принцип существует и на географическом Западе, в свою очередь Запад как явление культуры встречается и на географическом Востоке.

Западный тип культуры был создан культурами античности и европейской христианской традиции. В эпоху Возрождения в результате слияния этих двух тенденций сформировалась западная (и, прежде всего, европейская) модель культуры, характерными чертами которой явились:

- *подвижность и разнообразие всех форм человеческой жизни и деятельности;*
- *рациональность мышления, которая формируется предметным, практическим миром людей;*
- *признание индивидуализма, личностного начала определяющей чертой западного человека.*

В свою очередь — сердцевина западной культуры — *индивидуализм* включил в себя:

- предпочтение демократии перед иными формами правления;
- высокий статус частной собственности;
- защиту «прав человека»;
- стремление иметь собственную точку зрения;
- проявления различных степеней эгоизма.

Героем европейской культуры стал «*фаустовский*» *тип личности*, обладающий напором, натиском, силой, активно нацеленный на познание и преобразование мира.

Восточная модель представляет собой определенные видоизменения культуры традиционного общества. Ее отличает:

- *чрезвычайная стабильность социальных образований, основанная на деспотии власти;*
- *устойчивость религиозных и моральных традиций;*
- *низкая социальная мобильность;*
- *включение элементов прошлых культур в настоящее ее содержание.*

Герой восточной культуры сосредоточен на погружение в себя, стремится уйти от внешнего мира во внутреннюю духовную жизнь.

Следует заметить, что формула «Запад-Восток» сегодня явление достаточно условное, ибо она символизирует два мощных русла человеческой культуры.

Взаимодействие и интеграция западной и восточной моделей культуры стало ре-

альностью. Однако анализ показывает, что культурные различия сохраняются, тем самым, соответствуя бесконечному разнообразию самого человеческого рода.

Типологический анализ культуры возможен и с позиции цивилизационного и формационного подходов к анализу общества. **Формационный** подход, разработанный К.Марксом, рассматривает качественные структурные социокультурные изменения в динамике. Он отрицает национальную специфику отдельных государств и изучает общество, а, следовательно, и культуру, исходя из следующих принципов:

- определяющей роли материального производства и понимание его как базиса для других общественных отношений;
- необходимости соответствия производственных отношений характеру и уровню развития производительных сил в обществе;
- исторической неизбежности перехода от одной общественно-экономической формации к другой.

Заслугой марксизма является разработка проблемы **направленности** общественного развития, понимаемой как его прогресс. **Общественный прогресс - это изменения в развитии общества от низшего к высшему, к более совершенному и передовому.** Маркс впервые представил общество как **динамично развивающуюся структуру**, в которой проявления социального неравенства и возникающие на этой почве конфликты являются необходимым условием общественного прогресса. Маркс связывал общественный прогресс, прежде всего, с экономическим фактором. Он подчеркивал, что в чистом виде общественного прогресса не существует. Он всегда сопряжен с заблуждениями, ошибками и потерями. Однако Маркс настаивал на «поступательном развитии человечества», в котором **«свободное развитие каждого будет условием свободного развития всех».**

Цивилизационный подход к анализу различных форм общественного развития является одной из наиболее перспективных теоретических форм социокультурного познания. В отличие от формационного подхода, который концентрирует свое внимание на универсальном, общем, повторяющемся, цивилизационный - сосредотачивает свое внимание на **своеобразных, локальных, неповторимых** элементах общественной структуры. Универсальной категорией рассмотрения общества становится культура. Виднейшими представителями этого направления являлись **Н. Я. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби.** Опираясь на богатейший фактический историко-культурный материал, они декларировали **множественность вариантов** социокультурного развития в рамках общепланетарного процесса.

В своем фундаментальном научном труде *«Россия и Европа»* **Н.Я.Данилевский** изложил теорию *«культурно-исторических типов»* (или *«самобытных цивилизаций»*), которые ученый наделял планом исторического, промышленного, социального, политического, религиозного, художественного развития. **О.Шпенглер** в книге *«Закат Европы»* предложил свое понимание цивилизации как *конкретно-исторического организма*, который имел свое неповторимое содержание и внутреннюю целостность. **А. Тойнби** в сочинении *«Постижение истории»* расчленяет историю человечества на так называемые *«локальные цивилизации»*, каждая из которых - это определенная веха времени и в своем развитии проходит все стадии живого организма: возникновение, рост, слом и разложение. Цивилизационный подход не исключает наличие и формационного подхода к исследованию общественных явлений. Весьма продуктивным направлением является их взаимодействие, синтезация.

31 ВОПРОС ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОБЫТНОГО ТИПА КУЛЬТУРЫ

Социализация в первобытном обществе. Синкретизм первобытной культуры и основные схемы ее классификации. Язык — как начало культурного процесса. Формы первобытной религии: анимизм, тотемизм, фетишизм, магия. Способы существования веры: миф, ритуал, обряд, табу. Первобытное искусство.

Началом развития мировой культуры является ее *первобытный период*. Он представлял собой длительный *переходный этап* от бытия животного к жизни человека. Исходной силой исторического процесса данного превращения явилась *человеческая деятельность в форме практики*, которая, по мысли К.Маркса, представляла собой целостный, материально-духовный процесс преобразования реального бытия согласно целям и идеальным проектам субъекта, т.е. человека. Первобытная культура — это *до - и бесписьменная культура*. О ее содержании мы можем судить:

- опираясь на огромный *археологический и этнографический материал*, раскрывающий основные вехи предыстории человечества;
- исходя из знакомства с жизнью *племен Африки, Австралии, Океании, Америки* — в значительной степени сохранивших в нетронутом виде первобытный образ жизни.

Для культуры *первобытного общества* в целом было характерно:

- присваивающее хозяйство, сущность которого состояла в потреблении готового продукта природы;
- низкий уровень развития производительных сил;
- общинный тип собственности;
- уравнительное распределение

Примерно 40 тысяч лет назад, происходит становление «*Человека разумного*» (*Homo Sapiens*), как результата биологической эволюции, ее усложнения и видоизменения. Среди представителей *Homo Sapiens* начинает присутствовать индивидуальная вариативность поведения, которая была неизвестна животному миру. Функции врожденных инстинктов, свойственные животным, у человека заменяются *нормами (правилами) и преемственностью в поведении*. В свою очередь программирование поведения человека начинает определять *культура*. Именно способность созидать «*вторую природу*» и *культурные ценности* и является исходным признаком первобытного сообщества, который характерен для *Homo Sapiens*.

Наиболее ранней, целостной и таким образом «базовой» является *традиционная культура*. Она представляет собой *устойчивую, нединамичную культуру, характерной особенностью которой является то, что происходящие в ней изменения идут слишком медленно и поэтому практически не фиксируются коллективным сознанием данной культуры*. В истории существовало ряд цивилизаций, культуру которых можно считать традиционной. Речь идет о *Древнем Египте, Древнем Китае, Шумере, Ассирии, Древней Индии* и пр. Данные традиционные общества воспроизводили существовавший образ жизни тысячелетиями, когда прошлое взрослых оказывалось будущим их детей. Гибель одних государств и возникновение на их месте других не меняло сам тип культуры. Основание культуры сохранялось, передавалось в качестве социальной наследственности, обеспечивая воспроизводство традиционного типа развития. Не только человек не ощущал разлада с обществом, но и природа органично взаимодействовала с данной культурой, многочисленными примерами доказывая с ней свое единство. Первобытная культура явилась исторически *первым типом* традиционной культуры, для которой характерно:

- медленные темпы изменений видов, средств и целей деятельности;
- ориентация на повторение некогда заданного образа жизни, обычаев, традиций и воспроизводство сложившихся социальных структур;
- приверженность существующим образцам поведения;
- господство сакральных, канонизированных представлений в сознании;

- отсутствие письменности.

Традиционный характер данной культуры обеспечил ей более длительное существование, чем у всех последующих исторических типов культуры. И все же на протяжении десятков тысяч лет в первобытной культуре происходили изменения, которые были поименованы археологами, как разные ступени каменного века, сменившиеся веками металла — бронзы и железа. Главными **чертами** первобытной культуры являются:

- **гомогенность** (греч. *homogenes* - однородность), т.е. **постоянное воспроизводство своих форм повсюду, где бы она не существовала**. Рисунки в пещерах, каменные орудия, древняя керамика имеют сходство в деталях и технике изготовления в различных регионах мира;

- **синкретизм** (греч. *syncretis* - соединение) т.е. **нерасчлененная слитность человека и природы**. Деятельность и сознание первобытных людей выражают данное отождествление со всем, что они видят вне себя: **с растениями и животными, с водоемами и горами, с солнцем и звездами**.

Древний человек понимал себя частью единого природного организма, переносил на природу свои собственные ощущения, наполняя жизнью, и воспринимал ее как живой организм. Гомогенность и синкретизм проявляли себя и во взаимопроникновении художественно-образного познания мира и его религиозно-мистического истолкования. Вместе с тем, корни гомогенности и синкретизма находились **в производственной деятельности** первобытных людей, в которой однородность и слитность разных аспектов деятельности были реализованы практически. Таким образом, в одно целое были соединены:

- **охота и собирательство** — унаследованные человеком от животных способы потребления природы;

- **изготовление орудий труда** — феномен созидательной деятельности человека, отсутствующий в природе.

Существенным проявлением синкретизма первобытной культуры стало и нерасчлененность зачатков **религиозной, политической и художественной** деятельности. Примером первых двух могут служить изначально единые функции вождей и жрецов; последней — превращение подготовки к охоте в художественное действие, включавшее ритуальные танцы, песни, пантомиму.

Исторически сложилось ряд схем классификации основных этапов развития первобытной культуры. Ее разделяют **по социальному устройству** на:

- эпоху родового стада;

- эпоху родового строя (матриархат, патриархат);

- эпоху военной демократии.

Существует *археологическая периодизация* первобытной культуры по материалу, из которого изготавливались орудия труда и оружие. Она включает в себя разделение на:

- **каменный век** (40 - 4-е тыс. до н.э.), который в свою очередь подразделяется на: древний — **палеолит** (40-12 тыс. до н.э.), характеризующийся примитивными каменными орудиями труда, строительством первых лодок, росписями пещер, рельефами и круглой пластикой; средний — **мезолит** (12 - 8-е тыс. до н.э.) осуществивший переход к оседлому образу жизни, к разведению домашнего скота, использованию лука и стрел и создавший первые сюжетные живописные произведения; новый — **неолит** (8 - 4 тыс. до н.э.), утвердивший скотоводство и земледелие, усовершенствовавший технику обработки камня и повсеместно распространивший керамические изделия;

- **бронзовый век** (3 - 2 тыс. до н.э.), отделивший ремесло от земледелия, уложивший социальную систему и приведший к созданию первых классовых государств;

- **железный век** (1 тыс. до н.э.), динамизировавший неоднородное развитие мировой истории и культуры.

Духовная культура первобытных собирателей и охотников включала в себя:

- первоэлементы морали;
- мифологическое мировосприятие;
- ранние формы религии;
- ритуальное обрядовое действо и начальное пластическое изобразительное творчество.

Главным условием начала культурного процесса явился **язык**, который обеспечивал единство родовой структуры и создавал систему межчеловеческих связей во времени и пространстве. Язык фундаментальный фактор жизни человека. Именно **язык и речь** открывают путь не только к самоопределению и самовыражению древнего человека. Они формируют важнейший межчеловеческий информационный канал — **устное вербальное общение**. Это позволяет индивиду перестать опираться только на коллективные представления и дологический строй мысли. У древнего человека (правда, пока в весьма ограниченной форме) начинают появляться собственные мнения и размышления по поводу определенных событий, действий и их последствий. Человек начинает давать **имена** предметам, явлениям, которые становятся их **символами**. Частично, слова-имена стали заменяться словами-**понятиями**, которые в свою очередь стали средствами мыслен-

ной классификации предметного мира. Постепенно любой жизненный феномен (предмет, растение, животное, да и сам человек) получают свое, обозначенное словом, место в действительности, формируя тем самым общую картину культуры древнего мира. Усложнение условий жизни обогащает язык, способствует пониманию и согласию между членами рода, способствует гармонизации отношений между первыми людьми. Для сохранения межчеловеческих связей и передачи информации на расстояние только «звучащего» языка было мало. Необходимостью стали *графические знаковые структуры*, образовывавшие различные *формы предписьменности*. Речь идет о:

- *накожной графике*, состоящей из раскраски тела, татуировки, шрамов;
- *предметном письме*, основанном на использовании в качестве знаков натуральных частей различных предметов;
- *узелковом письме*, выполнявшем функции первого календаря.

Высшей формой предписьменности, во многом предвосхитившей собственно письмо, стала *пиктография* (латин. *pictus* - нарисованный и греч. *grapho* - пишу) — *рисуночное письмо*, при котором предметы, события и действия изображаются с помощью условных знаков — *пиктограмм*. Первые люди обозначали пиктограммами некоторые целостные ситуации и, прежде всего, сцены охоты. Они стремились уловить взаимоотношения происходивших событий и передать их взаимосвязи.

Первоструктурой морального сознания древних людей выступает *культура табу*, т.е. запрета половых связей и убийства членов своей группы, осознающих себя как сообщество кровных родственников. Помимо этого, с помощью табу происходит регулирование распределения пищи, охраняется неприкосновенность вождя. Табу обеспечило формирование *родовых отношений* между людьми, что способствовало созданию *семьи* (брака) и главных категорий родства: «*отец*», «*мать*», «*брат*», «*сестра*», которые не могли существовать вне связи с родом. Именно *род явился главной ячейкой общества*, с которой и берет свое начало собственно *человеческая история*.

В свою очередь, на формирование рода особое влияние оказали *ритуалы* (обряды). Следует заметить, что ритуал актуализировал глубинные смыслы человеческого существования в древности. Он стал главным воплощением человеческой способности ко всем сферам деятельности. В ритуале тесно переплетались молитва, песнопение и танец. В ритуале наш предок подражал различным явлениям природы, пытался соединиться с божеством и усилить чувство солидарности всех членов своего рода. Будучи *повторяющимися действиями*, ритуалы пе-

риодически возобновляли и возвращали в человеческую память то, что было бы людьми неизбежно забыто и утрачено. Среди ритуалов, которые сформировали основы морали, выявляя собственно **«человеческое в человеке»**, и тем самым консолидировали межродовые отношения, особо выделялся **погребальный культ**. Он включал в себя различные обряды, связанные с погребением умерших. В первобытном обществе **смерть становится существенным моментом самой жизни**, одним из механизмов взаимодействия людей. Определенным образом связывая живых и мертвых, ритуал погребения делает потомков наследниками и тем самым помогает первым людям преодолеть чисто природные, биологические связи. Они начинают верить в то, что после смерти душа их родича продолжает жить и посещает живых. Так, душа старейшины продолжает, якобы, заботиться о роде. Когда старейшина умирал, соплеменники просили у души умершего защиты и помощи. И в знак благодарности клали в могилу для питания его души овощи, чашу с питьем, лепешки.

В первобытной культуре сферу «идеального» **образовывало мифологическое мировосприятие**, которое обуславливалось отношением человека к природе. Наш предок был слаб перед лицом могущественной и властвующей над ним силой природы. Это рождало у человека страх и поклонение ей. Мифологическое мировосприятие, в силу своего предназначения увековечить неизменные представления о бытии, было консервативно и догматично. Оно навязывало всем членам родовой общины из поколения в поколение единые представления, традиции и навыки. Как было отмечено выше, первоначальными формами религии являлись:

– **тотемизм** (англ. *totem* из языка индейцев означающее «его род») - поклонение рода, племени - животному, растению, предмету или явлению природы, которое они считали своим предком;

– **анимизм** (латин. *anima* - душа) - вера в существование духов, в наличие независимой души у людей, животных, растений;

– **фетишизм** - вера в сверхестественные свойства особых предметов;

– **магия** - вера в действенность особых обрядов (она бывает любовной, вредоносной, сельскохозяйственной и т.д.).

Особо выделяются **магические представления** о мире древнего человека. Согласно этим представлениям успех любой деятельности был обусловлен не столько умениями и знаниями человека, сколько соблюдением им определенных правил и выполнением специальных ритуалов. К таким магическим ритуальным действиям относятся, например, танцы и обрядовые действия, предворающие охо-

ту и военные походы. В них отрабатывались технологии всех значимых трудовых процессов древности. Никакой разницы между трудовыми и магическими действиями для человека первобытной культуры не было.

В первобытном обществе не было искусства как самостоятельного явления действительности и формы общественного сознания. Существовала просто театрализованная, мифологически опоэтизированная жизнь. Другими словами, практически вся деятельность первых людей была сплошь художественно оформленной. По мнению специалистов т.н. *первобытное искусство* развивалось по трем основным направлениям:

- *миниатюрная скульптура из камня и кости*, образцы которой найдены на территориях Франции, Италии, Австрии, России и др. стран;

- *наскальная живопись* — разнообразно представленная в пещере Альтамира в Испании (ее очень часто называют «Сикстинской капеллой первобытной живописи»), в пещерах Ля-Мут, Ле-Камбатель, Фон-де-Гом во Франции и т.д.;

- *глиняная посуда*, украшенная разнообразным орнаментом.

Появление первых произведений *изобразительной деятельности* относится к периодам среднего и позднего палеолита. В науке они получили обозначение в соответствии с названиями мест обитания древнего человека — *эпохи Мустье, Ориньяк, Соллютре и Мадлен*. Безусловно, от этого времени сохранилось немного. Но дошедшие до нас памятники художественной культуры позволяют со всей несомненностью утверждать, что искусство появилось не как средство заполнения досуга древнего человека, а как закон природы и неизбежный результат естественноисторического развития общества. В связи с этим, при создании первых произведений искусства человек использовал подручные ему материалы: *камень, кость, дерево*, а позднее открыл для себя первый искусственный материал — *огнеупорную глину*.

Искусство вызывается к жизни на довольно высоком уровне прогрессирующей интеграции природы и культуры, эмоций и разума. Переход Homo Sapiens с пути биологической эволюции на путь истории культуры начался с членораздельной речи и завершился появлением искусства. Древнейшие памятники первобытного искусства были найдены на юге Франции, в западной Сибири и в центральной Африке. Начальное *пластическое художественное творчество*, состоящее из росписей и рисунков в пещерах, древней керамики, ритуальных статуэток, амулетов и пр. обнаруживает одинаковую степень условности, сходство в деталях и технике изготовления в различных регионах мира. Первоначальные изобразительные формы представляли собой полнообъемную или профильную скульптуру

(барельеф), схематический, контурный рисунок и т.д. Древнейшие художественные образы эволюционировали очень медленно. Они во всех своих проявлениях были коллективно-анонимны, а наиболее сложные из них создавались усилиями нескольких поколений. Соответственно, ценился не талант отдельного человека, а действия родоплеменного коллектива, способного создать то, что не могут другие. Однако искусство изображения родилось не просто из потребности человека отразить окружающий его мир. В самом начале своего существования оно служило практической цели в борьбе людей за свое существование. И, едва возникнув, уже было тесно связано с определенными древними религиозными обрядами. Данное единство хорошо просматривается при анализе такого древнего занятия первобытных людей, каким являлась *охота*. Долгие тысячелетия охота была главным видом деятельности первобытного человека. Именно она давала ему все необходимое для жизни: пищу, одежду, орудия труда. Более того, *охота является наиболее ярким примером перехода человечества от своего докультурного состояния собственно к культуре*. Использование искусственно сделанных орудий (лука, стрел, дубин, факелов и пр.), совместные, согласованные действия коллектива охотников, творческая способность участников спрогнозировать результаты охоты все это демонстрируют.

Но не всегда охота оказывалась удачной. Часто схватка с животным заканчивалась трагически, охотник погибал, а членам его рода грозила голодная смерть. Перед древним человеком постоянно вставал вопрос: почему в одних случаях охота оказывается удачной, а в других - охотники возвращаются домой с пустыми руками? Не принесет ли успех, совершенный накануне обряд жертвоприношения или изображение на стене пещеры, пронзенного стрелой, зверя? Возможно изобразительные действия были не только формой положительной эмоциональной разрядки у первых людей (т.к. охотничий промысел несомненно вызывал очень сильные эмоции), но и способом осмысления их охотничьих акций. Человек очень хорошо изучил тех животных, на которых охотился. Рисунки, сделанные его рукой, поражают своей выразительностью. Их отличает точность, лаконизм, умение немногими штрихами передать наиболее характерные черты и повадки животных. Художник рисует только то, что он видит собственными глазами. Со временем изображения усложняются. Образы животных и птиц приобретают фантастический характер, а изображения реальных предметов становятся схематичнее, абстрактнее. Например, знаменитый «*писаный камень*», найденный на Урале, в районе реки Вишера. Изгиб реки был точно повторен на скале.

Наконец, наряду с изображением зверей и птиц, в росписях появляется и изображение *первого человека*. Соединенные вместе они образуют весьма драматические ситуации: например, сцены сражений или все той же охоты. Однако и эти изображения на стенах пещер не исчерпывают всех мотивов, связанных с образом человека в первобытном искусстве. Значительное место среди них занимают женские статуэтки с непропорциональными конечностями и резко подчеркнутыми формами тела, т.н. «*первобытные Венеры*». Это образы продолжательницы рода, матери, женщины-кормилицы. Такие фигурки чаще всего находят в особо почитаемых местах: у алтаря, у родового очага, в тайничках. В глазах первобытных людей они обладали таинственной силой и были окружены особым почитанием.

В эпоху неолита человек уже не довольствуется тем, что ему предоставляет природа: например, пещеры. Он защищает себя от природной стихии постройками, сооруженными своими руками, по плану, родившемуся у него в голове. В это время и позже — в *эпоху бронзы* появляются *первые архитектурные сооружения*. Это *мегалиты* (греч. *megas* - большой, *lithos* - камень) — древние постройки (III-II тыс. до н.э.) из громадных камней, служившие большей частью *могильными памятниками* и распространенные практически во всех регионах мира. Их возникновение связано с развитием религиозных представлений первых людей. Существовало три вида мегалитов:

- *дольмены* (франц. *dolmen* = *dol* стол + *men* камень) — один из видов мегалитических памятников, погребальные сооружения эпохи бронзы и раннего железного века в виде огромного размера каменных глыб и плит, поставленных вертикально (или друг на друга) и покрытых сверху массивной плитой. Дольмены широко распространены в Западной Европе, в Северной Африке и в Крыму;

- *менгиры* (бретонское *menhir* = *men* камень + *hir* длинный) — мегалитический памятник высотой до 20 м., в виде отдельных вертикально поставленных продолговатых камней, иногда образующих параллельные ряды длиной в несколько километров. Менгиры находятся во Франции, Армении, в ряде регионов Африки;

- *кромлехи* (бретонский *crom* - круг + *lech* камень) — самая сложная мегалитическая постройка эпохи неолита и бронзового века, сделанная в виде круглой площадки (до 30 м.) и громадных каменных плит и столбов (до 7 м. высоты). Возможно, кромлехи имели культовое предназначение, являясь святилищем Солнца. Здесь человек постигал вечные законы природы и пытался сделать гармоничными свои отношения с ней. Кромлехи встречаются в Европе, Азии и Аме-

рике. Самый грандиозный из них был построен во II-м тыс. до н.э. и находится в Англии в местечке *Стоунхендж*, близ Солсбери на территории Южной Англии.

Великим событием в культурной истории человечества стало изобретение *керамики*. Впервые был создан материал, который не существует в природе в естественном виде. Рыхлая глина под рукой человека превращалась в прочный сосуд, не боящийся ни воды, ни огня. В эпоху неолита орнамент на керамических изделиях становится богатым, красочным, многоцветным. Со временем орнаментика приобретает красочную изощренность. Сложный орнаментальный узор начинает сочетаться с выразительным изображением животных.

Итак, культура первобытного мира была очень многообещающей. Вначале тесно связанное с религиозными обрядами, оно постепенно помогает человеку противостоять силам природы, познать самого себя, как меру всех вещей, учит его видеть и понимать прекрасное как в самом себе, так и в окружающем мире.

32 ВОПРОС КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА (ЕГИПЕТ И ДВУРЕЧЬЕ)

Особенности культуры Древнего Востока. Периодизация развития культуры Древнего Египта. Мифологический, сакральный характер знаний. Фаюмский портрет. Научные достижения египтян. Основные достижения культуры Древней Месопотамии.

В III тыс. до н.э. в истории человечества происходит глубокий перелом. На берегах великих рек северной Африки и передней части Азии, таких как Нил, Тигр и Евфрат возникают мощные рабовладельческие державы, которые формируют уникальные культуры. Древневосточные цивилизации — один из наиболее ярких периодов в истории развития мировой культуры. Как культурная целостность Древний Ближний Восток включает в свой состав культуры *Египта и Месопотамии*. Именно здесь:

- формируются *первые государства*, а в них — *разделение труда, частная собственность, письменность*;

- появляется *сословная дифференциация общества*.

Хронологически границы древних цивилизаций условны. Нижняя - это *первобытное общество* (догосударственное, дописьменное). Верхняя - это время *создания единых мировых религий*.

Древним цивилизациям Ближнего Востока присущи *схожие черты* и для всех характерны *существенные особенности*. И Египет и Месопотамия территориально складывались в поймах и долинах крупных рек. Поэтому основной хозяйственной деятельностью проживающих здесь народов являлось *сельское хозяйство*, с акцентом на поливное земледелие. Это способствовало *оседлости* населения и сформировало иной, по сравнению с культурой родовой общины, тип культуры. Древневосточные государства, в большинстве своем, были *деспотиями* (греч. *despoteia* — неограниченная власть). Они были устроены по принципу абсолютного единства, исключавшего проявления индивидуальности и свободы человека. Данное единство обеспечивал верховный правитель (фараон, царь). Он отождествлялся с богом или приравнивался к нему, обладал абсолютной властью над жизнью и смертью своих подданных, и его слово считалось законом. Во всех древневосточных деспотиях была создана новая форма поселения людей — *город*, который выполнял функции административного, хозяйственного, военного и культового центра определенной территории. В нем концентрируются ремесленное производство, аппарат управления и служители культа.

В духовной культуре стран Древнего Ближнего Востока и, прежде всего, в религиозно-мифологических представлениях населяющих их народов, обожествлялись не только феномены природы, но сила и мощь деспотического государства. Более того, *государственная власть срацивалась с действующей религиозной организацией*. Древний Восток не преодолел мифологического способа отношения человека к миру. Определяющим был *культ Неба* и *тема священного союза Земли и Неба*. Вера в воздействие небесных светил на судьбы живущих на земле людей убеждала последних в том, что *царь* или *фараон* — «*Сын Неба*» и благодаря этому был призван управлять ими. Только жесткая, централизованная царская власть ассоциировалась у рядовых членов общества с силой, способной обеспечить порядок и процветание страны.

Создание всех древневосточных государств сопровождалось появлением *письменности*, которая в своем развитии проходит долгий *путь от пиктографического к иероглифическому (словесному) письму*, знаки которого передавали не только общие понятия, но и звуковую речь. Культуру стран Древнего Ближнего Востока определяли:

- **синкретизм**, проявлявшийся в том, что все магические, научные, художественные представления были нерасторжимо связаны между собой;

- **каноничность**, выражением чего являлась, в своей основе, коллективная, а не индивидуальная, многократно повторяющаяся точка зрения на мир.

Вместе с тем, именно древневосточные цивилизации открывали понятие **истины**, которую озвучили первые мудрецы, преодолевавшие страх перед смертью и авторитетом традиции. В истории художественной культуры человечества прозвучали **универсальные темы, сюжеты, идеи**, ставшие **вечными** для мирового искусства последующих эпох.

Достижения в сфере культуры каждой отдельной древневосточной цивилизации — это не только итог ее предшествующего развития, но и результат культурной деятельности иных цивилизаций. Тесные **контакты и взаимообмен** между государствами осуществлялись **через торговлю, паломничество и даже благодаря военным походам**. Уничтожая страны и народы, победители очень часто перенимали и усваивали культурные ценности и традиции побежденных. Классическим примером здесь является активное заимствование достижений греческих мастеров культуры римлянами в процессе завоевания ими в I в. до н. э. эллинистической Греции. С другой стороны, те, кто попадал в рабство, привносили в культуру победителей и свои ценности.

История развития культуры **Древнего Египта** насчитывает три тысячи лет и представляет собой ряд последовательно сменяющихся друг друга этапов:

- **Додинастический период (IV тыс. до н.э.);**
- **Раннее царство (XXX-XXVIII вв. до н.э.);**
- **Древнее царство (XXVIII — XXIII вв. до н.э.);**
- **Среднее царство (XXII — XVIII вв. до н.э.);**
- **Новое царство (XVI — XI вв. до н.э.);**
- **Позднее царство (XI в. — 332 г. до н.э.).**

Собственно языческая культура Египта заканчивается вступлением в 332 г. до н.э. в эту страну войск Александра Македонского. С этого момента начинается эллинистический период греческой культуры, одной из составляющих которой явилась и египетская культура. Своеобразие собственно египетской культуры определяется следующими признаками:

- удачное географическое положение, замкнутость территории, затруднявшие культурное заимствование извне и дававшие возможность древнеегипетской культуре сохранять устойчивость традиций;
- раннее зарождение государственности;

- тесная связь искусства, религиозно-мифологических представлений, заупокойного культа и обожествленной власти фараона;

- низкий уровень индивидуального «Я» и самостоятельного творческого начала. Крупнейшими культурными центрами Древнего Египта были *Гелиополь, Фивы, Мемфис*. Художественными центрами страны стали *Карнак и Луксор*. Мировая культура не знает другого такого примера, когда на протяжении трех тысяч лет страна сохраняет:

- один и тот же уклад жизни;
- неизменный государственный строй;
- долговечность института фараонов;
- искусство одного и того же типа и стиля.

В долине Нила ничего не изменялось тысячелетиями, здесь словно бы застывало движение времени и как следствие этого — огромное значение получили *религиозно-мифологические представления*. За всю долгую историю развития Египет прошел практически через все древнейшие виды религиозных представлений, которые бытовали в Древнем мире. Это культ природы и предков, тотемизм, анимизм, фетишизм, магия. И во все времена своего существования египетская религия никогда не расставалась с культом растений, животных, природных стихий и отдельных предметов. Религиозная деятельность была важнейшей функцией государства. Именно она определяла его экономические, политические и социальные структуры. Египетская религия была основана на мифах, символах и ритуалах. Следует заметить, что как внутренние, так и внешние перемены в египетской религии не изменяли коренным образом ее облик и сущность.

На протяжении всей истории развития ей был свойственен *синкретизм*, выражающийся в перенесении качеств и свойств одного божества на другое, а порой и их объединение в одно, двух или более божеств. В эпоху Древнего царства вероисповедания египтян оформились в стройную систему. И хотя обязательной государственной религии в стране не было, все-таки главным богом Египетского Пантеона становится *Ра-Солнце*, рожденный из хаоса и победивший мрак. Согласно мифологическим представлениям именно бог-Ра создал мир людей и многих богов. Особое место в египетской мифологии занимает *культ бога Осириса*. Миф о боге, страдающем подобно человеку, а после своего чудесного воскресения ставшим владыкой подземного царства мертвых, был близок и понятен народу Египта. В культе Осириса простой человек находил для себя утешение, ибо был вправе рассчитывать на то, что бог, познавший зло, страдания и смерть, сумеет не только его утешить, но и защитить.

Мифология древних египтян отличалась известным *прагматизмом*, приземленностью и была связана с основными потребностями человека. Так в мифах, наряду с темами о сотворении мира и мироустройстве, получили развитие и сюжеты, описывающие земледельческий цикл: сев, обработку всходов, жатву. Существенным является и то, что древняя, устойчивая и консервативная религиозно-мифологическая система египтян связала воедино все первоначальные проявления науки, техники и искусства. Заметим, что *наука* имела, в основном, прикладной характер и была приспособлена в первую очередь к земледелию, торговле, войне.

Потомком богов являлся *фараон*. Он получал в правление землю, которую должен был хранить, как самое дорогое сокровище. В религиозные обязанности фараона входило строительство, обновление и обеспечение действия *храмов*. В свою очередь, храм был неотъемлемой частью египетской религии. Помимо духовных и культовых функций, храм был производителем и распределителем богатств страны. Культ богов был непосредственно связан с *культом мертвых*, и как следствие этого огромное значение получили верования *в загробную жизнь*. Египтяне верили, что человек после смерти продолжает жить в ином, потустороннем мире. Все это заставляло их строить многочисленные гробницы, украшать их скульптурой и росписями, отражавшими культовые представления египтян. Самые знаменитые из них — *пирамиды*. С древнейших времен они считались одним из «*семи чудес света*» и сейчас восхищают воображение наших современников. Пирамида для древних египтян — это начало мироздания и символ человеческого бессмертия. В начале третьего тысячелетия была сооружена первая ступенчатая *пирамида фараона Джосера*. Однако в этом же третьем тысячелетии царские пирамиды приобрели классическую форму и ошеломляющие размеры. Самая высокая *пирамида фараона Хеопса* достигает 147 м. Создавая такую неподвластную течению времени каменную гору и придавая ей разумную геометрическую форму, человек, можно сказать, соперничал с созидательными силами природы и противопоставлял свои творенья ее разрушительной стихии. В периоды строительства пирамид все общественные силы страны служили одной единственной цели --- построить гробницу фараона. Здесь пересекались, самым трагическим образом, творческое начало народа с бесчеловечным деспотизмом власти.

Культ мертвых предполагал не только создание последнего жилища для фараона, но и его *мумификацию*. Обязательным было снабжение покойника всем необходимым, чем он пользовался при жизни и что ему, затем понадобится в царстве мертвых. Свою заметную роль в заупокойном ритуале играл и уникальный жанр египетской культовой литературы — «*Книга мертвых*». Эти религиозные

тексты, выполненные на папирусе, помещались в гробницу вместе с мумиями. Загробные магические тексты, по мнению египтян, помогали умершему испытывать блаженство после смерти.

Как было отмечено выше, одной из основных обязанностей правителей Египта было строительство храмов. Строгие геометрические обобщения и уравновешенные пропорции характерны для архитектуры египетских *храмов*, руины которых сохранились во многих местах. При этом, помещения храма располагались так, чтобы создать целую цепь, сменяющих друг друга эффектов, воздействующих на человека с нарастающей силой. Перед входом в храм шла аллея *сфинксов* (сфинкс - греч. *sphinx* - каменная фигура лежащего льва с человеческой головой), затем размещалась огромная башня, украшенная рельефом. Через узкие ворота человек попадал в замкнутый двор, обнесенный колоннадой. Отсюда лежал путь в глубину храма, в затененный зал, густо заполненный колоннами, украшенными росписями, рельефами, религиозными текстами. Этому таинственному лесу колонн неслучайно придавалась форма растений. Все это внушало паломникам чувство беспомощности перед лицом сверхъестественных сил и готовило встречу с самым темным и таинственным святилищем, которое располагалось в самой глубине храмового ансамбля. Теме сверхъестественности, таинства в архитектуре храма служило все:

- размеры и формы помещения;
- сочетания света и тени;
- ряды колонн и обелисков, которые впервые стали художественно осмысленными архитектурными мотивами и которым придавались самые разнообразные формы (лотоса, пальмы и пр.).

Таковы храмовые комплексы *в Карнаке и Луксоре*. Во второй половине Нового царства создается целый ряд заупокойных храмов, вырубленных в скалах. Среди них особо выделяется *Большой храм фараона Рамзеса II в Абу-Симбеле (XIII в. до н.э.)*, вход в который обрамлен двадцатиметровыми статуями правителя. Заупокойный культ во многом и предопределил появление *скульптуры*, в которой существовали раз и навсегда установленные правила изображения фигуры человека. Если это была *статуя* (большая или маленькая), то фигура человека представляла в ней в застыло-окаменевшей позе. Движение могло развиваться только в одном направлении — строго вперед. Не существует ни одной египетской статуи, где фигура человека была бы изображена в повороте. Если это был *рельеф*, то человеческая фигура изображалась на плоскости с таким расчетом, чтобы каждая ее часть была представлена в наиболее наглядном виде. Скульптура Древнего Егип-

та была разнообразной по содержанию. В государстве существовало как *официальное* (парадное, торжественное) ее направление, к которому, прежде всего, относились громадные статуи, высеченные в скалах, так и *бытовые жанры*, запечатлевшие на века сценки из повседневной жизни простого народа. На протяжении всей своей истории древнеегипетская скульптура мало видоизменялась, оставаясь отражением могущества правителей страны.

Но, пожалуй, самым замечательным открытием древнеегипетского искусства был *скульптурный портрет*. Его появлению способствовали верования египтян. Исполняя погребение усопшего, они считали, что для того, чтобы не погибла душа человека, в гробнице обязательно должен был находиться его портрет. И подлинным шедевром здесь является *портрет царицы Нефертити*, относящийся к классическому периоду развития древнеегипетского искусства — *Амарнскому*, т.е. к периоду правления *фараона Аменхотепа IV (1424-1406)*.

В это время в Египте было установлено *единобожие* — т.е. поклонение всех одному *богу Атону*, символом которого стал *солнечный диск с расходящимися лучами, оканчивающимися ладонями*, как бы дарующими жизнь. Сам фараон меняет свое имя Аменхотеп на *Эхнатон* (угодный богу Атону) и строит новую столицу — *город Ахет-Атон* (ныне современное поселение *Эль-Амарна*). В Амарнский период в искусстве появляются *светские сюжеты*. Художественные произведения того времени отличаются глубокой индивидуальностью, утонченностью и человеческой теплотой. Они лиричны и проникновенны, нежны и благородны. Таковы скульптурные портреты членов царской семьи, любовная лирика, пародии, басни, изделия декоративно-прикладного искусства, рельефы. И хотя после смерти Эхнатона старая знать и жрецы сделают все для того, чтобы вычеркнуть время реформ из истории Египта — художественная культура последующих эпох будет постоянно ощущать их живительное воздействие.

На протяжении столетий искусство Древнего Египта сумеет не просто сохранить свои традиции, но и приумножит их. Заупокойный скульптурный портрет теперь сменяется *живописным*, выполненным на доске или холсте в технике *энкастики* (т.е. красками, растертыми на воске). Ритуальный портрет, написанный в данной манере, получит название «*Фаюмский портрет*» — по месту его первой находки в 1887 году в некрополе египетской провинции *Эль-Фаюм (I-II вв.)*. И хотя языческая культура Египта уже исчерпала себя, ее художественный опыт будет использован в дальнейшем — в раннехристианской и исламской традициях.

В 30 году до н.э. Египет был присоединен к Риму. Основанная Александром Македонским египетская *Александрия* становится культурным центром процветаю-

шей восточной провинции Римской империи. Именно здесь были созданы — *Музейон*, который по своим функциям напоминал научно-исследовательский центр и знаменитая *Александрийская Библиотека*. На страницах книг были обозначены наиболее существенные научные достижения древних египтян, главными из которых были:

- *изобретение папируса, т.е. писчего материала — предшественника бумаги;*
- *умение определять площадь круга, объем усеченной пирамиды, площадь поверхности полушария;*
- *создание календаря, согласно которому год состоит из 12 месяцев, каждый месяц из 30 дней, а также деление суток на 24 часа и мн. др.*

Египетская религия оказала существенное влияние и на формирование *христианского учения*. Библейские сюжеты о бедняке Лазаре, о самом Христе и деве Марии, догматы о загробной жизни и страшном суде, понятия «рая» и «ада», «воскрешения из мертвых» — это лишь часть того, что позаимствовала западная Европа из древней культуры страны пирамид. А в целом культура Древнего Египта для многих других цивилизаций стала образцом, которому не только хотели подражать, но и стремились превзойти.

В IУ тыс. до н.э. в Западной Азии, между реками *Тигр и Евфрат* возник один из крупнейших очагов культуры древнего Востока — получивший название *Месопотамия* (т.е. страна между реками или *Междуречье, Двуречье*). И хотя данная культура развивалась параллельно с Египетской, она во многом не похожа на нее. Месопотамская цивилизация сложилась как многослойная, во многом сформировавшаяся в процессе неоднократных взаимопроникновений различных культур. Ее своеобразие стало результатом открытости территории для перемещения племен, вторжений и завоеваний. Длительный период здесь не было централизованной власти, политического единства и разделяемой всеми религии. Именно на данной территории, на протяжении трех тысячелетий, сменяя друг друга, сформировались три великие культуры: *Шумера и Аккада, Вавилона, Ассирии*. Они имели много общего между собой и очень часто рассматриваются как этапы развития одной цивилизации.

В течение всего своего развития экономической основой месопотамского общества являлось *сельское хозяйство*, в котором главными видами деятельности были производство зерна и обработка больших плантаций финиковых пальм. Среди иных форм труда выделяются *торговля* (в основном шерстью и кожей), *изготовление тканей, строительство кораблей и прокладка тоннелей и коммуника-*

ций. Двуречье стало местом изобретения *гончарного круга, колесной повозки*. Отсюда берет свое начало *система исчисления времени*: 1 час = 60 минутам, 1 минута = 60 секундам. Жителям Междуречья было известно *четыре основных арифметических действия*, они умели *извлекать корни, возводить в степень, делить окружность на 360 градусов*. Как и в Египте, у народа древней Месопотамии было множество богов. Но самое почетное место в этом пантеоне занимали:

- *Ану* (бог неба, отец всех богов);
- *Эллиль* (бог земли и воздуха);
- *Эйя* (бог водной стихии);
- *Шамаш* (бог солнца);
- *Иштар* (богиня любви и плодородия) и покровительница Вавилона;
- *Мардук* (бог мудрости и мирового порядка).

Самым ранним культурным центром Двуречья является *Шумеро-Аккадское царство (XXVII-XX вв. до н.э.)*. Расположенное на юге Персидского залива, оно просуществовало около полутора тысяч лет. В шумеро-аккадский период формируются основные *города* Междуречья — *Урук, Лагаш, Эшнунна, Ур* со своими правителями, законами и божествами. Следует заметить, что город стал для жителей Месопотамии естественной формой общественной организации, одним из путей их социальной интеграции. В социальном плане единство месопотамского города проявлялось в отсутствии сословных, этнических и племенных объединений. Как правило, городское управление осуществляло *народное собрание*, состоящее либо из глав всех семейств, либо из «самых важных лиц» под председательством какого-либо должностного лица. В функции собрания входили:

- взаимоотношения с царем и его администрацией;
- борьба за льготы и привилегии города;
- продажа городской недвижимости;
- осуществление правопорядка в городе и его окрестностях.

Наиболее существенным культурным достижением Шумеро-Аккадского царства, впоследствии ставшего достоянием всего человечества, стало *изобретение письменности*. Она представляла собой *клинописные тексты в форме знаков, исполненных на глиняных табличках тростниковыми палочками*. Глиняные таблички высушивались под лучами палящего солнца, а иногда и обжигались. Все это делало их прочными, долговечными и позволило сохраниться до нашего времени. Сегодня мировое сообщество располагает приблизительно 1,5 млн. клинописных текстов. *Клинопись* («глиняные книги») — самая древняя система письма, с помощью которой были записаны первые в истории человеческого сообще-

ства сказания, мифы, письма, псалмы, документы и пр. В свою очередь, открытие письменности явилось одним из самых существенных культурных завоеваний всего человечества. С середины II тысячелетия **клинопись становится международной системой письменности**. Клинопись существенно повлияла на финикийское письмо, от которого берет свое начало греческий и более поздние алфавиты.

Ценность клинописных табличек заключается и в том, что из глубины веков они повествуют нам о традициях, обычаях, знаниях, демонстрируют образцы литературы и религии шумеров. Бесчисленные тексты позволили последующим поколениям людей составить представления о древней истории и культуре Месопотамии. По содержанию они представляют собой государственные, культовые документы, научные трактаты, литературные сочинения, учебники, словари, справочники и пр. Именно в этих «глиняных книгах» было записано самое древнее литературное произведение — **«Эпос о Гильгамеше»**, мифическом царе города Урука, олицетворявшем собой свой народ и одновременно являвшемся его отцом. Основная тема шумерийской героической поэмы — это **поиск бессмертия и смысла человеческого бытия, познание тайны жизни и смерти**. Древняя поэма повествует о людских радостях и страданиях, о человеческой любви и ненависти. Сюжеты о сотворении человека и о всемирном потопе, описания ада и рая, бесчисленные подвиги героя и бесконечные восхваления «мудрости божьей» — это корни многих памятников эпической и религиозной литературы мира.

В Шумеро-Аккадской художественной культуре сформировался определенный **тип древневосточного храмового зодчества** — **зиккурат** (святые горы), который, как и египетская пирамида, будет играть важнейшую роль в архитектуре всей Передней Азии. По форме, зиккурат представляет собой прямоугольную, ступенчатую, сужающуюся кверху кирпичную башню, на верхней площадке которой располагался небольшой храм — **«жилище бога»**. Зиккураты строились из сплошной массы кирпичей, т.к. никаких внутренних помещений в них не было. В дни религиозных праздников верующие совершали обход зиккурата и поднимались к храмику на верхней ступени, чтобы встретиться с Богом. Вместе с тем, этот храм служил также жрецам как обсерватория для астрономических наблюдений за движением небесных тел. Самым знаменитым шумерийским храмом был **зиккурат бога Луны Сина в городе Уре**.

В начале II тыс. до н.э. Шумер и Аккад были объединены в **Древневавилонское царство (XIX-VII вв. до н.э.)** под главенством города на Евфрате — **Вавилона**, ставшего на долгие столетия культурным центром мирового значения. Наивысше-

го расцвета культура данного периода достигла при правлении шестого царя из первой Вавилонской династии *Хаммурапи (1792-1750)*. Время правления Хаммурапи оставило человечеству удивительный памятник правовой культуры — *древний свод законов*, который был выбит на черном двухметровом базальтовом столбе клинописными знаками в древнем персидском городе Сузы. *«Кодекс Хаммурапи»* дает детальное представление последующим поколениям людей о социально-экономических отношениях того периода и рассказывает о правовом положении древних вавилонян. Новое законодательство, впервые с правовой точки зрения, *определило вину*, что позволило на государственном уровне запретить, широко распространенную в тот период, кровную месть.

В XII в до н.э. сверхдержавой древности становится *Ассирия*, подчинившая себе не только Вавилонское царство, но и всю Переднюю Азию. Следует заметить, что терминами «Вавилон» и «Ассирия» в исторической науке принято обозначать два государства, из которых, в основном, и состояла древняя месопотамская цивилизация. Поскольку жизнь в древнем Ассиро-Вавилонском царстве была весьма разнообразной, она породила и *искусство*, способное включать в себя впечатления от окружающего мира. Весь строй этой жизни, основанный на безграничной власти царей и жрецов, на прославлении силы и культе оружия, на господстве суровых нравов и обычаев привносил в искусство свои нормы и правила. Словом, бурные исторические события того времени сопровождались достаточно строгой регламентацией художественной деятельности. В искусстве складывается свой *идеал человека, обладающего огромной физической силой, мужеством и стойкостью*. Создается, присущий именно этому времени и этой культуре, художественный канон (т.е. свод правил) согласно которому было положено изображать человеческую фигуру. В пластических видах искусств Ассирии преобладал *рельеф*, на котором обстоятельно и точно в деталях воспроизводились сцены военных сражений, сбора дани и царской охоты. Война и охота были постоянными занятиями ассирийской знати. На всех рельефах, украшавших дворцы Ассиро-Вавилонских царей, присутствует один и тот же тип героя. Это массивные, тяжеловесные, с мощной мускулатурой фигуры, движущиеся размеренно. Их лица обрамляются пышными шевелюрами и бородами, собранными в орнаментальный узор. На рельефе трудно различить, где бог, а где герой. Только по крыльям мы можем отличить ассирийских астральных (звездных) богов. Символически, они изображались в таких образах: *Мардук* — крылатый бык, *Нату* — крылатый человек, *Нергал* — крылатый лев, *Нинурта* — орел. Высшее существо — *Бог* — олицетворялся в ассирийском искусстве так: *ум* - голова человека, *сила* - туло-

вище льва, *вездесущность* - крылья птицы. Такой внешний вид богов внушал простому человеку трепет и благоговение. Однако это дисциплинированное военно-государственное искусство оказывается менее условным в показе животных. Многочисленные охотничьи барельефы поразительны по своей живости в изображении зверей: либо льва, который напрягся перед прыжком; либо раненого льва, истекающего кровью; либо охотничьей собаки, натянувшей свой поводок. Все эти рельефы украшали стены *царских дворцов-крепостей*, которые становились центрами *дворцово-храмовых комплексов*. Примером может служить *резиденция ассирийского царя Саргона II в г. Дур-Шаррукин*, у входа в которую стояли исполинские, диковинные статуи стражей — фантастические животные «шеду» (каждая весом до 21 тонны). Они изображались крылатыми быками на пяти ногах с надменными человеческими лицами, что создавало у входящих во дворец иллюзию их постоянного присутствия и исключало у последних проявления злых намерений.

Но подлинной жемчужиной Ассиро-Вавилонской цивилизации становится *Библиотека ассирийского царя Ашшурбанапала (668-626)*. Книгохранилище, состоящее из тридцати тысяч глиняных табличек стало символом всей ассиро-вавилонской культуры. Это первая в мире систематически подобранная библиотека, в которой все сочинения были размещены по отраслям знаний. На «страницах» этих «глиняных книг» были представлены:

- научные знания, порой тесно переплетавшиеся с магией и волшебством;
- школьные учебники, словари и пособия;
- царские указы, дворцовые хроники, судебники;
- литературные памятники — эпос, песни, гимны, басни.

Среди табличек, были найдены и те, на которых был записан, созданный еще шумерами (около 2400 гг. до н.э.), *эпос о великом и грозном Гильгамеше*, который «на две трети — бог, на одну — человек».

К концу VII в. до н.э. столица Ассирии *Ниневия* была захвачена царем Вавилона *Набоналасаром* и разрушена. Начинается *период культуры Нововавилонского царства VII-VI вв. до н.э.* При правлении царя *Навуходоносора II (604-562)*. Нововавилонская культура переживает стремительный подъем. Именно его — Навуходоносора II — современники и потомки называли «*царем царей*», «*золотой головой*», «*цезарем Двуречья*». В своих владениях он осуществлял грандиозное дворцовое, храмовое, оборонительное и ирригационное строительство. Он воздвигал дворцы и храмы, разбивал парки, сооружал бассейны, строил мосты и каналы. Об этом свидетельствуют *библейские сюжеты* и труды греческих историков *Ге-*

родота, Диодора и Страбона. За годы своего правления Навуходоносор сделал столицу своего царства — *город Вавилон* — великим, могущественным и самым крупным городом мира с населением около двух сот тысяч человек. Здесь, на огромной площади, он воздвиг уникальные архитектурно-строительные сооружения:

- *24 больших проспекта;*
- *дворцовый комплекс (облицованный глазурованным кирпичом) с роскошными помещениями, залами, гаремом, поражавшими обилием скульптур, рельефов и мозаик;*
- *«висячие сады» летнего дворца, созданные в честь любимой жены Амиты;*
- *главный храм Вавилона – «Эсагила», посвященный богу Мардуку;*
- *симиярусный (высотой 90 м.) зиккурат «Этеменанки», т.н. Вавилонскую башню;*
- *главные, парадные «ворота богини Иштар», высотой 9 м.;*
- *«дорогу процессий» богини Иштар, тянущуюся через весь город к главному храму Вавилона.*

«Висячие сады» еще в древности были причислены к *«семи чудесам света»*, а Вавилонская башня стала одним из символов древневосточной культуры, которая словно факел в ночи осветила еще погруженный в варварство мир.

В заключении следует еще раз отметить, что в создании культуры Древней Месопотамии принимали участие многочисленные народы и государства — Шумер и Аккад, Вавилон, Ассирия. Все вместе они создали *единую культуру*, сделав общими обычаи и традиции разных народов.

33 ВОПРОС

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ

Основные этапы развития и достижения культуры Древнего и Средневекового Китая. Система ценностей конфуцианского типа культуры. Даосизм и его влияние на древнекитайскую культуру. Художественная культура Древнего и Средневекового классического Китая.

Китайская культура считается не только одной из самых древних, но и одной из самых самобытных и оригинальных в мире. Эта великая культура, имеющая за плечами многовековую историю, сформировала свои духовные устои и художественные традиции в период Древности и классического Средневековья и заняла свое достойное место в мировой цивилизации.

Китайская цивилизация существует с IV тыс. до н.э. и принадлежит к наиболее древнейшим в мире. За несколько тысячелетий своего существования она сформировала культуру, проявившую себя *на единой территории* в различных ипо-

стасях. В процессе формирования китайской цивилизации страну окружали племена и народы, значительно уступавшие ей в культурном развитии. Многократные набеги кочевников и кровавые междоусобные войны не раз разрушали и опустошали Китай. Однако, вопреки всем потрясениям, китайская цивилизация не только выстояла и восстановилась, но и сумела создать самобытные, устойчивые и преемственные культурные традиции. Процесс их формирования не прерывался даже в периоды чужеземных экспансий. Именно *устойчивая, стабильно организованная общественная жизнь и традиционализм* становятся главными приоритетами китайской культуры. В ходе своего исторического развития Китай не утратил национального языка и письменности, своеобразия видов и жанров искусства, глубины в содержании философских идей. Современные китайцы говорят на том же языке, используют ту же систему письма, придерживаются тех же жизненных правил, что и их предки.

Обособленное географическое положение страны, централизация государственной власти, особый пиетет по отношению к формировавшимся канонам в различных сферах культуры обусловили специфическую черту китайской цивилизации — ее *замкнутость*, в которой (как было отмечено выше) основную роль играли *коренные национальные традиции*. Именно они — *внутренне* — закрыли страну от влияния иных культур, а *внешне* — данную ситуацию укрепила географическая оторванность Китая от основной зоны культурного обмена — Средиземноморья. Уникальность китайской культуры, в целом, и состоит в том, что здесь традиции сохраняются в течение нескольких тысячелетий. Воплощением идеи автономности и самодостаточности данной культуры стало строительство единственного в мире ограждения вокруг целого государства — *Великой Китайской стены* (длина — 3000 км, высота — 10 м., ширина — 8 м.). Стена, с одной стороны, защищала государство от набегов с севера воинственных кочевников-монголов, а с другой — символизировала власть и величие китайского императора.

Традиционно периодизацию культуры *Древнего Китая* связывают с правлением *пяти императорских династий (Итыс. до н.э. - III в. н.э.): Ся, Шан-Инь, Чжоу, Цинь и Хань*. Однако в ключевых своих проявлениях древнекитайская культура была сформирована в период *Чжаньго — «Борющихся царств» (V-III вв. до н.э.)* и в эпоху правления династий *Цинь и Хань (III в. до н.э.- III в. н.э.)*. *Средневековый Китай* входит в ту историческую фазу его развития, которая обозначена специалистами как *Традиционный Китай* и подразделяется на два отрезка: *Предклассический период (эпоха шести династий, III-VI вв.)* и *Классиче-*

ский период (эпохи Тан и Сун, VII - нач. XII в.). Китайское Средневековье можно по праву назвать классическим, так как именно в это время все духовные устои и культурные традиции страны были сформированы в полную силу.

Древняя и средневековая культуры Китая разнообразны в своих проявлениях. Они включают в себя: *изобретение компаса, двигателя, плуга, пороха, бумаги, знаменитых китайских лаков, способных консервировать дерево.* Китайцы, вплоть до XVIII века, единственные в мире обладали секретом изготовления *фарфора*, а древняя *культура шелкопряда* является поистине уникальной и сегодня. В Китае культура всегда ценилась выше грубой силы, а гражданская служба была предпочтительнее военной. С VIII в. в Нанкине, Кайфыне, Ханьчжоу возникают *императорские Академии наук и искусств.* Императоры окружали себя поэтами и художниками, а ученость почиталась, как одна из высших добродетелей.

Во II тыс. до н.э. в Китае зародилась своеобразная *письменность.* Она была единой для всех племен, населявших в ту историческую эпоху Китай, поскольку не была связана с устной речью. Для того, чтобы понимать друг друга, китайцы использовали *иероглифы*, т.е. символы, обозначающие то или иное понятие. Истоками иероглифов стало пиктографическое письмо, в котором слово изображалось рисунками. Постепенно рисунки упрощались и принимали вид иероглифов. С древнейших времен была принята квадратная форма иероглифов, причем все четырехугольники должны были быть равны между собой. Направление письма — это колонки, идущие сверху вниз, а сами колонки располагались справа налево. Первые *китайские книги* были из бамбуковых планок — *бамбуковые книги.* В III в. до н.э. китайская письменная культура перешла на новый писчий материал — *шелк*, что потребовало создания волосяной кисти и туши. И хотя бумага была изобретена в Китае еще во II в. до н.э., *бумажные книги* появились только в VII-VIII вв., копируя на первых порах шелковые свитки. Окончательный свой вид китайская книга приобрела уже после изобретения *книгопечатания.* Постепенно у китайцев появляется множество бумажных книг, что способствует созданию *библиотек.*

С глубокой древности в Китае начинают формироваться и развиваться *научные знания.* Первые значительные успехи были достигнуты в области *астрономии и календаря.* В древнекитайском обществе существовали специальные должности летописцев-историографов, прямой обязанностью которых было занятие астрономией и календарным вычислением. В период Чжаньго была очень точно для того времени вычислена продолжительность года — 365 суток. Ученые-астрономы

Поднебесной предсказывали лунные и солнечные затмения, а в 613 г. до н.э. они впервые зарегистрировали появление кометы Галлея. Живший в эпоху Хань ученый **Чжан Хэн (78-139)** сконструировал небесный глобус, описал 2500 звезд, объединив их в 320 созвездий. В этот же период на основании длительных астрономических наблюдений был усовершенствован лунно-солнечный календарь, установлена периодичность движения светил и отмечено существование солнечных пятен. Китайцы открыли способ измерения физических тел на расстоянии и пришли к выводу, что «земля имеет форму, а небо лишено тела».

Поистине огромны достижения древних китайцев в области **медицины**. Китайские врачи еще в IV в. до н.э. стали применять иглоукалывание, массаж, препараты из трав, минералов и различные прижигания, ставшие важными элементами традиционной китайской медицины. Помимо этого, врачи Поднебесной умели лечить нервные расстройства, болезни сердца, желудка, органов пищеварения, а также использовали анестезию при полостных операциях. Широко известны успехи китайцев в области лечебной физкультуры и диетологии. Высокому уровню китайской клинической медицины соответствовала и гигиеническая практика. Гигиена тела входила в комплекс тех средств, с помощью которых, по мысли древних китайцев, возможным становилось бессмертие человека.

Среди гуманитарных наук, помимо философии, особое место занимали филология и история. Китайская **филология** родилась как наука об истолковании классических текстов. Для этого ученым пришлось специально заниматься изучением значений слов в различные исторические периоды, а также составлять комментарии к отдельным текстам и своды комментариев, такие как **«Комментарии к «Книге Гор и Морей» Го Пу (276-324)**, **«Комментарии к «Книге Вод» Ли Дао-юаня (VI)**. Работы китайских **историков** состояли как из жизнеописания правящих династий, так и включали труды, раскрывающие многовековую историю Китая. В качестве примера можно привести: **«Историю Троецарствия» Чэнь Шоу (233-297)**, **«Историю поздней Хань» Фань Е (398-445)**. Большое влияние на формирование китайской культуры оказали исторические описания отдельных провинций и уездов Китая, а также исторические мемуары, биографии, справочники и энциклопедии.

Одним из самых заметных явлений в культуре Китая стало функционирование во II-I вв. до н.э. **Великого шелкового пути**, т.е. сети дорог, протяженностью свыше 6000 км., которые связали Китай со странами Европы, Азии и Африки. Проходя по территории, заселенной разными народами, Великий шелковый путь способствовал их взаимодействию, соединяя тем самым разные культуры. Помимо реше-

ния хозяйственных и культурных проблем, данная дорога укрепляла веру китайцев в понимании своей империи как «*Чжунго*», что в переводе означает «*Срединное государство*» (т.е. расположенное в центре Вселенной и противостоящее всему миру), «в которое все приходят и что-либо приносят». Так именно по маршруту Великого шелкового пути в Китай из Индии проник буддизм.

Между тем, *облик традиционной китайской культуры* создала не столько религия, сколько *ритуализированная мораль*. Определяющим в данной культуре стала не индивидуализированная личность, а «*единое целое*», т.е. *коллектив, общество, государство* (понимаемое как большая семья). На поведение человека в обществе огромную роль оказывал *культ Предков*. В китайском обществе всегда существовала особая почитательность перед старшими поколениями. Старшинство было приоритетным во всем, а прошлое довлело над будущим. Дети беспрекословно подчинялись своим родителям, после их смерти соблюдали длительный по времени траур и приносили жертвы их духам. Безусловное подчинение в рамках семьи детей — родителям, жены — мужу, с одной стороны, связывало общество воедино и *укрепляло государство*, с другой — воспитывало у жителей Китая такие ценностные социальные ориентиры, как «*верность*», «*долг*», «*преданность*», а в конечно счете формировало один из определяющих идеалов китайской культуры — «*порядок*». Китайцы всегда почитали родителей и жертвовали своими интересами во имя интересов семьи и рода. Чувство ответственности пронизывало все структуры китайского общества: отец отвечал за всех членов семьи, в свою очередь вина родителей распространялась на детей. Между тем, отдельный человек в китайском обществе очень мало что значил. Он был сосредоточен на погружении в себя, воспринимал себя как часть целого и стремился уйти от внешнего мира в собственную внутреннюю духовную жизнь. В свою очередь, все личностные проявления государством пресекались. Напротив, следование традиционным образцам приветствовалось и поощрялось. В результате этого, самосознание личности оставалось неразвитым. В то же время каждый китаец воспринимал себя частью природы, стремился включиться в ее ритмы и насладиться каждым из времен года.

Другой доминантой китайской духовной культуры становится *культ Неба*. В период правления династии *Чжоу (XII-V) Небо* (тянь) становится главным всекитайским божеством, олицетворяющим морально-этические нормы: *справедливость, разум, добродетель*. Согласно религиозному учению о божественном происхождении императорской власти правитель получал власть от высшего божества — *Неба* (тянь), сам становился *Сыном Неба* (тянцзы), а страна, которой он

владел (собственно Китай), именовалась *Поднебесной* (тянся), или «*все, что под небом*».

Сущностью китайской *классической образованности* считалось изучение пяти книг — «*Пятикнижие*» (Уцзин), в которых сформулирована вся система ценностей китайской культуры. По своему содержанию — это литературные, исторические, философские произведения неизвестных авторов, написанные в период I тыс. до н.э. — II вв. до н.э. В «Пятикнижие» входили следующие сочинения:

- «*Книга перемен*» (Ицзин) — отразившая первые представления о мире и человеке в китайской философии;
- «*Книга песен*» (Шицзин) — содержащая образцы древнейшей народной поэзии и культовых песнопений;
- «*Книга истории*» (Шуцзин) — раскрывавшая исторические события и цитировавшая официальные документы;
- «*Книга обрядов*» (Лицзи) — показывавшая все разнообразие национальных церемоний, ритуалов и обрядов;
- «*Книга весны и осени*» (Чуньцю) — представлявшая собой летопись государства Лу (VII-VI вв. до н.э.) и служившая в качестве образца для решения этических вопросов.

В этих книгах мир древнекитайской культуры представал как магический космос, в котором небесный и поднебесный (земной) миры находятся в универсальной гармонии друг с другом. В этих мирах совершаются взаимопереходы двух основополагающих жизненных сил:

- *Инь* — тени, покоя, пассивности, *символа женского начала*;
- *Ян* — света, жизни, активности, *символа мужского начала*.

Древнекитайские культурологические концепции объясняли сотворение мира, как результат взаимодействия *инь и ян*, что в свою очередь означало все тот же *священный союз Земли и Неба*. На страницах древних книг неизвестные авторы утверждали, что *в природе* существует пять основных первоэлементов, первоэссенций — *вода, огонь, земля, дерево, металл*, а *у человека* есть пять действий — *внешность, речь, зрение, слух, мышление*. И именно человек может обладать пятью видами счастья — *долголетием, богатством, удовлетворением, добродетелью, естественной жизнью*.

«Пятикнижие» оказало существенное влияние на успехи самобытной и оригинальной *древнекитайской философии*, включавшей в себя четыре основных направления: *конфуцианство, даосизм, моизм, легизм*. Каждая школа древней китайской мысли — это *школа общественной, государственной мысли*. А под ис-

тиной в Поднебесной понималась *общественная истина*; человечность (жень) — это *долг человека в обществе*.

Идейным стержнем китайской философской культуры явилось учение — *конфуцианство*, возникшее в VI веке до н.э. Основоположителем его был мудрец *Конфуций (551- 479)*. Это латинизированная форма оригинального сочетания *Кунцзы* — дословно «учитель из рода Кун». Странствующий проповедник из царства Лу, Конфуций после смерти был канонизирован. Его устные высказывания собрали воедино, записали и обнародовали ученики в трактате «*Лунь-юй*» (рассуждения и речения). Эта книга стала катехизисом (греч. *katechesis* — наставления, поучения), в котором изложено конфуцианское вероучение в форме вопросов и ответов. В дальнейшем в конфуцианский канон вошло и «Пятикнижие» (Уцзин). В центре внимания конфуцианского учения была *проблема человека*, его поведения в обществе и взаимоотношения с другими людьми. Центральным понятием конфуцианской теории выступает учение о «*благородном муже*» (Ижунь-цзы). Этим качеством характеризуется человек, обладающий «пятью добродетелями»:

- *гуманностью* (жень), т.е. способностью относиться ко всему живому и неживому с любовью;
- *благопристойностью* (ли), т.е. умением следовать сложившимся установлениям: ритуалу, этикету, обрядности;
- *справедливостью* (и), т.е. стремлением подчинить свой внутренний мир — выполнению общественного долга;
- *мудростью* (чжи), т.е. уровнем его эрудиции, образованности, проницательности;
- *верностью* (син), т.е. преданностью отцу, государю, стране, а также собственным убеждениям и данному слову.

Данные морально-этические регламентации распространялись на всех членов китайского общества, вплоть до императора, который считался просто первым лицом в ряду «благородных мужей». В соответствии с принципами «человеколюбия» Конфуций сформулировал и свое видение социального устройства Поднебесной. Конфуцианство утверждало вечность и неизменность общества и мира в целом, в котором каждый должен занимать predetermined ему изначально место. Гуманность, милосердие должны пронизывать отношения между людьми.

Каждый обязан помогать другому достичь того, к чему сам стремится, и не делать другому того, чего не желаешь себе. Овладеть таким правильным поведением помогает следование строгому порядку (ли) и нормам, включающим этикет. Конфуций *отождествлял общество с государством*. «Правильным» государственным

устройством, по его мнению, может быть только такое сообщество, в котором высшее положение занимают: обожествляемый император и группа людей, соединяющая в себе черты мудрецов, литераторов и чиновников. *Государство*, понималось Конфуцием, как одна *большая семья*, в которой государь — это «сын Неба» и «отец и мать народа». В подобном государстве господствовали строгие *моральные нормы*, а не правовые механизмы и природные силы. Достаточно длительное время конфуцианство выполняло в Китае функцию государственной идеологии.

Другим важнейшим направлением древнекитайской философии являлся *даосизм*. Его фундаментальные идеи и концепции изложены в теоретических сочинениях — трактатах легендарного мудреца *Лао-Цзы (VI в. до н.э.)* — «*Дао дэ цзин*» и философа *Чжуан Чжоу (IV в. до н.э.)* — «*Чжуан-цзы*». Центральным понятием даосизма провозглашается «*дао*» — *путь*, понимаемый:

- как *всеобщий закон природы*, «не имеющий начала, но вечно рождающийся», естественное основание всего сущего, всего того, что происходит в материальной и духовной жизни;
- как безбрежная, изменяющаяся, всепроникающая *благая сила*.

Однако дао невозможно ощутить, понять, услышать, увидеть. Оно недоступно чувственному восприятию. Дао — это первопричина всего сущего, абсолютно единое начало, «вечное самодвижение материи». Согласно учению даосизма, человек должен действовать в соответствии с этим естественным законом для того, чтобы достичь вершин мудрости и блаженства. Особое место в книге «*Дао дэ цзин*» отводится пониманию принципа «*недеяния*» (у вей). «Недеяние» характеризуется даосами, как главный метод, с помощью которого человек, отказываясь от любой целенаправленной деятельности и не вмешиваясь активно в жизнь, достигает состояния «естественности». «Недеяние, — утверждал Лао-цзы, — это действие в сфере еще не существующего, где человек странствует мыслью, подчиняя себе «идеи вещей». С точки зрения даосизма, все в мире находится в движении, изменении, в пути; все непостоянно и конечно. Необходимо следовать установленному миропорядку, соответствующему дао. Чтобы обеспечить себе бессмертие, человек должен выполнять особые упражнения, напоминающие *йогу*.

В отличие от конфуцианства даосизм пронизан *мистикой, суевериями, магией*. В нем активно действуют сверхъестественные силы и духи. На протяжении многих веков людей прельщали социальные утопии даосизма, особенно идея уравнительного распределения. Поэтому многие крестьянские восстания средневекового Китая происходили под даосскими лозунгами. В современном Китае сохранилось

множество *даосских храмов*, самыми значительными из которых являлись — *храм Белого облака в Пекине, храм Черной овцы в Чэнду, храм Высшей правды на горе Цимлун в Сучжоу*.

Буддизм проник в Китай из Индии во II-I вв. до н.э.. В форме ламаизма в VII-VIII вв. он широко распространился в районах, заселенных тибетцами, монголами и некоторыми другими народами. Приспособление буддизма к китайской почве привело к тому, что для народа эта религия стала как бы разновидностью даосизма. Буддийские святые — **будды** — были поняты и восприняты простым народом. Это понимание стало возможным потому, что новые идеи облегчали страдания людей в этой жизни, и обещали спасение и вечное блаженство в жизни будущей. Главным культом буддизма стала *идея загробной жизни*. Человеку предписывалось отрешиться от земных забот и мечтать о блаженстве в загробном мире. Буддизм оказал большое влияние на китайскую культуру. Архитектурный облик Китая создают, поражающие своей гармонией пагоды, многочисленные буддийские храмы и монастыри, величественные скальные и пещерные комплексы. В буддийских монастырях искали вдохновения и творили целые поколения китайских поэтов, художников, ученых и философов. Конфуцианство, даосизм и буддизм в Китае сосуществуют и взаимно переплетаются друг с другом. Китаец может быть конфуцианцем и одновременно верить в учение буддизма или даосизма. Преемственность культурных традиций обусловили и единство художественного языка китайского искусства. В I тыс. до н.э. в Китае формируются:

- **поэтическая традиция**, состоящая из народных и ритуальных песен, исполнявшихся под музыку профессиональными сказителями, которые странствовали по всей стране;
- **прозаическая традиция**, включавшая исторические предания, летописи, описывающие те или иные события.

Однако, помимо устной народной поэзии и прозы, в IV в. до н.э. динамично развивается и **авторская литература**. В период *Чжаньго* — «*Борющихся царств*» (V-III) жил и творил поэт *Цюй Юань (340-278)*. Он заложил основу песенного жанра «*фу*» — лирических и лирико-эпических од. Одновременно с одами широкое распространение получили записи народной поэзии — *юэфу* и авторские подражания ей. В древнекитайском поэтическом наследии выделяются следующие тематические направления:

- **поэзия на конфуцианские темы** — «Воспевание истории» (Юн ши), «Поэзия любви» (Цин ши);

- *поэзия на даосско-религиозные темы* — «Путешествие к бессмертным» (Ю сянь);

- *поэзия на даосско-философские темы* — «Призывания сокрывшегося от мира» (Чжао инь).

Два последних тематических направления вызвали к жизни одно из самых блистательных поэтических явлений китайской художественной культуры — «*Поэзию гор и вод*» (Шань шуй ши). Наиболее известными поэтами древности были *Ван Цань (177-217)*, *Кун Жун (153-208)*, *Цао Цао (155-220)*.

Китайская художественная проза начинает свое формирование с небольшого, написанного простым языком *фольклорного рассказа* — *сяошо*. Именно он впоследствии станет основой более монументальных литературных форм — новеллы, повести, романа. Огромное влияние на процесс формирования китайской художественной прозы оказали религиозные идеи конфуцианства, даосизма, буддизма и особенно чань-буддизма.

«*Золотым веком*» китайской поэзии считается период *Танской династии (618-907)* и творчество двух всемирно известных поэтов этой эпохи *Ли Бо (701-762)* и *Гу Фу (712-770)*. И, несмотря на то, что этим стихам много лет, практически каждый современный китаец знает наизусть немало поэтических строк из произведений этих авторов. *Ли Бо* был приверженцем даосизма. Его поэзия романтична, экспрессивна, в ней прослеживается связь с народными истоками. *Гу Фу* до конца своих дней оставался конфуцианцем. Свою поэзию он посвятил любви к человеку, к своему Отечеству. Его стихи более рационалистичны, а поэтический язык отточен до предела. В целом, литературное наследие древнего и традиционного Китая представлено не только огромным количеством произведений, но и рядом талантливых авторов. Следует отметить и то, что государственные служащие при поступлении на службу сдавали экзамен на знание классической литературы, а практически все китайские императоры сочиняли стихи. Литература и традиции понимались древнекитайским обществом, как «великое дело и канва государственности». В период правления династий *Цинь (221-207)*, а затем и *Хань (202 г. до н.э. - 221 г. н.э.)* были заложены основы китайской архитектуры и пластических видов искусства, подлинного расцвета достигают художественные ремесла. Именно в эту эпоху сложились устойчивые планировочные *принципы зодчества* и определился *типичный силуэт китайской архитектуры*:

- *многоярусная башня-пагода*, с многочисленными, изгибающимися вверх карнизами. Пагоды воздвигались в честь высших божеств буддийского пантеона или в память о каком-либо знаменательном событии. Они ставились на холме, на не-

высокой горе и свидетельствовали о взаимовлиянии архитектурных принципов двух древнейших культур — Индии и Китая. Например, одна из наиболее ранних пагод *Суньюэсы (520)*, расположенная в горах провинции Хэнань.

- *храмы и храмовые комплексы, высеченные в скалах*. Один из наиболее известных — *храмовый комплекс Лунмэнь (VI)* в скале над рекой Ихэ (провинция Хэнань).

В целом, китайскую архитектуру отличает яркая самобытность, оригинальность, изысканность, сочетание праздничного настроения с поэтической красотой образов. Архитектурные ансамбли, как правило, вписаны в окружающую природную среду, которая очень умело используется зодчими как живописный фон. В период классического Средневековья в Китае проводилась серьезная работа по благоустройству городов, строительству каналов, возведению каменных мостов. В архитектуре сложились настолько *устойчивые планировочные принципы*, что они длительное время не изменяли своих основ. Во всем многообразии типов построек Древности и Средневековья лежала простейшая и неизменная система деревянного каркаса. Она была образована столбами и группами балок и перекрытий. Сочетание этих ячеек, возведенных на каменной платформе, служило основой самых различных зданий. Важную роль в эстетическом облике здания играла изогнутая, «летающая» черепичная крыша. Она предохраняла дом и от полящих лучей солнца, и от проливных дождей. Стены и колонны покрывались красным лаком, что придавало зданию удивительную нарядность.

Как было сказано выше, наиболее характерными культовыми сооружениями рассматриваемого периода стали мощные *пагоды* (буддийские храмы в виде павильона или многоярусной башни). Признанным шедевром здесь является *Большая пагода Гуся — Даяньта*, построенная в г. Сиань в 625 г. Достигающая в высоту 64 м., а в основании — 25 кв. м., лишенная всяких украшений, геометрически уравновешенная и гармонично пропорциональная, она стала главным монументом города, придав последнему особую торжественность и величественность. Архитектурными образцами буддийских храмов являются и *Малая пагода Гуся — Сяояньта в г. Сиань (707-709)* и *пагода монастыря Баймасан (1175)*, высотой 25 м. Более сложной по конструкции, но не менее стройной, изящной и устремленной ввысь является 55-метровая «*Железная пагода*» близ г. Кайфына (1041-1048). Она облицована узорчатыми керамическими ржаво-коричневыми плитами.

Мировой известности в Средневековье достигает китайская национальная *живопись*. Еще в древности мастера создавали монументальные росписи на стенах дворцов и храмов, а на свитках шелка или бумаги изображали сцены из городской

жизни, пейзажи, портреты. Существовали целые живописные циклы, выполненные тушью и красками. Их сюжетами были беседы ученых, праздничные шествия. Как было отмечено выше, в первых веках нашей эры в Китай из Индии был ввезен **буддизм**, ставший впоследствии государственной идеологией. Происходит разделение живописи на культовую и светскую. **Культовая живопись** украсила стены буддийских храмов, а **светская** — стены дворцов и шелковые свитки. В свою очередь, эти шелковые рулоны представляли собой **сочетание живописи и каллиграфии** (греч. *kalligraphia* - искусство писать четким и красивым почерком) и выполнялись минеральными или растительными красками. Они иллюстрировали литературные произведения, в которых текст сочетался с живописными композициями, что позволяло более цельно и многосторонне раскрывать эмоциональное состояние души китайского художника. При этом горизонтальный свиток использовался для повествовательного сюжета и хранился в футляре, а вертикальный — предназначался для декоративных сюжетов и служил украшением стен.

Одним из наиболее известных художников того периода являлся **Гу Кай-чжи (344 - 406)**. Его живописные композиции лиричны и проникнуты мягкой и изящной поэтичностью. Художник пытался изобразить реальные человеческие чувства, как правило, возвышенные и благородные. Подлинный расцвет китайской живописи относится к средним векам. Среди живописных жанров здесь особо выделяется **пейзаж**. В классическое **танское время (618-907)** он становится самостоятельным жанром. Обычно вытянутые кверху рисунки изображали невероятные растения, фантастические по красоте камни и грозные потоки воды. В сюжетах картин часто встречаются: изображение стройного, изящного бамбука, олицетворявшего несгибаемость человеческого духа, а также лотоса, символизировавшего благородство человека. Живописец следующего **сунского периода (960-1127) Ли Чэн (середина X в.)** писал свои картины размытыми черной тушью на горизонтальных и вертикальных свитках. Основным композиционным центром данных полотен становится огромная гора, заслоняющая небо. Художник умело оттеняет красоту гор, вод и неба, восторгается своей любовью к природе и в то же время философски осмысливает окружающий его мир. Помимо больших пейзажных свитков в XI-XII вв. возникли и разнообразные маленькие композиции — **на веерах и на альбомных бумажных листах**. Среди сюжетов этих композиций особой любовью у китайцев пользовались тщательно выписанные миниатюрные сценки из жизни растений и животных — **жанр «цветы и птицы»**, типологически сопоставимый с европейским натюрмортом. «Цветы и птицы» — это камерный жанр,

описывающий детали мира природы: ветку дерева, цветок, пару птиц, цветы и бабочки и пр.

Средневековый Китай — это время жизни и деятельности крупнейшего поэта, живописца и теоретика в области художественного творчества **Ван Вэй (699-756)**. Его трактат «**Тайны живописи**» (VIII) представляет собой изложенное в поэтической форме поучение о том, как писать пейзаж. Определяющим в творчестве художника Ван Вэй считал наличие художественного мышления. Картина, по его мнению, — это не простое копирование природы, а художественное обобщение действительности. Такова была его творческая позиция. Свои истоки она черпала в древнекитайской культуре, нацеленной на сознательное формирование художественного таланта. Именно там был сформирован специальный **канон жизни и деятельности художника**, получивший название «**ветер и поток**» (**фен лю**). Художнику предлагалось построить себя, свою собственную жизнь, как художественное произведение. Правила и символика этого канона указывали на необходимость жизни в простоте и в постоянной погруженности во все разнообразие жизни. Будущему творцу необходимо было одолеть натиск жизненного хаоса, в результате чего должно было наступить его преображение, осветление натуры, преодоление животных начал и инстинктов. В конечном счете, вся телесная организация человека становилась органом культуры. Таким образом, канон давал творцу жизненную подготовку для реализации своего художественного призвания и обеспечивал определенный уровень жизненных сил и способностей для выполнения художественной задачи. Через некоторое время, по установленным правилам, художнику предлагали определенное испытание, которое включало задание что-нибудь нарисовать. По сделанному художником штриху определялась мера жизненной подготовки художника к выполнению своей будущей профессии. Для этого случая существовала специальная формула: «штрих выдает злодея». Если данная мера оказывалась недостаточной, художника направляли на дальнейшую жизненную подготовку. Если мера жизненной готовности была высокой, художника начинали обучать рисованию или другим видам искусства и давали возможность совершенствовать свое профессиональное мастерство.

На протяжении тысячелетий развивается в Китае **скульптура**. Самобытная **древняя китайская скульптура** была связана в основном с **ритуалом погребения**. Пространство гробниц заполняли фигуры фантастических зверей, воинов, слуг. Стены погребальных сооружений украшали рельефы назидательного характера, а также изображения, запечатлевшие разнообразные аспекты придворной жизни.

Внедрение идеологии буддизма в стране повлекло за собой и появление неизвестных прежде образов скульптуры, выступавших в неразрывном единстве с архитектурой. Характерными для первых веков новой эры стали **скальные монастыри**, высеченные в горных массивах близ крупных городов. Многочисленные пещерные храмы вмещали несметное количество монументальных статуй и рельефов, повествующих о духовных подвигах Будды и деяниях буддийских святых. В качестве примера такого скульптурного оформления можно привести буддийский монастырь **Цяньфодун (IV в.)**, расположенный на западе Китая. Он был украшен многочисленными статуями буддийских божеств. Их изображения отличались условной трактовкой тел и удлинненными пропорциями, а канонические позы и жесты были глубоко символическими. В облике милосердных божеств — бодхисаттв, оставшихся на земле ради спасения людей, выделялась юношеская угловатость, стремительность и порывистость.

Наивысшего расцвета китайская скульптура достигла с образованием огромной **империи Тан**. Одной из наиболее совершенных монументальных скульптур того времени является, вырубленная в VII в. высоко в горах 26-метровая статуя **Будды Локаны** — божества космического света, озаряющего людям путь к спасению. Эта грандиозная фигура находится **в пещерном монастыре Лунмэня**. Там же китайскими мастерами были сделаны прекрасные **статуи бодхисаттв** — юных помощников Будды. В их фигурах отразилась вся прелесть танской пластики. В **эпоху Сун** значительно сократилось изготовление храмовых скульптур. Вместе с тем, широкое распространение получило изготовление **божественных фигурок из фарфора и сандалового дерева**. Одним из самых любимых и распространенных образов того времени стало **изображение богини милосердия Гуаньинь**, сделанное из белого фарфора. В целом, в пластических видах искусства ощутило проявились черты зрелого национального стиля, на основе которого китайское искусство будет развиваться во все последующие времена.

В заключение следует подчеркнуть, что начиная с древнейших времен и в период классического Средневековья образование, искусство и наука олицетворяли в Китае то, что затем назовут традиционными элементами китайской культуры. Впоследствии научные, философские, педагогические, художественные представления китайцев станут традицией не только для последующих поколений граждан этой страны, но и займут свое достойное место в золотом фонде мировой культуры.

34 ВОПРОС АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА

Истоки Античной культуры, ее периодизация и распространение. Культура эллинистического этапа. Основные доминанты древнеримской культуры.

Греческая цивилизация времен **античности** (т.е. древности) сформировалась **в восточной части Средиземноморья, на островах Эгейского моря, побережье Фракии (юго-восток Балканского полуострова) и западной части Малой Азии.** Впоследствии пределы античного мира постоянно расширялись, распространяя свое влияние **на Южную Италию и Францию, Сицилию и северное побережье Африки.** Греческие колонии располагались также **на побережье Черного и Азовского морей.** Греческая античность создала неповторимую культуру, которая содержала в себе **истоки будущей европейской цивилизации.** При этом следует заметить, что античная культура не была единой ни в самой Греции, ни в древнем Риме. На каждом этапе своего развития она предстает в качественно различных вариантах. В процессе эволюции античной цивилизации племена и народности, жившие на этой территории, осознали себя единым народом — **эллинами**, свою общую страну назвали **Элладой** и значительное историческое время сохраняли чувство принадлежности к этому единству. Интенсивно развивались и языковые диалекты, что привело в III-II вв. до н.э. к созданию единого греческого языка — **койне.**

Столь успешное развитие древнегреческой культуры, до некоторой степени, объясняется **благоприятными территориальными и климатическими условиями**, в которых проживали греки. Само строение греческого **ландшафта**, в котором не было ничего бескрайнего, кроме голубого неба, содействовало тому, что глаз грека с рождения привыкал **к соразмерности, пропорциональности и гармонии.** Поэтому окружающий мир казался ему разделенным по абсолютно естественным граням. И в этом мире древний человек сразу находил, дарованное ему богами, свое место хозяина. Столь удачный природный фактор греки активно использовали в культуре.

Древняя Греция была первой **антропоцентрической цивилизацией**, в которой в полной мере заявила о себе человеческая **личность.** Именно в античности личность проявила себя не только как индивидуализированный способ бытия человека, но и продемонстрировала основные тенденции своего развития:

- умение принимать и реализовывать решения;
- наличие самосознания, которое трансформируется в жизненную позицию;
- способность в определенной ситуации противопоставить себя обществу.

Сверхценностью античная личность считала **свободу выбора** и служила социальному целому — **в лице народа, полиса, военного союза, империи.** Грече-

ским идеалом счастья было сочетание семейного благополучия и служения государству.

Хронологически история культуры древней Греции делится на **пять** основных этапов:

- *крито-микенская культура (111-11 тыс. до н.э.),*
- *гомеровский этап (XI-IX вв. до н.э.),*
- *архаический период (VIII-VI вв. до н.э.),*
- *классическая Греция (V в. до н.э. — три четверти IV в. до н.э.),*
- *эллинизм (IV—I вв. до н.э.).*

С III по II тыс. до н.э. на островах и берегах Эгейского моря успешно развивалась **Крито-микенская (или эгейская) культура**. В историю мировой художественной культуры она вошла архитектурными памятниками, расположенными на **о. Крит**. Здесь в начале XX столетия н.э. в г. Кноссе английским археологом **Артуром Джоном Эвансом (1851-1941)** был найден **мифический дворец царя Миноса**, украшенный настенными росписями, скульптурой и мелкой пластикой. Легендарный **Кносский дворец**, прозванный греками **лабиринтом**, стал местом действия многих греческих мифов и сказаний. Достоянием данной культуры стали и **изделия критских ремесленников**, выполненные ими из бронзы, слоновой кости, дерева и камня. Прежде всего, они отличались виртуозно выполненным орнаментом, в котором встречались образы птиц, зверей, морских животных, стилизованных растений и цветов. Сменившая крито-микенскую **гомеровская эпоха (XI-IX вв. до н.э.)** была **безписьменной культурой**. Она мало что оставила нам — потомкам. Практически до нас дошли только **расписная керамика и дипилонские** (названные так по месту находок) **вазы-надгробия**. Их характерными чертами были необыкновенная устойчивость и ленточный орнамент, образованный под прямым углом линией, получившей название — **греческий меандр**. Следует заметить, что первые два этапа — крито-микенский и гомеровский — представляют собой своеобразную прелюдию того, что затем произошло в период греческой архаики, классики и эллинизма и что окончательно определило специфические особенности цивилизации античного типа.

В **архаический период (VIII-VI вв. до н.э.)** сложилась государственная система древней Греции, состоящая из самостоятельных **городов-государств**, или как их называли греки — полисов. **Полис** — это не только определенная административная единица с производственным потенциалом. Полис был тем местом на земле, где человек находился под покровительством своего языческого бога, с изволения которого данный полис-город и был создан. Каждый полис имел специфическую

хозяйственную деятельность, собственных богов и героев, а также календарь и монету. Абсолютно естественным атрибутом жизни полиса было наличие **гражданской правовой структуры** (с ее равенством всех перед законом и подчинения личности большинству), которая была нацелена на реализацию идеала справедливости. Не случайно, позже, Аристотель констатирует, что “полис есть общность людей, сошедшихся ради справедливой жизни”. Поэтому самым страшным наказанием для грека того времени было лишение гражданских прав и изгнание из родного города. Полисная структура греческого общества утвердила в сознании людей и принципы **полисной морали** — коллективистские в своей основе и направленные на воспитание беззаветной преданности своей отчизне. Высшая доблесть гражданина состояла в защите своего полиса и бескорыстном ему служении.

Важнейшим элементом греческой культуры становится **агонистика**, то есть **принцип состязательности**, благородного соревнования отдельных личностей, групп и полисов с целью достижения наилучшего результата в различных сферах деятельности. Постепенно в греческом обществе победа в любом состязании воспринимается как высшая ценность, а сам победитель становится национальным героем. В период архаики появляются первые **всегреческие спортивные игры и музыкальные состязания**, посвященные основным греческим богам. Самыми главными из них были:

- **Олимпийские игры** — спортивные соревнования **в честь бога Зевса**, проходившие раз в четыре года, начиная с 776 г. до н.э., в небольшом городке Олимпия на о. Пелопоннес;

- **Пифийские игры** — спортивные и музыкальные состязания **в честь бога Аполлона**, собиравшие участников раз в три года, начиная с VI в. до н.э., в святилище бога Аполлона в Дельфах;

- **Истмийские игры** — спортивные и музыкальные соревнования **в честь бога Посейдона**, проводившиеся каждые два года, начиная с 582 г. до н.э., на Коринфском перешейке.

В архаический период греческая художественная культура «заговорила». Речь идет о литературной записи двух эпических поэм легендарного **Гомера (VIII в. до н.э.)** — «**Илиады**» и «**Одиссеи**», которые до этого существовали только в устной традиции греков. В поэмах соединились **две исходные эпические темы** греческой художественной культуры: это **деяния богов и подвиги правителей**. Здесь соседствовали рядом рассказы о мифических, легендарных событиях и любовные истории, приключенческие сюжеты, нравственные поучения. По замечанию древнегреческого историка **Геродота (484-425)** именно Гомер:

- составил для греков родословную богов;
- поделил между ними достоинства и занятия;
- начертал их образы.

К архаическому периоду относится и творчество *Гесиода (VII в. до н.э.)*, автора эпических поэм «*Теогония*» (т.е. родословная богов), «*Труды и дни*». Особым жанром литературы становится *басня*, рожденная творчеством раба *Эзопа (VI в. до н.э.)*. Через действующих в сюжетах басен зверей и птиц просматриваются вполне человеческие поступки. В последствие, подобное иносказание получает название «*эзопов язык*».

В период греческой архаики были выработаны основные принципы *скульптурного изображения человеческого тела*. Оно предполагало *трехмерность*, т.е. наличие объемности, точности пропорций и естественности поз. И хотя архаические *курсы* (обнаженные юноши) и *кору* (задрапированные девушки) излучают лишь застывшую (т.н. архаическую) улыбку, при этом сохраняя некоторую условность и статичность изображения, тем не менее, древние скульпторы стремились передать в своих творениях и определенное эмоциональное состояние людей.

С архаическим периодом связано возникновение *философии* — явления, исключительно важного для формирования европейской культуры. Религиозно-мифологическое сознание утрачивает свою монополию. Возникает система быстрого логического усвоения знаний. Начинают распространяться учения, нарушающие привычные моральные нормы, образцы и авторитеты, формируется *нетрадиционное мировоззрение*. Одной из первых философских школ была школа, основанная *Пифагором (VI в. до н. э.) в г. Кротоне*. Пифагорейцы предположили, что *сущностью мира является* некая абстракция — *число*, которая проявляется в различных ипостасях: «бог-число», «вещь-число», «искусство-число». Эта «числовая конструкция» бытия мыслилась ими, как «строй мира», действующий гармонично во всех явлениях жизни. Воплощением гармонии и красоты в этот период у греков выступает *космос*. Он, космос, был для греков чувственно материален: *видим, слышим и осязаем*. Пифагорейцы попытались сформировать не только общую систему мироздания. Впервые именно в греческой культуре они заложили традицию создания *научной школы* с ее:

- системой передачи знания;
- определенными методами обучения;
- специфическим образом жизни.

Искусство архаического периода еще не отделилось от ремесла и выступало как разновидность производственной деятельности того времени. Поэзия, скульптура,

архитектура, музыка, риторика понимались греками не как виды искусства, а как виды деятельности, непосредственным образом связанные с жизнью человека и его отношением с окружающей действительностью.

Кульминацией развития древнегреческой культуры стал ее *классический период* (V-IV вв. до н.э.). Это явление многозначное. Согласно одному из этих значений классическим называют то, что является зрелым и наиболее совершенным в различных сферах культуры. Понятие «классический» имеет и другое значение. Оно обозначает культуру, обладающую характерными чертами, а именно: *соразмерностью, сдержанностью, гармонией, уравновешенностью*. Культура Греции V-IV вв. до н.э. была классической в обоих значениях. В классический период развития греческой культуры формой правления стала *рабовладельческая демократия*.

Для нее было характерно:

- признание народа в качестве единственного источника власти;
 - существование системы выборных должностей;
 - сглаживание различий между бедными и богатыми слоями греческого общества
- Демократия поставила закон выше власти. Сущность экономического развития определялась состоянием товарно-денежных отношений. Все больше становилось людей, влияние которых на общество определялось имущественным состоянием, а не местом в традиционной патриархальной системе. Социально-политические реформы *Солона (594)* и *Клизфена (509-507)* законодательно, а не на основе обычаев и традиций, утвердили права и обязанности граждан. Реформы стимулировали активное участие свободных граждан греческих полисов в работе народных собраний, а также закрепили за каждым из них право отстаивать свое мнение в суде.

Всю силу своей энергии греки распространяли на достижение *калокагатии* (от греч. *calos* — прекрасный и *agathos* — нравственно совершенный), то есть *гармонии внешнего и внутреннего в человеке, которая является условием его красоты*. Калокагатия понималась греками в социально-этическом плане, ибо те, кто воспитывался в ее духе, должны были предоставить себя в распоряжение общества. Калокагатия приближала греков к их идеалу — классическому идеалу тела и духа.

Царицей наук по-прежнему оставалась *философия*. Греческие мыслители будут продолжать поиски первоосновы сущего. *Демокрит (460 - 371)* скажет, что основанием всего являются *атомы*, движущиеся в пустоте. *Сократ (470 - 399)* будет заниматься *самопознанием* и в нем увидит начало истинной мудрости. *Платон (427 - 347)* создаст *учение об идеях* и спроектирует идеальное государство, кото-

рым смогут управлять только мудрецы. Но подлинно энциклопедические исследования и мысли оставит для потомков великий *Аристотель (384 - 322)*, выделив из всех сфер человеческой деятельности *искусство*, при этом подчеркнув, что именно оно способно дополнить и углубить действительный мир.

Искусство классической Греции воистину уникально. Без него невозможно представить себе всю последующую историю художественной культуры человечества. Это искусство и поныне доставляет нам глубокое эстетическое наслаждение и, как писал об этом *К. Маркс* в «*Экономических рукописях 1857-1858 гг.*», «продолжает служить в известном отношении образцом и недостижимой нормой». Это искусство достигло своих вершин в Афинском демократическом государстве. Оно создало идеал прекрасного и доблестного человека — *героя, совершенно нравственно и физически*. Этот герой существовал *в гармонии с окружающим миром*, который поэтическая фантазия древних греков населила мифологическими существами и богами, наделенными чисто человеческими качествами: и благородными и отрицательными. Словом, это было искусство, широко принимавшее жизнь и умевшее придать впечатлениям от этой жизни высокое художественное совершенство. *Ars longa, vita brevis* — жизнь коротка, искусство вечно — таков девиз художественной культуры классического периода античности. Славу классического искусства Греции составляли:

- комплекс Акрополя в Афинах, построенный в V в. до н.э. зодчими Иктином (V в. до н.э.) и Калликратом (V в. до н.э.), общее художественное руководство Фидия;
- храм Артемиды в Эфесе, сожженный в 356 г. до н.э. жителем Эфеса — Геростратом;
- мавзолей в Галикарнасе, построенный в IV в. до н.э. в Карию;
- скульптуры Фидия (500-430) — «Афина Парфенос», «Зевс Олимпийский»; Мирона (500-440) — «Дискобол»; Поликлета (V в. до н.э.) — «Дорифор»; Леохара (372-328) — «Аполлон Бельведерский»;
- трагедии Эсхила (525-456) — «Орестея», «Прикованный Прометей»; Софокла (496-406) — «Антигона», «Царь Эдип»; Еврипида (484-406) — «Медея», «Федра»;
- комедии Аристофана (446-385) — «Облака», «Лягушки», «Лисистрата» и мн. другое.

Правила искусства классики были строги и возвышенны. *Скульптура* представляла человека в свободном и естественном движении, подавала его сюжетно: в сложных позах и неожиданных ракурсах. Мышцы статуй наполнялись силой и приобретали истинно пластическую красоту. *В архитектуре храмов* формируются классические архитектурные *ордера*, т.е. создается строгий порядок, соглас-

но которому сочетаются несущие и несомые части постройки: основание, колонны, перекрытия. Здания соотносятся друг с другом и с окружающей средой по принципу гармонического равновесия, объединяющего в единый ансамбль разные по форме и по размерам постройки. В греческой архитектуре классического периода сложились три основных ордера:

- **дорический** — тяжеловесный, с приземистыми колоннами и с геометрически правильной, строгой капителью наверху;
- **ионический** — более пышный, с более прямыми и более изящными колоннами, которые заканчивались наверху капителью с завитками-волютами;
- **коринфский** — с невероятно сложной формой капители, представляющей собой стилизованные листья аканфа — растения, распространенного в г. Коринфе.

В классических *трагедиях и комедиях* не только переосмысливались широко известные мифологические сюжеты, исторические события и находили свое отражение особенности реальной жизни. Все это воспроизводилось в сценическом действии и способствовало рождению нового вида искусства — *театра*. В классический период античности сама художественная деятельность становится *профессиональной и авторской*. И среди тех, кто стал ею заниматься были свободные граждане и рабы, а некоторые из художников совмещали свою творческую деятельность с государственной службой. В свою очередь, творческое самосознание людей гуманизировало мифологию и обрядность, динамизировало развитие науки, искусства и философии.

Эпоха, называемая *эллинистической (IV-I вв. до н.э.)*, началась со смертью Александра Македонского и закончилась римскими завоеваниями тех стран, которые возникли в результате распада державы Александра. Многие специалисты-антиковеды подчеркивают, что по своей сути эллинизм — это конкретно-историческое явление, проявившее себя в результате походов Александра Македонского. *Эллинизм характеризуется сочетанием античных и древневосточных черт в социальной, политической и культурной сферах жизни общества*. Эпоха эллинизма — это *время экономического подъема* Греции и принадлежащих ей территорий в рамках рабовладельческой формации. Активно развивается *градостроительство*. Количество жителей *Александрии Египетской, Карфагена, Сиракуз* достигает в каждом городе полумиллиона. Но особенно процветает *наука*. Мощным научно-исследовательским центром эллинистического мира становится Александрия Египетская. Здесь в начале III в. до н.э. был основан культурный центр, получивший название *Музейон* («Дом муз»). В нем находились *богатейшая библиотека, астрономическая обсерватория, ботанический сад,*

зоопарк, медицинские лаборатории. Здесь жили и работали: математик *Евклид* (365 - 300), ботаник *Феофраст* (IV в. до н.э.), астроном *Аристарх Самосский* (320 - 250). В сицилийском городе Сиракузы, во второй половине III в. до н.э. трудился над своими открытиями прославленный математик древности — *Архимед* (287-211). Поздняя классика и начало эллинизма — это время деятельности трех великих ваятелей: *Праксителя* (390 - 330), *Скопаса* (IV в. до н.э.) и *Лисиппа* (370 - 300).

В эллинистической **архитектуре** появляется новый тип общественных зданий — **научно-исследовательские центры**, включающие в себя **огромные библиотеки** (среди них наиболее известные находились **в Пергаме, Александрии** и др. городах) и **инженерные сооружения** (например, знаменитый **Александрийский морской маяк на о. Фарос**). Замечательным художественным явлением эллинизма стало продолжение гончарного искусства и связанного с ним особого типа живописи — **вазописи**. Доминирующий в керамическом искусстве того времени **краснофигурный стиль** достаточно свободно передавал объем и движение изображаемых человеческих фигур.

В целом, эллинистической художественной культуре были свойственны:

- утонченность и усложненность художественного языка;
- стремление выразить внутреннее состояние человека, всю гамму его душевных переживаний;
- особый интерес к крайностям — любовному томлению и предсмертной агонии, приподнятой восторженности и паническому страху.

В эллинистический период появляются и новые философские учения — **эпикуреизм, стоицизм, скептицизм и неоплатонизм**. В них усиливается субъективизм, а преобладающими настроениями становятся глубокое разочарование и пессимизм. Собственно древнегреческая культура начинает клониться к своему закату, чтобы затем вновь проявиться не только в культуре Древнего Рима, но и стать основой европейской цивилизации в целом.

Римская цивилизация стала последней страницей в истории античной культуры, просуществовав более двенадцати веков (**VIII в. до н.э.-V в. н.э.**). Географически она возникла **на территории Апеннинского полуострова**, получив у греков название — **Италия**. Впоследствии Рим собрал в необъятную империю те страны, которые возникли в результате распада державы Александра Македонского, подчинив себе практически все **Средиземноморье**. Следствием этого стали веками длящиеся войны с соседями, в которых участвовало подряд несколько поколений

римских граждан. На формирование древнеримской культуры наибольшее влияние оказали:

- **культурные традиции этрусков** (этруски — это племя неевропейского происхождения, населявшее территорию современной Тосканы);

- **достижения древнегреческой цивилизации.**

От этрусков римляне заимствовали многие религиозные представления и обычаи, а также основы техники строительства и мастерство художественной металлообработки. У греков римляне унаследовали полисную систему государственного устройства, более совершенные методы земледелия, а греческое искусство почитали за образец и стремились следовать его канонам. Вместе с тем древнеримская культура проявила себя в достаточной мере самобытной и оригинальной. Население древнего Рима времен **архаики** жило родами в территориальных общинах — **пагах**. Жители пага имели общий культ, казну, осуществляли совместную трудовую деятельность. Во главе **архаического Рима** стоял **царь**, при нем был **сенат**, а наиболее важные вопросы решало **народное собрание**. В 510 году до н.э. образуется **Римская республика**, просуществовавшая до 30-х годов до н.э. Затем наступает **период империи**, завершившийся падением «вечного города» в 476 г. н.э. Характерной особенностью Римской империи был **универсализм**. Древний Рим претендовал на то, чтобы стать государством **Вселенским**, совпадающим по своим масштабам со всем цивилизованным миром. Римляне считали, что именно боги предписали им добиться власти над этим миром. Восхваление Рима было оформлено в монументальном, написанном в 142 книгах, историческом труде **Тита Ливия (59 г. до н.э.-17 г. н.э.) «История Рима от основания города»**. Здесь, в полной мере, была представлена неповторимая **римская система ценностей**.

Идеологию римлянина определял **патриотизм**, признававший интересы страны как высшую ценность и выражавшийся в готовности каждого гражданина пожертвовать за отечество своей жизнью. Римляне считали себя **богоизбранным народом** и были ориентированы только на победу во всех своих деяниях. В стране почитались **мужество, достоинство, стойкость, суровую непреклонность, практическое хозяйственное и юридическое мышление, умение подчиняться дисциплине и закону**. Ложь и обман считались пороками, характерными для рабов. Если грек преклонялся перед философией и искусством, то для знатного римлянина единственно достойными занятиями были **войны, политика, земледелие и право**. В системе ценностей римской культуры гражданская карьера была немислимой без военной. Перечисленные выше тенденции сформировали определенные **мо-**

ральные ценности и нормы поведения. Они легли в основу т.н. «*римского морального кодекса*», объединенного понятием *доблесть, добродетель (virtus)* и включавшего в себя следующие нравственные принципы: *благочестие (pietas), верность (fides), серьезность (gravitas), твердость (constantia).*

Религиозные представления римлян были небогаты образностью. «Богом богов», знающим прошлое и будущее считался двуликий бог *Янус*. Из богов в древнеримской мифологии особо почитались верховный бог *Юпитер*, богиня деторождения *Юнона*, бог войны *Марс*, богиня домашнего очага *Веста*. В процессе сближения с греческим миром римские боги идентифицировались с греческими: *Юпитер — Зевс, Юнона — Гера, Диана — Артемида, Виктория — Ника.* Особой любовью пользовался бог *Геракл* (Геркулес), чьи *12 подвигов* были не только популярны в древности, но и стали сюжетами многих художественных произведений последующих эпох. После завоевания восточных стран в Рим проникают культы *Осириса, Исиды, Кибелы*. В начале I - го тысячелетия н.э. в Риме начинает распространяться *христианство*.

Подлинный *переворот в культурной жизни* Римской империй произошел к I веку до н.э., после завоевания эллинистической Греции. Римскую цивилизацию, безусловно, питали своими богатствами различные чужеземные культуры, но решающим оказалось влияние поверженной Греции. Римский поэт *Горацій* напишет об этом так: «*Греция плененная пленила своих победителей*». Римляне начинают изучать греческий язык, философию и литературу; приглашают прославленных греческих ораторов и философов и сами отправляются в греческие полисы, чтобы приобщиться к культуре, перед которой они тайно преклонялись.

Особое место в римской культуре начинают играть исторические, юридические, философские сочинения. Главной темой *исторических* произведений *Полибия (200 - 120), Саллюстия (86 - 35), Тита Ливия (59 г. до н.э. - 17 г. н.э.)* становится пропаганда великой цивилизационной миссии Рима и поиск путей создания под его эгидой *Вселенского государства*. В своих исторических повествованиях римские авторы опираются исключительно на достоверные факты, а созданные ими произведения отличаются строгой формой, эпическим стилем, образным языком. Именно это характеризует книгу *Саллюстия «Югуртинская война»* и историческую повесть римского полководца *Гая Юлия Цезаря (100-44) «Записки о галльской войне»*.

Одной из наиболее ярких и значительных страниц мировой истории и культуры является *римское право*. С одной стороны, оно поставило в центр правоотношений интересы индивида-собственника, а с другой — выработало *ценност-*

ную основу правопорядка, содержание которого составили: *справедливость, равенство (aequitas); целесообразность (utilitas); добросовестность (bona fide); добрые нравы (bona mores)*. Римскому праву были свойственны точные формулировки, оно достигает совершенных правовых форм, его решения обоснованы, а термины и понятия составляют основу современной юриспруденции. Анализ случаев из древнеримской правовой практики и сегодня способствует развитию юридического мышления, оттачивает аргументацию «за» и «против», систематизирует логические обобщения.

В I-м в. до н.э. в Риме мощно развивается *риторика* или *искусство политического и судебного красноречия*, что являлось следствием отражения бурной социальной жизни переходной эпохи от Республики к Империи. Достижение авторитета в обществе и успешная политическая карьера были невозможны без виртуозного владения живым словом. Риторика становится ступенькой на пути вхождения в римскую элиту. Самым ярким оратором Рима был *Марк Туллий Цицерон (I-й в. до н.э.)*. Будучи к тому же и тонким знатоком философии, он много сделал для знакомства римлян с классической греческой философией Платона и стоиков.

Следует заметить, что *римская философия* развивалась под доминирующим влиянием греческой философии эпохи эллинизма. Она задействовала в своей практике научный аппарат, терминологию и основные направления, свойственные греческой философской мысли. При этом господствующими направлениями стали стоицизм, эпикуреизм и скептицизм. Жизненным идеалом последователей *стоицизма* стали абсолютное душевное спокойствие, невозмутимость, преодоление страха перед богами и смертью. Один из наиболее выдающихся философов этой школы *Луций Анней Сенека (4 до н.э. - 65 г. н.э.)* в своих философско-этических трактатах учил, что все, что является внешним не имеет к нам отношения. В свою очередь, именно философия способна излечить нашу душу от чрезмерного увлечения внешним миром. Единственным материалистическим направлением философии античного Рима стал *эпикуреизм*. Видный представитель эпикуреизма *Лукреций Кар (96 - 55)* в своей поэме «*О природе вещей*», материалистически объясняя все существующее, поставил для себя цель — помочь человеку обрести душевный покой и освободить его разум и чувства от страха и суеверий. Основоположник *скептицизма Секст Эмпирик (200 - 250)* подвергал сомнению возможность познания истины и действительности. Его учение было направлено на критическую переоценку всех современных знаний. Помимо перечисленных выше теорий в эпоху Римской империи весьма популярными были философские учения

мистического характера — неопифагореизм, неоплатонизм, а также восточные религии и культы.

Свой неповторимый облик имеет и римское *искусство*. И хотя в содержании его произведений ощущается этрусское и греческое влияние, по форме они представляют собой художественное выражение типично римских идеологических тенденций. Это особенно характерно для *зодчества*, где стремление к помпезности и пышности находит свое выражение в строительстве *триумфальных арок, площадей (форумов), храмов, театров, мостов, акведуков, рынков, ипподромов* и т.д. На рубеже III-II вв. до н.э. был изобретен прочный римский бетон, применение которого сделало возможным осуществить ряд величественных проектов. Замечательным достижением римской архитектуры и строительной техники стали возведение *грандиозного амфитеатра Колизея и здания храма всех богов — Пантеона в Риме*. Новые типы построек создаются и в *жилищном секторе*:

- *виллы* — загородные дома для римских патрициев;
- *домусы* — городские дома для богатых римлян;
- *инсулы* — многоэтажные дома для бедноты.

В I в. появляются оригинальные *общественные здания*:

- *термы* — общественные бани, вмещавшие до семи тысяч посетителей и состоявшие из бассейнов, библиотек, физкультурных залов и иных культурно-развлекательных помещений;
- *базилики* — прямоугольные постройки, разделенные колоннами на несколько продольных помещений (нефов), которые использовались для судопроизводства и заключения торговых сделок.

Впоследствии, после признания христианства государственной религией (313 г.) началось строительство *христианских храмов*, перенявших форму базилики.

Подлинной жемчужиной римской культуры стал *скульптурный портрет*, подчеркнувший неповторимость и индивидуальность человека и продемонстрировавший умение античных авторов фиксировать его внутреннее состояние. Истоки данного жанра искусства лежат в этрусском погребальном портрете и в древнем обычае самих римлян ставить в доме посмертные изображения предков, часто в виде масок, отлитых из воска. И если в более ранних портретах ощущается некоторая идеализация образов, то в изображениях более позднего времени в работах скульпторов возобладало стремление максимально точно представить личность портретируемого. В дальнейшем, протокольная фиксация всех индивидуальных особенностей облика человека станет характернейшей чертой римского скульптурного портрета.

«**Золотым веком римской поэзии**» называют период правления первого римского императора **Октавиана Августа (27 г. до н.э. - 14 в н.э.)**. Самыми прославленными поэтами того времени были Вергилий, Гораций и Овидий. Знаменитая поэма **Вергилия (70 - 19) «Энеида»** демонстрирует любовь автора к древним преданиям, в которых возвеличивается особая историческая миссия Рима, прославляется римский дух и римское искусство. **Гораций (65 - 8)** писал любовные стихи и сатиру, высмеивающую пороки римского общества. Вершиной римской любовной поэзии стало творчество **Овидия (43 г. до н.э. - 17 г. н.э.)** — автора любовных элегий и поэмы «**Метаморфозы**», повествующей о превращении людей в животных. Поэма завершается легендой о том, как Юлий Цезарь превращается в звезду. Как уже отмечалось выше, с **I века н.э.** в восточных провинциях Римской империи начинается распространение **христианских идей**, провозгласивших равенство всех перед богом, что имело существенное значение для консолидации раздираемого противоречиями общества. Появление нового мифа **о возможности всеобщего достижения царства божьего на земле** и идея **воздаяния страждущим и обездоленным счастья в царстве небесном** стали весьма притягательными, особенно для низших социальных слоев Рима. Христианство восприняло многие элементы восточных культов и религий, а также включило в свою идеологию достижения эллинистической философии. Начав с жестоких гонений и преследований **христианство** постепенно захватило своими идеями римскую аристократию и интеллигенцию, а **в начале IV-го в. н.э. стало официальной религией Римской Империи.**

С 410 по 476 гг. Рим подвергается разгрому со стороны варваров — готов, германских наемников и др. Восточная часть Римской империи просуществовала еще тысячу лет, а западная, погибнув, стала фундаментом для культуры формирующихся западноевропейских государств.

Греко - римская античность (IX в. до н.э. — V в. н.э.) оставила в наследство мировой культуре следующие достижения:

- **богатейшее мифотворчество;**
 - **принципы демократического устройства общества;**
 - **систему римского права;**
 - **вечные художественные ценности;**
 - **законы истины, добра и красоты;**
 - **многообразие философских идей;**
- **обретение христианской веры.**

35 ВОПРОС

ХРИСТИАНСТВО КАК ДУХОВНАЯ ОСНОВА ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Происхождение и основные ценности христианского мировоззрения. Библия — священная книга христиан. Основные направления христианства и формирование церкви.

Христианство — (от греч. *christos*- мессия, спаситель) одна из мировых религий, возникшая в начале I в. н.э. в Палестине, в IV веке превратившаяся в господствующую религию Римской империи, а впоследствии ставшая духовной основой всей европейской культуры. Христианство обладает богословием, развитой мистикой, религиозной философией. Свое название данная религия получила по имени предполагаемого создателя. На это указывают религиозно-мифологические источники древних иудеев, в которых предстает образ идеального царя-провидца — **Мессии, Христа** — сумевшего спасти свой народ и наилучшим образом устроить его судьбу.

Существует масса точек зрения относительно историчности Христа. Некоторые ученые считают, что это некая литературная выдумка, фантазия, собирательный образ. Но все-таки большинство специалистов, как среди богословов, так и среди историков сходятся во мнении, что **Христос — это вполне реальная историческая личность, пытавшаяся помочь людям и за это казненная**. Со временем образ Христа вернулся в сознание людей в виде проповедника и учителя истины, дающего людям свободу и наполняющего смыслом их жизнь. **Иисус Христос** стал образом Богочеловека — столь желанного многими народами древности. Он сошел с неба на землю, своими страданиями и мученической смертью на кресте искупил грехи людей, примирил род человеческий с Богом. Более того, своим воскресением Христос открыл для тех, кто уверовал в него, путь к воссоединению с Богом в царстве Божьем. Тот духовный импульс, который содержала его устная проповедь, усвоенная и воспроизводимая учениками, по сути своей едина, несмотря на некоторые различия в канонических евангелиях. Уже в Ветхом Завете ощущается огромная жажда человека встретиться с Богом, стремление освободиться от внешних сторон человеческого бытия. И собственно этот призыв — **индивидуальное, личное богообщение**, адресованное не только избранному народу, а всем, является одной из доминант христианства, для которого, по словам апо-

стола Павла «нет ни Эллина, ни Иудея ... раба и свободного, но все и во всем Христос».

Как было отмечено выше, христианское вероучение возникает и укореняется среди язычников, населявших провинции Римской империи в начале I в. н.э. К этому времени уверенность римлян в том, что их мир лучший из миров осталась в прошлом. В общественном сознании страны все более нарастают ощущения тревоги, неминуемой катастрофы, крушения вековых устоев, близкого конца света. В социальных низах Рима настроения недовольства периодически перерастают в бунты и восстания. Со временем, протестные настроения в обществе не исчезают и ищут иные формы своего удовлетворения. Христианство и было воспринято многими римлянами как ясная и понятная форма социального протеста.

В основе христианства лежит *вера в единого Бога*, носителя абсолютной свободы, начала и конца мира. Христианство провозглашало *Вселенское братство и равенство всех людей перед единым Богом, который любит всех*. Новая религия сформировала и *новую культуру*, которая понимала человека как земное воплощение Бога, а Бога как небесное воплощение человека в образе Иисуса Христа. *Человек, созданный Богом по своему образу и подобию, является свободной личностью, обладающей творческими способностями*.

Сущность христианской догматики изложена в «*Символе веры*», утвержденном на *Вселенский соборах в 325 и 381 гг.* Здесь подтверждается наличие Бога, у которого единая природа и единая воля, но который выступает в трех равноценных лицах (личностях): *Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Святой Дух*. Миссия спасения человечества лежит на Боге-Сыне. *Спасение* — ключевой момент христианского вероучения. Оно требует от человека духовных усилий и, прежде всего, — веры в учение Христа. Но, поскольку, самостоятельно спастись невозможно, *миссия спасения лежит на Христе*.

Мессия (или спаситель) — *это посланник Бога*, который воплощает в себе природно-божественное и человеческое, открывает каждому из исповедующих его путь к истинной жизни христианина, путь в *Царство Небесное*. Душа человека, его личность, духовное «Я» — бессмертны. И именно констатация *бессмертия человеческой души*, «искры божьей», пребывающей в каждом из нас — является в христианстве источником того, без чего невозможно полноценное существование человека, а именно — *источником смысла жизни*. Человек — единственное из живых существ, которое наделено свободой воли, свободой самостоятельного выбора между *Добром и Злом*. Зло в христианстве не субстанционально. Оно не равнозначно добру. Оно является лишь дефицитом добра, искажением, сбоем в

системе, некоей аномалией, отклонением от нормы в первоначальном божественном мироустройстве. Зло укоренено в природе человеческого тела, и поэтому тело, будучи источником страстей, должно страдать ради собственного исправления. Но, поскольку, душа бессмертна, то у человека, исповедующего Христа, всегда остается возможность для обретения вечной жизни.

Один из ключевых моментов христианского вероучения, наряду с идеей спасения, заключен в идее *Страшного Суда*. Он является финалом земной человеческой истории, завершением существования самого тварного несовершенного мира, который «искривил» свою изначально прекрасную природу в результате грехопадения.

Страшный Суд — это окончательное торжество Добра и второе пришествие Христа. Новое явление Христа должно помочь окончательному истреблению зла в мире, исправлению материи, обожению человека, изменению его телесной природы, ибо праведникам уготовано преображенное телесное существование после Воскресения. Этот эсхатологический компонент христианского мировоззрения, изложенный в *Откровении св. Иоанна* (Апокалипсис), играет одну из главных ролей в самом христианском вероучении.

В пределах христианства *человек радикально меняет свое отношение к миру*. Это особенно очевидно в сравнении с античной парадигмой данного процесса, основанного на космизме и растворенности человека в окружающей и обожествляемой им реальности, политеистичной (многобожественной) по сути. Если в Античности человек не был, в полном смысле этого слова, личностью, то именно в *Христианстве* он, прежде всего, *индивид* — ценный Богу своим индивидуальным существованием — *становится личностью*, то есть *несет на себе лик* — *образ и подобие самого Творца*.

Христианский Бог — это надмирный дух. Он абсолютно *трансцендентен* (латин. *transcendens* - недоступный познанию) по отношению к тварному миру, который он создает силой своей воли и благой природы из ничего. Христианский Бог абсолютно монотеистичен. Иудейско-христианская традиция — это традиция наиболее ярко выраженного *монотеизма* (т.е. признания единого бога), в отличие от политеистических представлений древних греков.

Важнейшие *христианские догматы* (основные положения учения) были разработаны выдающимися богословами (*отцами церкви*) в собрании *священных текстов*, получивших название *Библия* (греч. *biblia* - книги). Происхождение слова «Библия» связано также с названием древнего сирийского города *Библ*, где

вырабатывался и продавался папирус для письма (по-гречески - *biblos*). Это название затем было перенесено сначала на свитки рукописей, а затем и на книги.

Христианская Библия имеет подзаголовок — «**Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета**», что показывает ее деление на две основные части:

- **Ветхий Завет** — т.е. по времени происхождения более древний, представляет собой священные книги для последователей иудаизма и христианства;

- **Новый Завет** — т.е. по времени происхождения более поздний, представляет собой священные книги для последователей собственно христианского вероучения.

Слово «**завет**» в данном контексте понимается как **наставление, завещание, совет**. По разъяснению богословов, Библия почитается как **свод богодухновенных книг**, т.е. написанных под прямым Божьим контролем. Отцы церкви считали и считают, что тексты Библии содержат те мысли и слова, которые соответствовали желанию Бога. Книги Библии — это **канонические книги**, т.е. те, которые составляют **канон** (греч. *κανον* — норма, предписание, правило). В свою очередь, канон это свод положений, имеющих **догматический**, т.е. безусловный характер и признаваемый всеми, кто в него верит — **безусловной истиной**. Библия — это **вероисповедальный документ**. Многие обряды и праздники в иудейской и христианской религии буквально соответствуют ее текстам, а чтение Библии в церкви является священным актом, равнозначным молитве.

Ветхий Завет создавался с XII по II вв. до н.э. **на древнееврейском и частично на арамейском языках** и представляет собой собрание книг, священных для иудеев, а впоследствии и для христиан. В этих книгах рассказана трагическая история жизни еврейского народа: его потери и обретения. Сюжетом священных иудейских текстов стала **безграничная вера древних евреев в единого Бога**, который давал им надежду на избавление от несчастий и установление праведной жизни — Божьего царства. Согласно христианской православной классификации тексты **Ветхого Завета** делятся на четыре крупных раздела:

- **законоположительные книги** — **Пятикнижие** или **Тора** (учение), авторство которых приписывается **Моисею**. В этих книгах мифологические сюжеты и исторические предания чередуются с предписаниями по иудаистскому культу и религии;

- **исторические книги** — хроники, летописи, премудрости;

- **учительные книги** — **Иова, Псалтирь** (книга хвалений) и книги **Соломона**;

- **пророческие книги** — больших пророков **Исайи, Иеремии, Иезекииля, Даниила** и двенадцати малых.

Новый Завет создавался в первые века нашей эры и написан *на греческом языке*. В состав Нового Завета вошли:

– *законоположительные книги* -- четыре канонических *Евангелия* (от греч. *euangelion* - благая весть), написанных *Матфеем, Марком, Лукой и Иоанном* к концу I в. и представляющих собой варианты земной жизни основоположника новой религии — *Христа*;

– *исторические книги* — книга *Деяний Апостолов* (греч. *apostolos* - посланник) — сочинение о проповеди учеников Иисуса после смерти их Учителя;

– *учительные книги* — *Послания Апостолов* и *Видение о конце света*;

– *пророческие книги* — *Апокалипсис* или *Откровения апостола Иоанна Богослова*.

Главной идеей Нового завета стал *миф об Иисусе Христе как богочеловеке*, который ценой своей жизни спасает человечество от его грехов. Новый Завет явился своеобразным продолжением Ветхого Завета. Бог Ветхого Завета был тем же самым, что и Бог Нового Завета. Основное отличие между ними заключалось в различии отношений Бога и человека. Бог Ветхого Завета обращается ко всему избранному народу — к иудеям. Для него более существенны *внешние ритуальные параметры* своего взаимодействия с людьми. Тогда как, Бог Нового Завета взывает, прежде всего, к внутренней жизни, *к внутренней вере каждого человека* в отдельности.

Следует заметить, что предтечей христианства принято считать небольшие, разрозненные иудаистские секты, которые вели общинный образ жизни на территории Палестины. Это подтверждается содержанием древних свитков, которые были найдены в 1947 г. в районе Вадии-Кумран, недалеко от Мертвого моря. *Кумранские рукописи* и поведали миру об иудаистской секте эссенов, которая по своему образу жизни, по многим положениям вероучения и культа была не только близка к христианству, но и повлияла на формирование его основополагающих принципов. Помимо иудейского влияния, в догмах христианства просматривается и непосредственное воздействие традиций *античной философии*. Так, *идея равенства людей* при наличии постоянно существующих социальных различий, безусловно, сформировалась *под влиянием стоиков*, а *догма о Святой Троице* — *под влиянием неоплатоников*.

Христианская религия не является единой. На протяжении двух тысяч лет своего развития она распалась на *три* наиболее значительные конфессии: *католицизм, православие (1054), протестантизм (XVI в. - антикатолическое движение в Европе — Реформация)*. Сохраняя в основном канонические положения христи-

анской догматики, эти направления отличаются друг от друга разными подходами к толкованию природы Бога и отдельными особенностями культа.

Католики настаивают на большем сближении Бога и тварного мира, Бога и материи. По мнению православных иерархов, подобное неоправданное сближение Бога и тварного мира способно растворить Бога в мире, с последующим отрицанием Бога как надмирного Абсолюта, что, в свою очередь, открывает пути для нигилизма и атеизма всех мастей.

В **протестантизме** тема сближения Бога и тварного мира присутствует в еще большей степени. Помимо сугубо догматических различий, протестантство отказывается от большей части обрядов и таинств христианской религии, упрощая эту обрядовую сторону, обмирщает сам религиозный культ насколько это возможно, меняя при этом систему ценностей в христианстве. Протестантизм открывает человеку возможность для реализации своих мирских устремлений, на путях служения индивидуалистическим, если не эгоистическим порывам своей души. Вместо стяжания духовного богатства, оно, по сути, ориентирует человека на стяжание материальных благ, которые в пределах протестантизма объявляются главным условием обретения райского блаженства.

Но только **православие** сохранило в наибольшей чистоте и аутентичности изначальный нравственный импульс, который воплощен в канонических Евангелиях. Православное христианство категорично в проведении непреодолимой грани между творцом и творением. Именно оно, православие, ориентирует человека на духовно-интенсивное стяжание не материальных, а духовных благ как единственного способа спасения бессмертной души. Православная церковь особое внимание уделяет **обрядовой** стороне своей деятельности. Речь, прежде всего, идет:

- о **разнообразии во внутреннем оформлении храма;**
- о **церемонии проведения богослужения, где ведущее место отводится молитве.**

Священнослужители требуют от православных верующих:

- обязательного посещения церкви;
- ношения нательных крестов;
- исполнения таинств (крещения, причащения, покаяния и пр.).

Православие содержит в себе такие моральные ценности, как **соборность, духовное подвижничество, нравственное самосовершенствование.**

Со II в. н.э. начинается длительный процесс создания единой христианской **церковной организации** и формирование специфической социальной группы — **священнослужителей.** Полное оформление христианских общин в единую центра-

лизованную организацию — *церковь* — осуществляется в результате двух взаимосвязанных друг с другом процессов:

- *канонизации вероучения и культа*, изложенных в «Символе веры», утвержденном на Вселенских Соборах в 325 г. в Никее и в 381 г. в Константинополе;
- *превращения христианства* сначала в «терпимую» религию (311), а затем и в государственную религию Римской империи (324).

В христианстве существует ряд *культовых действий*, которые связаны с понятием «*таинства*», т.е. с нисхождением на верующего особой божественной благодати. Католическая и православная церкви признают *семь таинств*:

- *крещение* — обряд, совершаемый над людьми в знак приобщения их к вере и церкви;
- *миропомазание* — обряд, помазания миром, т.е. обретение возможности стать вновь окрещенным;
- *причащение* — обряд вкушения хлеба и вина, символизирующих собой плоть и кровь Христа;
- *исповедь (покаяние)* — обряд добровольного признания в содеянном грехе;
- *соборование* — обряд, сопровождающийся помазанием тела больного или умирающего;
- *священство* — посвящение в духовный сан и получение власти совершать «таинства»;
- *церковный брак* — обряд соучастия в мистическом браке Христа и церкви.

Протестантская церковь отрицает все таинства, кроме двух — крещения и причащения, которые рассматриваются ей чисто символически.

Следует подчеркнуть, что формирование духовной культуры европейского Средневековья происходило под мощным влиянием *христианской религии и церкви*, которые отвергали античное миропонимание с его идеей вечности мира и существования человека как его же органической части. *Христианство* отрицало незыблемость мира и *признавало Бога*, как творца природы и самого человека. В христианском вероучении подчеркивалось двуединое начало человека: *тело и душа*. Но церковь требовала от верующих, в первую очередь, заботы о душе, стимулировала *культ аскетизма*, который станет еще одной характерной чертой средневековой культуры.

В целом христианство внесло огромный вклад в становление всей европейской культуры. Признав в качестве высшей ценности *свободную творческую личность*, христианство вдохнуло в нее новую жизнь:

- открыв понятие *исторического прогресса* (в противовес античному пониманию цикличности времени);
- заложив в сознании людей принципиально *новые гуманистические установки*;
- сформировав условия для реализации идеи создания *правового государства*, в котором гарантируются и соблюдаются *права человека*;
- обратив особое внимание на самые сокровенные *внутренние переживания человеческой души*.

Библейские сюжеты и образы стали *главными темами* литературных, театральных, архитектурных, живописных *художественных произведений*, вплоть до сегодняшнего дня. Творческая активность человека побуждала развитие *естествознания и техники*, стимулировала *научное познание и образование*. Таким образом, в процессе своего исторического развития христианство обеспечивало *целостность, всеобщность, универсальность* всей европейской культуры.

36 ВОПРОС КУЛЬТУРА ВИЗАНТИИ

Особенности византийской культуры и основные достижения раннего периода ее развития. Центральный период развития византийской культуры. Иконоборчество и иконопочитание. Поздневизантийский этап развития.

Средневековье — это тысячелетие, насыщенное сложными историческими событиями, интенсивными творческими поисками и яркими культурными достижениями. После распада в 395 г. Римской империи на Западную и Восточную развитие культуры в этих частях некогда единого государства пошло разными путями. Восточная часть — *Византия* становится одним из важнейших центров средневековой культуры. *Византийская империя* образовалась в 395 г. и просуществовала до 1453 г. В состав Византийского государства или *Восточно-Римской империи* входили такие регионы как *Балканский и Крымский полуострова, Кавказ, Палестина, Сирия, Египет, Малая Азия, Кипр, Крит и другие острова Средиземного моря*. Это мощное геополитическое образование населяли многие народы — *греки, сирийцы, армяне, евреи*. Однако жители империи называли себя *ромеями*, т.е. римлянами, а *писали и говорили по-гречески*. Свое государство они считали Римской империей, ибо истинный Рим был сокрушен варварами. Византия избежала их нашествия и существовала в могуществе, славе и роскоши. Нигде и никогда царская власть не обставлялась с такой пышностью, столь сложным и изысканным этикетом, как здесь. Столица страны — г. *Константинополь* — был

объявлен *«вторым Римом»*. Ни один город мира не знал такого потока триумфальных шествий, богословских дискуссий, дворцовых переворотов и восстаний, как Константинополь. Город становится центром православия, а *император — наместником Бога на земле*, судьей во всех земных и духовных делах.

Социально-экономической основой хозяйства Византии был *феодализм*. Он строился на жестком разделении труда и был оформлен в обществе в виде существования трех сословий: *дворянства, духовенства и крестьянства* (позже к этому сословию присоединились и *горожане*). Каждое сословие четко знало свои функции, права и обязанности, имело определенную социально-экономическую защищенность, обладало достаточной психологической устойчивостью. Все это способствовало формированию *личности*, пусть угнетенной, но уже исполненной человеческого достоинства. Все, перечисленные выше тенденции, укрепляли хозяйственное развитие страны. Вместе с тем, доходы империи обеспечивались высокоразвитым *ремесленным производством*, мелкими *земельными владениями*, оживленной *внешней торговлей*. Официальной *идеологией*, господствующей формой общественного сознания становится *православная христианская религия*. Она освящает государственную власть, порождает войны, формирует мораль, воздействует на политику и право, влияет на развитие науки и философии, запрещает некоторые формы художественной деятельности (иконоборчество).

В крупных византийских городах — *Константинополе, Александрии, Антиохии, Салониках* народ развлекался *зрелищем ристаний* (конных скачек) и *искусством бродячих мимов, певцов и акробатов*. Правящая элита участвовала в *светских придворных церемониях, пирах и охотах*. Но все жители империи проявляли повышенную активность в общенародных торжествах: *в государственных и церковных календарных праздниках*. Совокупность политических, этнографических, религиозных и художественных особенностей Восточной Римской империи получила название *«византизм»*. Характерными чертами византизма стали:

- централизованная и практически *неограниченная власть императора* и полное *подчинение личности тоталитарному государству*;
 - теснейший *союз государства и церкви*, при главенствующей роли государства;
 - убеждение *в превосходстве Византии* над культурой народов остального мира.
- Данное *превосходство*, по мнению византийцев, *опиралось на:*

- ясное государственное устройство;
- мудрую внешнюю политику;
- единую православную христианскую веру;

- античную культуру.

Этот синтез и обеспечил достаточно динамичное развитие Византии, сформировав у граждан страны стойкое убеждение в том, что за ее пределами остался иной, варварский мир, в котором царит беззаконие и хаос. Причем, под этим миром понимались не только страны Востока, но и западноевропейские государства — с культурой, основанной на католической христианской вере. Для византийской *художественной культуры* были характерны:

- внешняя парадность, *помпезность и приверженность к строгой обрядности*;
- *влияние античных традиций* (и, прежде всего — *эллинизма*) на духовную жизнь византийцев, в целом, и на формирование их искусства, в частности. Примером может служить обязательное *изучение* в академиях «*греческой учености*» и «*эллинской мудрости*», а в школах — *поэм Гомера и басен Эзопа*;
- объединение *в одно художественное целое* догматического христианского искусства и светского художественного творчества;
- *синтез* западноевропейских и восточноевропейских элементов художественной культуры.

Огромное значение в эстетической организации жизненной среды играет *искусство*. Византийцы сумели создать свою художественную систему, которая включала элементы художественной культуры Античной Греции, Сирии и Древнего Египта. Появился и своеобразный византийский художественный стиль, тесно связанный с христианским вероучением. Византийское искусство — это по преимуществу *христианское искусство*. Оно представляло и толковало принципы христианской веры, служило церкви и находилось у нее под контролем. Вместе с тем, оно почерпнуло из античной художественной культуры многие сюжеты, мотивы и образы. Искусство Византии — это развитое, интеллектуальное искусство, имевшее глубокое внутреннее содержание и яркую внешнюю форму выражения. Ведущим его видом становится *архитектура*. Она создавала необходимую среду для функционирования многих художественных произведений — мозаик, фресок, икон, изделий декоративно-прикладного искусства. На протяжении одиннадцати веков своего развития художественная культура Византии прошла ряд этапов.

В ранневизантийский период (IV-VI) формируется основная образная система искусства. Византийское искусство соединило пышную, торжественную зрелищность и утонченную духовность в единую систему. Именно эта система, строго нормативная и каноническая, стала среди средневекового европейского искусства наиболее «ортодоксально христианской». Идеалом ранневизантийской художест-

венной культуры становится *христианский Бог*, как *источник «абсолютной красоты»* и «собственно прекрасного». «Героем своего времени» выступает *отшельник, монах, священник*, т.е. *человек*, который отказывается от какой-либо деятельности во имя полного сосредоточения *на общении с Богом*. В изображении такого человека художник сохраняет античные традиции, которые выражаются через точный рисунок, правильные пропорции фигуры, тонкую пластику форм. В ранневизантийскую эпоху, в религиозно-философских трудах *Григория Нисского (330-390)*, *Иоанна Златоуста (350-407)* появились рассуждения, представляющие собой сплав эллинистического неоплатонизма и ранней средневековой патристики. В теоретических работах византийских исследователей ставились и успешно решались значимые вопросы:

- *о месте и роли искусства в философском осмыслении мира;*
- *о воспитательном значении художественного творчества*, которое мыслилось теперь шире, чем просто очищение и облагораживание души.

Византийская философия, по-своему переосмыслив многие эстетические идеи древности, продолжала разрабатывать такие категории, как *прекрасное, красота, образ, символ, канон*. При этом следует подчеркнуть, что эти проблемы понимались с богословских позиций, что наложило на них, несомненно, религиозный отпечаток. Христианская религия в корне изменила архитектурные формы и убранство *храма*. Если в языческом античном храме все обряды совершались снаружи, на площади, то в христианском — религиозное действие осуществляется во внутреннем его пространстве.

В ранневизантийский период наиболее распространенной формой церковных построек стала *базилика* (латин. *basilika* - царский дом). Это прямоугольное, вытянутое в длину здание, разделенное на продольные помещения (или нефы). Часто они пересекались широким поперечным нефом, образуя в плане вытянутый *латинский крест*. В восточной части базилики находился алтарь. Одной из наиболее ранних и известных была *Максенциева Базилика*, построенная императором Константином в *315 г.* Особым архитектурным изяществом отличалась *Базилика Святого Мины*, близ Александрии (V). Постепенно, в архитектурных постройках Византии все большее значение начинает приобретать другой тип храма — *крестово-купольный*. По плану — это квадратное здание, в центральной части которого находились четыре столба, поддерживающие купол. От центра расходились четыре сводчатых рукава, образуя ясно читающийся *греческий крест*. Образ православного христианского храма и стал символом нового периода в развитии художественной культуры Византии. В ранневизантийский период в Александрии и

в северной части Египта широкое распространение получили *надгробия* с крестом и стилизованными листьями аканта, выполненные в технике *барельефа*.

Византийское искусство достигает своей первой вершины при правлении императора *Юстиниана I (527 - 565)*. Главным художественным центром страны становится ее столица — Константинополь. Сюда стекаются лучшие творческие силы империи и здесь разрабатываются новые формы художественной культуры. В искусстве господствуют строгие правила и каноны, а красота материального мира рассматривается как отблеск неземной божественной красоты. Во время правления Юстиниана I в Константинополе были построены церкви *Святой Ирины, Святых Сергия и Вакха, Святых апостолов*.

Но наивысшим достижением византийской архитектуры этого периода стал *Собор Святой Софии* — главный храм не только страны, но и всего христианского мира. Он должен был воплотить представления христианских верующих о Божьем царстве. София была построена за удивительно короткий срок — 5 лет — (532-537) по замыслу самого императора Юстиниана I *архитекторами Анфимием из г. Тралл и Исидором из г. Милета*. Они были не только авторами проекта, но и руководили строительством, в котором участвовало 10 тысяч человек. По форме собор представлял собой сочетание базилики с купольным перекрытием. Храм посвящен мученице за христианскую веру — *Святой Софии*, по преданию казненной во II веке в Риме вместе с дочерьми, имена которых в переводе с греческого означали «*Вера*», «*Надежда*», «*Любовь*».

Собор, достигавший в длину более 70 м., имел три нефа и в центральной, ярко освещенной части, перекрывался куполом (диаметром более 30 м.). Грандиозный купол, изнутри голубой, с золотым крестом в центре, у основания был прорезан 40 окнами и казался парящим, возносящимся к небу. Все устройство храма: стремящиеся вверх полкупола, арки и закругленные окна — было направлено на то, чтобы скрыть материальную конструкцию и *сделать пространство Софийского Собора безмерным и прозрачным*. Пол был выстлан разноцветным мрамором, волнистые линии которого должны были напоминать верующим волны райских рек. Капители колонн исполнены из белого мрамора, а стены храма украшали мерцающие *мозаики*. Они создавались из мелких, разноцветных, очень плотно пригнанных друг к другу кубиков цветной смальты (сплава стекла с минеральными красками), металлов, эмали и сочетались с золотым фоном. Цветными камешками выкладывались изображения или орнамент на стене, воспроизводя форму светотенью. Мозаики мерцали, переливались, как бы излучали свет, который сим-

волизировал божественное начало. Это создавало мистический эффект, к чему собственно и стремилось христианское искусство.

Богослужение в Софии было своего рода спектаклем. Священники изображали персонажей Библии, а их глава — Патриарх — самого Иисуса Христа. Отдельные части богослужения были расписаны по месяцам и дням. Очень часто образом богослужение длилось в течение года. Представление состояло из священных песнопений и медленных торжественных движений, сопровождаемых курением ладана и зажиганием свеч. Мозаичный пол превращался в огромную сцену с сотнями участников, а купол над ними изображал небесный свод. Все это взятое вместе воспринималось молящимися **чудом**, которое постигается не холодным разумом, а взволнованной, преисполненной верой душой.

Помимо мозаик Софийского Собора широкую известность в Византии получили мозаичные изображения императорской семьи со свитой **из церкви Святого Виталия (Сан Витале) в Равенне (VI)** и образы ангелов **из церкви Успения в Никее (VII)**. На фресках в Сан-Витале запечатлены император, члены его семьи и придворные. Стремясь выразить богоподобный характер императорской власти, византийский мастер изображает фигуры плывущими, парящими, а не ступающими по земле. На никейских мозаиках фигуры маловыразительные, застывшие, но лица исполнены удивительного обаяния. Своей одухотворенностью и одновременно жизненностью лица «никейских ангелов» не уступают лучшим античным портретам: тот же нежный овал лица, открытый лоб, откинутае назад волосы, большие глаза и удлиненный нос.

По сравнению с равеннскими и никейскими, **мозаики церкви Святого Дмитрия в Салониках (VII)** представляют иной художественно-образный мир. Мозаичные фигуры, составляющие композицию, неподвижны, симметричны, не связаны друг с другом и напоминают не живых людей, а идолов.

В V в. появляются главные объекты поклонения верующих — **иконы** (греч. *eikon* - образ). В Византии **иконами называли любые священные изображения, выполненные на камне, дереве, ткани или металле**. Со временем этот термин стал использоваться для обозначения живописных изображений на отдельных досках, которые играли важную роль в богослужебной практике. Со второй половины VI столетия иконы получили широкое распространение в христианском культе. Они стали пониматься как проявление, реализация божественной сущности. Поэтому и сами иконы становились святынями. Их украшали драгоценными камнями и окладами. Подразумевалось, что при созерцании их человек соприкасался с божественным миром. Глубокий религиозный смысл выражала **символика цветов** ви-

зантийской живописи и мозаики. Свои истоки она берет еще в культуре эллинизма и характеризует цвета следующим образом:

- **пурпурный цвет** — был главным и олицетворял божественное и императорское достоинства;
- **красный цвет** — символизировал жизнь, воспроизводил образ карающего и очищающего огня;
- **белый цвет** — понимался как символ чистоты, отрешенности от всего мирского;
- **черный цвет** — осознавался как знак смерти;
- **зеленый цвет** — символизировал цветение, юность;
- **синий и голубой цвета** — воспринимались в Византии как символы потустороннего мира;
- **золотой цвет** — ассоциировался с праздником.

В VI-VII вв. было создано немало **скульптур**: резных капителей, арок, рельефов. Они были украшены растительным или геометрическим орнаментом и отличались техническим и художественным совершенством. Роль книги в христианском богослужении обусловила расцвет в VI в. **книжной миниатюры**. Это явилось результатом перехода от античного свитка к «кодексу» из пергамента (латин. *codex* — книга), т.е. собственно к **книге**, состоящей из отдельных сброшюрованных листов. «**Пурпурные кодексы**» - роскошные рукописные издания, изготовленные для императорского двора, украшали золотые и серебряные буквы, сюжетные иллюстрации из Евангелия.

Музыкальное искусство Византии восходит к персидскому, еврейскому, позднереческому и римскому мелосу. По мере развития контактов с другими народами в Византию проникают интонации славянской, арабской и сирийской музыки. При императорском дворе широкое распространение получают вокально-хоровые произведения, соединявшие в себе приветственные возгласы-славословия на стихотворные тексты и застольные величальные песни. Зарождается и инструментальная музыка: ансамбли цимбалистов и трубачей. Однако до нас дошла только **культурная музыка**, бывшая исключительно вокальной и одноголосной. Широкое распространение в Византии получил жанр религиозно-песенной лирики — **гимн**, отличавшийся повышенной интонационной эмоциональностью и мистицизмом. Наиболее известным поэтом и музыкантом, автором гимнов был **Роман Сладкопевец (490-560)**, родом из Сирии. Не менее известные гимны писал и **Иоанн Дамаскин (700-750)**. С IX в. центром гимнотворчества стал **Студийский монастырь в Константинополе**, где жил и творил монах **Феодор Студийский (759-826)**. В этот период византийская музыка проникла в Рим, Южную Италию, Ирландию.

В первой трети VIII в. начинается более чем вековой период в развитии духовной культуры Византии, связанный с острой полемикой и борьбой между иконоборцами и иконопочитателями. **Иконоборцы** считали, что божественную природу Христа нельзя воплощать в изобразительном искусстве, а можно лишь намекнуть о его присутствии некоторыми знаками (например, крестом, виноградной лозой, цветами). Результаты противостояния вылились в запрещение икон, создания и поклонения им, а многие из них были уничтожены. В иконоборческом искусстве, господствовавшем более столетия, преобладал орнамент геометрического характера, а повествовательные и фигуративные изображения подменялись абстрактными композициями.

Против иконоборцев выступил византийский отец церкви **Иоанн Дамаскин**. В своем трактате «**Три защитительных слова против отвергающих святыне законы (VIII)**» средневековый богослов доказывает, что икону нужно понимать как идеально видимый облик первообраза. Поэтому, когда мы поклоняемся иконе, мы поклоняемся не только образу, но и первообразу. Именно такое образно-символическое понимание искусства и сделало возможным подобное отношение к иконе. К IX в. **иконопочитание** было восстановлено. Центральный период византийской культуры приобретает свои классические формы. Искусство становится все более условным, лаконичным и каноничным. В темы росписей и мозаик включаются сцены из жизни Христа, Богородицы, Святых и библейские сюжеты. **Условность** подчеркивала отличие художественного произведения от воспроизводимой в нем действительности. **Лаконизм** — характеризовал сдержанность, а порой и скупость художественных приемов, отсутствие в произведениях искусства излишеств. **Каноничность** пресекала все отступления художника от выработанных, строго регламентированных иконографических схем.

Именно в этот период в Византии были выработаны **иконографические схемы**, узаконенные церковью, от которых нельзя было отступать при изображении священных сюжетов, и которым должен был следовать художник. Настенные росписи и мозаики не только иллюстрировали основные догматы христианства, но и подчинялись символическому значению частей храма. Своды и купол подразумевали **небо**, пол — **землю**, алтарь — **рай**, западная часть символизировала **ад**. Данный канон олицетворял ступени восхождения человека к Богу. Росписи заполняли абсолютно все поверхности интерьера храма. Появляется собственно **иконостас** — т.е. стена с вставленными в нее иконами, отделяющими алтарь в православном храме. Иконостас имел два или три ряда икон. Ядром иконостаса становится **Деисусный** (от греч. *deesis* - моление) **ряд**, изображающий Христа посреди-

не и обращенных к нему с двух сторон в молитвенных позах Богоматерь и Иоанна Предтечу.

В этот период высокого уровня исполнения достигло мастерство византийских **ювелиров**. Процветало искусство эмалей, инкрустаций из драгоценных камней, резьба по кости, изделия из серебра. Используя технику перегородчатой эмали на золоте, выполнялись иконы, кресты, плакетки. **Оружейники** создавали мечи, щиты и шлемы, украшенные чернью, золотой и серебряной насечкой. **В изделиях из слоновой кости** темы заимствованы из древней мифологии, а в технике присутствовала откровенная чувственность, напоминающая искусство далекой Индии. На **тканях**, сотканных в мастерских Константинополя, в изображениях животных и птиц, сценах охоты и декоративных мотивах ощутимо соединение восточных и эллинистических сюжетов.

В IX-XII вв. — **в эпоху Македонской династии (867-1057) и династии Комнинов (1057-1185)** происходит новый подъем византийской художественной культуры. Для него характерны произведения, обобщающего характера — **литературная энциклопедия**, содержащая сведения об античных и византийских авторах, **исторические мемуары, политические трактаты**. Незаурядный писательский талант проявил **Михаил Пселл (1018 - 1078)**. Он был мудрым наставником молодежи, автором блистательных речей и руководил, созданной им, Высшей школой в Константинополе. Ему принадлежит мемуарно-исторический труд «**Хронография**» — жизнеописания императоров, которых он знал. М.Пселл является автором и другого известного сочинения — «**Квадриум**» — курса светского образования, включавшего изложение четырех предметов: арифметики, геометрии, астрономии, музыки. Эта работа в XVI в. была переведена на латинский язык и оказала существенное влияние на развитие в западной Европе математики. Поздневизантийская **литература** включала в себя различные жанры: романы, рассказы, эпос, монашеский фольклор, всемирные хроники, записи речей ораторов, слова, поучения, прения. Появляется фигура писателя-профессионала, живущего на литературный заработок. Однако преобладающим принципом литературных сочинений стала компилятивность. В искусстве слова явно ощущалась нехватка ярких авторов, способных индивидуально-лично отразить действительность. Вместе с тем, явно ощутил выход греческой словесности за рамки византийской литературы и подражание западному рыцарскому роману.

Искусство этого периода полностью подчиняется строгим догматическим правилам и в нем усиливаются **спиритуалистические** (латин. *spiritualis* - духовный, т.е. рассматривающий материальное как творение бога, духа) **принципы**. В худо-

жественном творчестве преобладают каноничность и традиционализм. В церковной архитектуре доминирует крестово-купольный храм. Примерами его классического варианта являются *церкви монастырей на горе Афон (X-XI вв.)*, *церковь Богородицы в Салониках (1028)*, *церковь Феодоры в Афинах (1049)*, *церковь Пантелеймона в Салониках (XIII в.)* В архитектуре храмов утверждается *монументализм*. Внутри сооружений вместо ажурности, игры светотени и просветов имелись только гладкие и непроницаемые стены. Большинство византийских храмов XI-XII вв. суровы, величественны и строги. Помимо культовых сооружений строились дворцы, крепости, ипподромы, жилые дома и строения изысканной архитектуры — виллы знати. Заметным явлением духовной жизни Византийской империи стало строительство и деятельность в X-XII вв. небольших *пещерных монастырей и скальных церквей близ Милета и в Каппадокии*. Монахи сами исполняли росписи, и их сюжеты были по-настоящему волнующими и выразительными.

Живопись этого периода также монументальна по форме и по содержанию целиком подчинена христианской догматике. Церковная роспись складывается в законченную систему, освященную авторитетом церкви. Все византийские храмы XI-XII вв. украшаются по раз и навсегда выработанной живописной схеме. Для нее, как собственно и для всего мировоззрения того времени, характерна идея *чиноначалия*. В росписях храмов Христос все больше уподобляется самодержцу, ангелы — телохранителям, святые — придворным. Как царица небесная, в красных сапожках византийской царицы, восседает на троне Богородица. Огромная фигура Христа, центральная в этой живописной схеме, как бы утверждает вечность этого порядка.

Вместе с тем, некоторые из фресок и икон по-настоящему индивидуальны по своим художественно-образным характеристикам. Так *фрески церкви в Нерези близ Скопле в Македонии*, воздвигнутой *в 1164 г.* по заказу семьи Комнинов поражают глубинными характеристиками изображенных на них Святых. Они наделены внутренней силой и лишены скованности, свойственной искусству основной Византии. В новой художественной пластике, проникнутой подлинным гуманизмом, исполнена и одна из самых известных византийских икон *«Владимирская Богородица»*. Созданная *в 1125 г.*, она затем была привезена на Русь и стала ее национальной святыней.

Поразительных высот достигает в XI-XII вв. *декоративно-прикладное искусство* Византии. Изделия из драгоценных камней и слоновой кости, художественное стекло и керамика, парчовые ткани и перегородчатые эмали были широко распро-

странены не только в империи, но и за ее пределами. Большого мастерства византийцы достигли в изготовлении *изделий из золота*. Об этом красноречиво свидетельствуют, сохранившиеся до наших дней оклады богослужебных книг и икон, усыпанные драгоценными камнями кубки и вазы. Следует заметить, что золото и позолоченное серебро были в ту пору обычными материалами для изготовления предметов роскоши. Особые традиции сложились в производстве *стекла*. Византия унаследовала эти традиции от позднеантичной эпохи. Из стекла изготавливали лампы, чаши, рюмки, кувшины, украшения. Любимыми цветами для посуды были: насыщенный синий в сочетании с золотом, фиолетовый и светло-пурпурный в сочетании с серебром. Византийское стекло получило широкое распространение по всей Европе.

В XIV в., *при правлении династии Палеологов (1361-1453)*, византийская художественная культура переживает новый, и последний период своего подъема. Каноническая система поколебалась, искусство устремилось к большей свободе и экспрессии. Появилось новое понимание декоративных свойств живописи. Художественные образы приобретают большую индивидуальность, повествовательные циклы и отдельные сцены становятся более обширными и подробными, пробуждается интерес к деталям. Выдающимся памятником этого периода стали *мозаики и фрески церкви Спасителя монастыря Хоры в Константинополе* (известной под турецким названием «*Кахриэ-Джами*»), иллюстрирующие жизнь Богородицы и детство Христа.

В искусстве властвует *икона*, заполняя интерьеры храмов и украшая частные молельни. Наиболее впечатляют *мозаичные иконы*, сложенные из кубиков, величина которых, порой, не превышает булавочной головки, скрепленные воском и положенные на деревянную основу. Наиболее замечательной из сохранившихся на сегодняшний день является икона «*Благовещение*» из Музея Виктории и Альберта в Лондоне. По стилю она близка мозаикам Кахриэ-Джами. Примерно с 1300 г. *живописная иконопись* становится одним из основных видов искусства в Византии. Среди целого ряда блистательных работ особенно выделяется икона «*Богородица Пименовская*» (XIV), хранящаяся ныне в Третьяковской галерее в Москве. Икона отличается изысканностью письма и глубиной постижения темы. Характерной чертой живописи того времени является применение при написании образов т.н. «пробелов». Здесь они написаны в виде тонких параллельных штрихов под глазами Богородицы. Всю поздневизантийскую живопись отличало мастерство композиции, оригинальность художественного замысла и восхитительный колорит.

В XIV-XV вв. в общественной мысли Византии возрастает интерес к *гуманистическим* (т.е. мирским и ориентированным на античный идеал) *идеям*. Свое высшее развитие гуманистические тенденции получили в трудах т.н. «*византийских эрудитов*» — знатоков и почитателей не только языческой древности, но и греческой учености. Греческий филолог и византийский придворный *Максим Плануд (1260-1310)* переводит на греческий язык античную и средневековую латинскую литературу, в том числе и Овидия. Братья *Дмитрий и Прохор Кидонисы (1324-1398 и 1330-1368)* вводят в византийский обиход тексты Фомы Аквинского. Богослов *Гемист Плифон (1360-1452)* находит искреннее взаимопонимание с итальянскими гуманистами. В свою очередь, общение византийских эрудитов с итальянскими учеными, художниками и поэтами оказало существенное влияние на формирование раннеитальянского гуманизма.

Наряду с продвижением в мировоззрение жителей империи гуманистических идей в XIV в. формируются и традиции *исихазма* (греч. *hesychia* - покой, безмолвие, уединение) — богословского учения и общественно-политического движения. Лидеры исихазма — *Григорий Синаит (XIV в.)*, *Григорий Палама (1296-1359)* и *Николай Кавасила (1320-1391)* проповедовали уход из жизни, аскетизм, признание единственно возможной формой познания и существования религиозно-мистическое созерцание и молитву. Поддерживаемое христианской церковью и феодальной знатью, учение исихазма одержало победу над гуманистическими тенденциями в византийской культуре и оказалось роковым для судьбы самого византийского государства. Завораживая сознание людей мистическими, потусторонними идеями, оно способствовало ослаблению их воли к борьбе с внешним врагом. К выдающимся памятникам поздневизантийского периода принадлежат и *церкви монастырей на горе Афон*. Даже после турецкого завоевания Византии афонские монахи продолжали их строить, расписывать и украшать. Главной достопримечательностью афонских монастырей, безусловно, стали иконы. Через века они донесли до нас всю красоту и своеобразие византийского искусства.

После захвата Константинополя турками (1453) великая империя и великая культура прекратили свое существование. Но продолжилось то, что было названо в истории «*Византией после Византии*». Речь идет о преобразовании византийского наследия в древнерусской, западноевропейской культурах и культуре балканских народов. Вместе с тем, падение Византии существенно изменило облик Европы. Христианская цивилизация потеряла центр православной культуры и свою вторую столицу — Константинополь. Могущество католического Запада в строительстве будущих судеб Европы становится определяющим.

37 ВОПРОС

КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Периодизация и истоки средневековой культуры. Католицизм — религиозная основа культуры западноевропейского Средневековья. Основные достижения в сфере духовной культуры. Рыцарская и карнавальная культуры Средневековья. Создание школьной системы. Первые университеты. Роль латинского языка. Романика и готика - великие художественные стили средневековой европейской культуры.

Культура западноевропейского Средневековья была создана новыми народами, утвердившими свое национальное бытие в Западной Европе после распада Великой Римской Империи. Эта новая культура сложилась на основе синтеза античного наследия, христианства и духовного развития т.н. «варварских» племен и народов самой Западной Европы. Термин *«средние века»* ввели в науку итальянские гуманисты эпохи Возрождения. Он означает *тысячелетие*, хронологическими рамками которого являются V-XV вв., т.е. *начало связано с временем исторического завершения античной культуры, а конец — с ее возрождением в Новое время*. Культурологи подразделяют данную эпоху на три периода:

- раннее Средневековье V-X вв.;
- зрелое Средневековье X-XIII вв.;
- позднее Средневековье XIV-XV вв.

За этот исторический промежуток времени *образовались все языки, народы и государства Европы*. Создание на территории Западной Европы национальных государств сформировало в них три сословия: *духовенство, дворянство и народ* (крестьянин, купец и бюргер). Активизация социально-политической жизни западноевропейских стран ускорила процессы создания неповторимой *христианской культуры*. В ее основу легли два истока:

- *традиции угасающей греко-римской античной культуры*, с ее достижениями в области государственного устройства, политики, права, религии, искусства, философии и т.д.;
- *культура «варварских» племен и народов самой Западной Европы* (франков, саксов, готов, норманов и др.), которым были чужды идеалы и ценности античного мира.

В столкновении с умирающей античной цивилизацией и первобытной культурой, греко-римским многобожием и язычеством именно *христианству* удалось одержать верх и занять главенствующее положение в европейской культуре. Формиро-

вание ранней средневековой европейской культуры происходит на основе *натурального хозяйства*, а в зрелый и поздний периоды ее фундаментом становится *городская среда* с ее ремесленным цеховым производством, торговлей и финансами. Культура проявляла себя и в виде профессионального *артельно-цехового* способов творчества. По типу торговых и ремесленных цеховых городских организаций создавались *союзы и гильдии* врачей, художников, юристов и др. Постепенно цехи и гильдии превращались в закрытые монопольные организации — *корпорации*. Они вырабатывали трудовую дисциплину, нормы публичного и бытового поведения, обеспечивали защиту своих членов против произвола властей. *Христианизация Европы* стала поворотным моментом в ее истории и навсегда определила особенный характер ее культуры в целом. В свою очередь, *паломничество и крестовые походы* XI-XIII вв. познакомили народы Западной Европы с культурой Арабского Востока. Признание христианства в качестве государственной религии Римской империи и оформление института церкви существенным образом изменили социальный статус религии. Христианство становится духовной и идеологической основой римского общества, а церковь начинает служить государству.

Раскол Великой Римской империи (435) на две части — восточную и западную, приводит и к расколу христианской церкви. На территории Западной Римской империи складывается самостоятельная разновидность христианства — *Римская католическая церковь* — *католицизм* (греч. *katholikos* — всеобщий, вселенский). Оправдывая свое название, католическая церковь стала претендовать быть истинным и единственным воплощением христианства. Свое влияние она распространяет на страны Западной и Центральной Европы, а также на Прибалтику. Католицизм придает особое значение внешней, обрядовой стороне культа: *молитве, посещению мессы, исповеди* и т.п. Все богослужение ведется *на латинском языке*.

Главой католической церкви является *Папа Римский*. Его полный *титул* звучит так: епископ Рима, наместник Иисуса Христа, преемник Князя апостолов, верховный понтифик Вселенской церкви, патриарх Запада, примас Италии, епископ и митрополит Римской провинции, монарх государства Ватикан, раб рабов божьих. Претензия Папы на главенство над всеми христианами была заключена в *догмат* (греч. *dogma* — решение, постановление, учение, принимаемое за истинное без доказательств) *о непогрешимости Папы Римского*. По этому догмату Папа Римский выступает официально по вопросам веры и морали непогрешимым. Одним из определяющих в католицизме является *догмат о чистилище* и тесно связан-

ное с ним *учение об индульгенции* (латин. *indulgentia* - милость). Индульгенция — это папская грамота, свидетельствовавшая в Средневековье об отпущении грехов. Индульгенцию можно было купить за деньги. Каждая форма содеянного греха имела свой денежный эквивалент и ее можно было легко искупить за деньги. Право отпущения грехов имели все священники, и это обусловило их привилегированное положение среди верующих католиков. Католицизм всегда отстаивал особую роль папской власти и привилегированности духовенства как социального слоя общества. В средние века духовенство признавалось первым сословием и вело активную борьбу за преобладание над светской властью. Одним из инструментов такой борьбы являлась *привилегия церкви на коронацию королей*.

Особая роль в формировании культуры Средневековья принадлежит католическому *монашеству*. Основателем западного монашества считается *св. Бенедикт*, живший в VI веке. Он создал первый на Западе свод правил монашеской жизни — *устав*. Суть устава заключалась в словах святого Бенедикта «*Молись и трудись*». Крупные монастыри Запады получили название *аббатств*, а их глав стали называть *аббатами*. В средние века католическая церковь становится строго *централизованной организацией*, пользующейся огромным влиянием в обществе. Но самым существенным было то, что она владела значительными земельными наделами и получала в результате своей деятельности огромные доходы.

Всевластие католицизма привело его к *руководству всей духовной жизни феодального общества*. Католицизм становится основным *смыслообразующим фактором* духовной культуры Средневековья. Церковь не только создавала новую духовность, прививала ценности христианского мира, но и формировала жизнь людей вокруг католического храма, ставшего для многих из них центром мироздания. В период Средневековья многочисленное *западноевропейское католическое духовенство* занимает свое особое место рядом с двумя другими социальными слоями общества — *народом и воинами-рыцарями*.

Помимо культуры католического духовенства на протяжении всего Средневековья шло формирование культуры двух других слоев западноевропейского общества:

- *воинов-рыцарей или феодалов*, получивших за свою службу королю земельные владения с зависимыми крестьянами;

- *народа* — *т.е. крестьян и горожан (ремесленников и торговцев)*.

Их духовная культура, с одной стороны — имела много различий, а с другой — тесно соприкасалась. *Рыцарство (благородное дворянство)* — это не только особое социальное сословие, особый социальный институт средневековья. Это еще и средневековая воинская организация религиозного характера, состоящая, пре-

имущественно, из знати. Рыцарство сформировало свою *уникальную культуру*, состоящую из особого *этикета, поединков, турниров, экстравагантных рыцарских обетов, умения играть на музыкальных инструментах* и, наконец, соблюдения всех *правил куртуазии* (т.е. светскости).

Куртуазность (франц. *courtois* — изысканная вежливость) стала новой формой благородного образа жизни. Она помогала дворянину воспитывать в себе такие качества, как щедрость, порядочность, желание прийти на помощь более слабым и обиженным. Вместе с тем, следуя нормам куртуазии, идеальный рыцарь должен был твердо сидеть в седле, быть удачливым на поле брани и на турнире. Настоящему рыцарю вменялось быть влюбленным и совершать подвиги во имя дамы своего сердца, чтобы добиться ее расположения. Вершиной художественной культуры данного сословия стали *рыцарский эпос, рыцарский роман и рыцарская поэзия*, которые с XII по XIV вв. являлись популярными жанрами европейской литературы. Повествуя о становлении рыцаря в борьбе с препятствиями и искушениями, данные литературные тексты вызывали у читателя интерес к индивидуальной судьбе, к человеческим чувствам и переживаниям.

Героический *рыцарский эпос* представлен в мировой культуре такими литературными памятниками, как *«Песнь о Роланде»*, *«Повесть о короле Артуре»*, *«Песнь о нибелунгах»*. В них существенно расширена историческая тематика, увеличилось значение христианских мотивов и значительно усилился патриотический пафос. Героический эпос — явление исторически преходящее и в период расцвета городской средневековой культуры он уступает место рыцарскому роману, который опирается на эпико-героическое наследие.

Изысканные сюжеты знаменитых *рыцарских романов* имели особую притягательность для средневекового читателя. В них было много выдумки, чудес. Они изобиловали сценами поединков рыцарей с колдунами, драконами и иными источниками зла. В романах описывались немыслимые подвиги рыцарей, осуществляемые с целью завоевания сердец прекрасных дам. Наиболее известными рыцарскими романами являлись: *«Ланселот» (1180) Кретьена де Труа (1130-1191)*, *«Парцифаль» (1210) Вольфрама фон Эшенбаха (1170-1220)*, *«Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского (1173-1218)*.

Рыцарскую поэзию олицетворяло творчество французских *труверов и трубадуров* (франц. *trobador* - поэт-певец), немецких *миннезингеров* (нем. *minnesinger* - певец любви), итальянских *поэтов «нового сладостного стиля»*. Среди тех, кто создавал эту поэзию были и представители высшей знати и простые горожане.

Главной темой их куртуазной поэзии являлся *«культ дамы»*. В куртуазной поэтической лирике преобладал сюжет о тайной любви к прекрасной женщине.

Особую роль в становлении рыцарской культуры играли *Крестовые походы*.

Происходили они по инициативе церкви, которая пыталась объединить всю Европу под своими идеями, а также активизировать западноевропейцев на борьбу с их общим врагом — турками-сельджуками. С 1096 по 1270 гг. было совершено восемь крестовых походов.

На протяжении всего Средневековья *в культуре простого народа (крестьян и жителей западноевропейских городов)* сохраняются элементы архаической языческой культуры: *идолопоклонство, жертвоприношения, ритуальные праздники*, связанные с проводами зимы, встречей весны. Особое значение принадлежит *карнавалу* — народному празднику под открытым небом, который сопровождался уличными шествиями, маскарадами, театрализованными играми и пр.

Карнавал был характерен именно для *городской культуры*, так как в нем были задействованы большие группы людей. Следует заметить, что театральными декорациями служило все — замок, церковь и сам город.

Средневековая эпоха изобилует *праздниками и зрелищами*. На городских площадях устраивали подмостки для игр и представлений. Все слои средневекового общества увлекались песнями и танцами. Католическая церковь превращала в праздник религиозные церемонии, а из литургических драм получался настоящий театр. Фольклорные праздники были необходимым элементом существования сельских общин. В свою очередь, военный спорт выражал самую суть жизни рыцарей. Традиционные городские шествия, религиозные и цеховые процессии объединяют социально-противоположные слои. Низшие, через праздничное зрелище приобщаются к политике, богатству, которые они создают своими руками, но от которых отстранены. Представители высшего сословия демонстрируют идею общественного служения, одновременно являясь воплощением государственного могущества. Во всех, без исключения слоях общества входило в традицию отмечать *семейные праздники*. Особое очарование культуре Средневековья придает *игра*. Она подчиняет себе те виды человеческой деятельности, которые по сути своей игровыми не являются. Игрой становятся рыцарские турниры и поединки, формы поведения людей и даже любовь. Она подменяется «игрой в любовь», с соблюдением всех форм ухаживания: посвящения возлюбленной стихов, исполнения серенад и пр.

Средневековье — это время организации *системы западноевропейского образования*, включавшего в себя школу и университет. *Школы*, в основном существо-

вавшие при монастырях и соборах, готовили священнослужителей и предлагали *две ступени* обучения: *trivium* (латин. *trivium* - три пути, изучение в средневековой школе трех предметов — грамматики, риторики и диалектики) и *quadrivium* (латин. *quadrivium* - четырехпутье, повышенный курс образования, включавший изучение четырех предметов — музыки, арифметики, геометрии и астрономии). В период зрелого западноевропейского Средневековья главными культурными центрами стали *кафедральные соборные школы* в епископских городах. Они готовили своих выпускников не к замкнутой монастырской жизни, а к широкой общественной деятельности в качестве придворных чиновников и проповедников. В соборных школах изучали, прежде всего, *«семь свободных искусств»*:

- *грамматику* — специализировавшуюся на чтении латыни;
- *диалектику* — очень похожую на современную логику, учившую строить систему доказательств и вести ученый спор — диспут;
- *риторику* — знакомившую с основами ораторского искусства и права;
- *астрономию* — включавшую немало сведений об астрологии, столь популярной в раннем Средневековье;
- *музыку* — в слишком теоретизированном варианте, где определяющим стало не собственно музицирование, а знание соотношения музыкальных интервалов и длительностей;
- *арифметику и геометрию* — дававших основы данных наук.

Для самых способных учеников проводились индивидуальные занятия по толкованию *Священного Писания*.

В период Средневековья многие монастыри и соборы Западной Европы стали настоящими центрами образования и культуры, с обязательным знанием латыни и классических текстов. При монастырях появляются мастерские по написанию книг — *скриптории*. В них монахи переписывают древние и новые сочинения необычайно выразительными шрифтами, привлекая золото и темперные краски. Искусство *рукописной миниатюры* достигает необыкновенно высокого уровня исполнения.

Средневековые аббатства были не только центрами латинской образованности, но и высокого *художественного мастерства*. Так, далеко за пределами Франции был известен центр ордена бенедиктинцев — *аббатство Клуни* в Бургундии. Оно славилось своими монахами — зодчими, художниками, скульпторами, создателями рукописной книжной миниатюры. С развитием торговли и ремесла монастыри начинают усиленно строить мосты, дороги, госпитали, гостиницы.

Начиная с XI в., кроме монастырских и кафедральных соборных школ создаются и *городские нецерковные школы*, возглавляемые учителями — *магистрами*. С XII века в Европе появляются *университеты* (от латин. *universitas* - совокупность, общность): *Болонский — 1200 г., Кембриджский — 1209 г., Парижский — 1215 г., Пражский — 1348 г.* В них работают *богословский, медицинский и юридический факультеты*. Преподавание во всех университетах шло на латинском языке, и знание латыни было синонимом грамотности.

Единый для всех образованных европейцев *латинский язык* способствовал формированию *общеευропейского сообщества интеллектуалов*: мыслителей, ученых, государственных деятелей, священников, придерживавшихся определенного образа жизни и связанных между собой разнообразными контактами, для которых не существовало ни государственных границ, ни расстояний. Поэтому культурные достижения, хранимые и творимые в деятельной среде латиноязычного сообщества, быстро становились достоянием большого количества людей.

Средневековую науку называли *схоластикой* (латин. *scholastikos*), т.е. школьной. Сущность этого определения состояла в том, что все тогдашние науки должны были каждым своим словом и выводом укреплять религиозные истины и доверие к учению церкви. Схоластика учила мыслить, искать в общепринятом суждении сомнительный пункт, выдвигать и аргументировать противоположные его толкования. В рамках схоластической философии шел вечный спор о соотношении веры и разума, реального и идеального. Много сделавший для развития схоластики французский философ и поэт *Пьер Абеляр (1079 - 1142)* отстаивал принцип «*знать, чтобы верить*». Другими словами, ученый был убежден в том, что прежде чем верить в содержание той или иной религиозной истины, необходимо с помощью разума установить, заслуживает ли она этой веры.

Анализ *художественного творчества, искусства и отдельных его видов* начинается еще в раннем Средневековье. В своем исследовании «*Исповедь*» (400) влиятельнейший деятель римской католической церкви *Аврелий Августин (354-430)* попытался соединить античное и христианское мирозерцание. Постоянно подчеркивая то, что именно *Бог — высочайший художник*, который творит красоту по своим законам, Августин, тем не менее, искал числовое выражение этой самой красоты. Объясняя красоту как гармонию и порядок, философ отдавал дань пифагорейской античной традиции. С пифагорейской соединялась и неоплатоновская традиция, видящая красоту в свете. Именно родство света с душой, осмысление земной красоты как отблеска божественной становится неотъемлемой чертой христианского учения. Другой важной темой рассуждений Августина в области

художественной культуры стало *отношение к театру*, и вообще *к зрелищным видам искусства*. В сочинении «*О граде божьем*»(410) мыслитель, осмысливая учение Платона и мистически интерпретируя историю, подчеркивает, что в чистый, духовный «град божий» зрелища не должны допускаться. В своих сочинениях Августин теоретически оправдывал аллегоризм, схематизм и символичность официального искусства, в то время как светский вариант художественного творчества не нашел своего анализа в теоретическом анализе средневекового философа.

Следует заметить, что средневековая *художественная культура* в целом обладала рядом особенностей:

- *символизмом и аллегоричностью* художественного языка;
- *анонимностью* большинства произведений искусства;
- *теоцентризмом*, т.е. господством религиозного христианского мировоззрения во всех областях культуры, в том числе и в искусстве;

В период позднего средневековья был создан и доведен до высочайшей выразительности *синтез искусств*. Никогда прежде все виды искусства не объединялись столь целостно, полно и соразмерно. Причем, в основе этого синтеза лежит не столько их простое единение, сколько стремление к максимально полному выражению главной идеи христианского мировоззрения. В основе художественной целостности средневековой культуры находится *идея Бога и божественного происхождения всего сущего*. Согласно христианскому учению Бог — это наивысшая красота, первообраз материальной и духовной красоты.

Средневековая культура оказала влияние на формирование *двух европейских художественных стилей* того времени: *романского и готического*. Следует заметить, что «*стиль искусства*» - это *фундаментальное определение основных принципов и форм художественного мышления и творчества, характерных для определенного исторического периода развития культуры*.

Романский стиль (латин. *romanus* - римский) средневековья - это *первое единое стилевое направление в западноевропейской художественной культуре X-XII вв., отличавшееся рациональной структурой, образной условностью, простотой и массивностью форм*. Его появление было вызвано желанием государственной власти и церкви средневековой Европы опереться на достижения культуры бывшей Римской империи. Возникновение же термина «романский» связано, прежде всего, со стремлением найти единство в развитии европейской культуры XI-XII вв. Общие черты романского стиля во Франции, Испании, Италии, Германии, Англии не столько объясняются римским влиянием или сходством

социальных условий феодального строя, сколько являются результатом единого христианского религиозного мировоззрения. Единство в многообразии — так можно охарактеризовать сущность романского стиля: *единый язык культуры, но оттенки разные*.

Романский стиль Средневековья — это время возникновения и функционирования общеевропейского монументального стиля в архитектуре, скульптуре и живописи в эпоху наивысшего расцвета феодализма. *Монумен*т выступает как главная составляющая, прежде всего, *архитектуры*, подчиняя себе все другие виды искусства. Самое известное сооружение, исполненное в романском стиле — это знаменитый замок *Тауэр в Лондоне (XII)*. Основными типами зданий являлись *рыцарский замок, монастырский ансамбль, собор*. Особенности архитектурных сооружений, выполненных в романском стиле выражались в приземленности, тяжеловесности и незамысловатости строений. Внешние формы зданий — округлые, давящие, тяжеловесные — были достаточно аскетичны.

В Средневековье сложился определенный тип *замка*, принадлежащего светскому или церковному феодалу. Обычно замок строился на возвышенном месте, удобном для наблюдения и обороны от врагов. Окруженный мощными крепостными стенами, башнями и глубоким рвом, наполненным водой, он служил надежной защитой своему хозяину. Композиционным центром замка была мощная башня донжон, служившая жилищем феодала. Вокруг нее во внутреннем дворе располагались жилые и хозяйственные постройки. *Замок-твердыня*, олицетворявший славу и мощь целый феодальных родов, как бы подтверждал своим внешним видом и внутренним устройством крылатую фразу «*Мой дом — моя крепость*». Замки романского периода разбросаны по всей Западной Европе. Но более всего их в Северной Франции и связаны они с династическими дворами Шампани. Толстые стены из серого камня, тяжелые двери, мощные башни по углам придавали средневековым *соборам* вид мрачных и грозных крепостей. В романских зданиях делались небольшие окна, поэтому чаще всего в них господствовал полумрак. Ярким примером романского зодчества стали: *церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (Франция XI-XII)*, *церковь архангела Михаила в Хильдесхайме (Германия XI-XII)*, *собор в Вормсе (Германия XI-XII)*, *собор в Шартре (Франция XII)*,

Мощные конструкции архитектурных сооружений сочетались с многофигурными *скульптурными композициями*, в которых господствовали библейские темы и евангельские сюжеты о страданиях и неизбежной гибели человечества и торжестве христианства над темными силами мироздания. Так, над главным пор-

талом романского храма чаще всего изображали пугающую картину «*Конца света*» и «*Страшного Суда*». В свою очередь, на рельефах стен, на окнах, у подножия колонн и дверей романских соборов Франции, Германии, Северной Европы обнаруживается огромное число каменных кентавров, львов, крылатых коней; бросаются в глаза барельефы и скульптуры различных чудовищ — полуящеров, полуптиц, всякого рода химер. Таковы *скульптуры и рельефы собора Сен-Лазар в Отене (Франция XII), цикл фресок церкви Сен-Северен сюр Гартан в Пуату (Франция XI-XII)*. В проповедях церкви и в сознании народа формируется идея греховности мира полного зла, соблазнов, подвластного воздействию страшных таинственных сил. Данные сюжеты иносказательно отражали характерные стороны жизни людей того времени. Именно на этой основе в романском искусстве Западной Европы сложился эстетический идеал, противоположный античному.

Значительным явлением эпохи романского стиля стал расцвет *декоративно-прикладного искусства*: резьбы по дереву, чеканки, ювелирного искусства, ткачества. В период романики был создан и доведен до высочайшей выразительности *синтез пластических видов искусств*. Их объединение было целостно, полно и соразмерно. Целью такого объединения стало «строительство» души человеческой и подчинение поведения индивидуума идеям упорядоченного иерархического мировоззрения. В своих произведениях романский стиль воплотил идеалы феодального мира, которые своими истоками уходил в наследие Западной Римской империи. Национальные культуры ведущих западноевропейских стран: Франции, Италии, Германии, Англии нашли свое яркое выражение в первом европейском художественном стиле.

Готика, *готический стиль* (итал. *gotico* — готский, варварский) — происходит от названия германского племени готов — *второе общеевропейское стилевое художественное направление (XII-XVI вв.)*, а также *устойчивая система художественно-образных средств и приемов, характерной чертой которых является аллегорический тип мышления и условность художественного языка*. Готику характеризует строгий нравственный пафос, скрытая театральность, широкий диапазон драматических и зрелищных эффектов, эстетизация ужасов. Наивысших достижений готическое искусство достигает в зодчестве. Готическая *архитектура*, ведущим типом которой стал *городской собор*, отличается:

- динамизмом *устремленных вверх форм храма*;
- устойчивой *каркасной системой* остроконечных диагональных «ребер», перехваченных на вершине замочным ремнем;
- огромными *прорезными окнами, многоцветностью витражей и гобеленов*.

Готический собор, как образ угрюмой католической твердыни, выражал средневековый ритм существования, излучал напряжение, навевал ощущение загадочности и будил подсознательные страхи людей. Сооружение подобных соборов было бы невозможно без огромных успехов западноевропейских строителей. Зодчие научились всю тяжесть собора «сажать» на каркас, выполнявшего функцию «скелета» здания. Поэтому стены собора делали более тонкими, в них врезали огромные окна. Этот прием позволял поднять своды зданий на недостижимую до этого высоту. Не менее сильное впечатление производило внутреннее пространство готического собора. Так как в огромные оконные рамы вставляли целые картины, собранные из разноцветных кусков стекла, то солнечный свет, наполнявший сквозь такие витражи собор, создавал впечатление его воздушности.

Следуя романским традициям, в многочисленных нишах на фасадах готических соборов размещалось в качестве украшений громадное количество высеченных из камня *статуй*, аллегорических фигур, олицетворявших догматы и верования католической церкви. Оживляли внешний облик храма и орнаментальные мотивы с изображениями животных и растений, которые украшали капители колонн и карнизы. *Цветные витражи* - главный жанр готической *живописи*. Они, как правило, очень интенсивны по цвету, сочетая красный, синий, желтый оттенки стекла. Сюжеты витражной живописи те же, что и у скульптурного декора. Вместе с тем, *фресковая живопись*, украшавшая стены дворцов и замков, наряду с каноническими сценами, включала светские сюжеты и портреты. Продуманная архитектурная композиция соборного комплекса создавала у верующих иллюзию его Божественного происхождения и оторванности от Земли. Следует заметить, что храм выполнял не только богослужебную функцию, он был местом проведения театральных спектаклей и собраний горожан. Очень часто на площади перед собором разыгрывались мистерии, происходили диспуты и лекции, выступали акробаты, дрессировщики, певцы и музыканты. Среди готических соборов позднего Средневековья особой красотой и мощью отчались: *собор Парижской Богоматери, Шартрский и Аменьенский соборы во Франции; соборы Фрейбурга, Ульма и Кельна в Германии*. В готическом стиле строились и здания, в которых размещались местные советы самоуправления — *ратуши*, являвшиеся символами независимости городов. В качестве примера можно привести *ратуши Барселоны, Брюгге, Брюсселя* и других западноевропейских городов.

Готические соборы Средневековья как бы отвечали основным требованиям к искусству, которые выдвинул в своем сочинении «*Сумма богословия*» великий мыслитель того времени *Фома Аквинский (1225-1277)*. Искусство, по его мнению

— должно подражать природе. Прекрасное он определял как-то, что представляет удовольствие своим видом, а для проявления красоты требуются три условия: совершенство, пропорция, ясность. Всем этим качествам и отвечала готическая архитектура западноевропейского Средневековья. В истории культуры принято выделять *три* крупнейшие школы готики:

- *французскую («пламенеющую»)*, которая отличалась напомиающим языки пламени узором оконных переплетов в храмах (*собор Нотр-Дам в Реймсе, 1211-1311*);

- *немецкую («кирпичную»)*, характеризующуюся наличием церквей с узорной кладкой из глазурованного и фигурного кирпича (*монастырь Мариенкирхе в Пренцлау, 1326-1340*);

- *английскую («перпендикулярную»)*, отличительной чертой которой явились вытянутые в длину соборы с упрощенной архитектурой (*собор в Эксетере, 1275-1375*) и *Кентерберийский собор (XII-XV)*.

Особый характер стиля носит *готическая архитектура Италии*. Общественные здания и городские дворцы масштабны и объемны, включают в себя элементы, связанные с исполнением оборонительных функций (*палаццо Веккио во Флоренции (XIV)*, *дворец Дожей* (правителей республики XIV-XV вв.) *в Венеции (XIV)*). Эпоха готики - это и время создания самобытной живописной традиции *иллюстрирования рукописи*. Она возникла благодаря активному изучению жителей западноевропейских стран *библейских текстов*. Начиная с XII в. в Западной Европе появляется великое множество рукописных библейских текстов с комментариями. В это же время весьма популярным становится еще один тип рукописей — *Псалтырь*. Он являлся личной богослужебной книгой, которую часто имели люди религиозных профессий. Самые роскошные из этих рукописей представляют собой дорогие рукописные книги с картинками, с большим количеством иллюстраций, предваряющих основной текст.

В позднее Средневековье появляется большое количество *светских книг* — *романов, басен, рассказов, повестей*. Растительные и геометрические узоры, служащие для их оформления, содержат знаменитые готические розетки и трилистники. Очень часто повторяли готические архитектурные формы во всех декоративных деталях церковная и светская *мебель и утварь*.

Культурно-историческое значение готики состояло, с одной стороны, в укреплении религиозного мировоззрения, с другой — *в вытеснении рационального расчета свободным полетом творческой мысли*. Не случайно готика предваряла и сопровождала культуру Возрождения. До середины XVIII века готический стиль в

эстетическом сознании отождествлялся с явным нарушением художественного вкуса, с «варварством». Переосмысление значения готики для европейской культуры произошло в начале XIX века в период предромантизма и оказало существенное влияние на становление европейского и американского романтизма.

38 ВОПРОС КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Границы Возрождения во времени и в пространстве. Формирование городской культуры. Возрожденческий антропоцентризм и гуманизм. Реформация. Единство научной и художественной культуры Ренессанса. Великая художественность Возрождения. Движение ренессансной стилистики: маньеризм, барокко, рококо.

Эпоха Возрождения (франц. *renaissance* – «ренессанс») — это культурно-историческая эпоха в странах Западной и Центральной Европы рубежа XII-XVI вв., которая возродила к новой жизни Античность, оживила лучшее, что было создано в Средневековье и открыла перспективы развития для западной культуры Нового Времени. Западноевропейское Возрождение отличает:

- **антифеодалная направленность** в экономической и социально-политической сферах;
- светский, **антиклерикальный характер духовной жизни** многих европейских государств того времени;
- утверждение **принципа антропоцентризма** — т.е. понимания человека как центра Вселенной и конечной цели всего мироздания;
- **гуманистическое**, т.е. направленное на постижение человека **мировоззрение**;
- **обращение к культурному наследию Античности** (и, прежде всего, Древнего Рима), как бы его «возрождение».

Следует заметить, что культура Возрождения формируется в лоне Средневековой культуры, постепенно вырастая из нее. От предшествующей культуры Ренессанс не отделяют те исторические катастрофы и катаклизмы, которые лежали между античностью и средними веками, где границы обозначены падением Римской империи (476г.) и варварскими нашествиями (IV-VII вв.) на крупнейшие европейские культурные центры. Возрождение было подготовлено **многочисленными средневековыми интеллектуалами**, среди которых следует назвать рыцарей и философствующих монахов, юристов и схоластов, художников и историков. В эпоху Возрождения в западноевропейском обществе происходят существенные

перемены *в общественном сознании*. С одной стороны, делается попытка вернуть к жизни те духовные ценности античной культуры, которые были созвучны данному времени, а с другой — заново переосмысливается христианство. Ренессанс сближает эти два основополагающих начала европейской культуры для того, чтобы на их основе создать новые формы жизни и новую систему ценностей.

Возрождение — это *эпоха великих открытий*. Корабли *Христофора Колумба и Васко де Гамма* плыли в поисках новых континентов. *Томас Мор и Томмазо Кампанелла* в своих трактатах моделировали новое общественное устройство. *Николай Коперник, Джордано Бруно, Галилео Галилей* формировали научную картину мира и обосновывали гелиоцентрический взгляд на мир. *Мигель Сервет и Андреас Везалий* исследовали анатомию и систему кровообращения человека, а *Данте и Шекспир* открывали новые миры его чувств.

Хронологически Возрождение можно разделить на следующие этапы: *Предвозрождение (XII-XIV), Раннее Возрождение (XIV-XV), Высокое Возрождение (XV-XVI), Позднее Возрождение (1540-1580)*. Основными чертами возрожденческой культуры являлись:

- *антропоцентризм* — т.е. абсолютизация человеческой личности и выявление ее творческих дарований;
- *гуманистическое мирозерцание*, делающее человека мерой всех вещей;
- *открытие и опытное познание мира* — природы и человека;
- *переосмысление христианской традиции*;
- *превращение искусства в профессиональную деятельность* и дальнейшее совершенствование его видов и жанров.

Сам термин «*Возрождение*» впервые был употреблен в книге *Джордже Вазари (1512-1574) «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1568)*. Возрождение — это очень точное определение эпохи, когда перед человеком возникли совершенно новые горизонты, когда мир как будто стал в несколько раз обширней. В течение трех веков, *(XIII-XVI)*, Европа была огромной кузницей, где выковывались новые формы жизни и новые человеческие характеры. Уходило Средневековье, уходил феодальный мир, менялись общественные отношения, возникало новое светское мироощущение. «*О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, кем он хочет*». Эти гордые слова итальянского гуманиста *Джованни Пико делла Мирандолы (1463-1490)* объясняют нам, почему главными открытиями культуры Возрождения стали *мир и человек*:

- *мир - как сфера приложения человеческого разума и воли;*

- человек - как состоявшаяся и самодостаточная личность.

Наиболее мощно и раньше, чем в других европейских странах, Возрождение проявилось **в Италии**. И дело не только в том, что страна занимала выгодное географическое положение, располагаясь на перекрестке традиционных торговых путей. К XIII веку в Италии, помимо Рима, выросли, окрепли, расцвели и другие **города** на правах отдельных независимых государств — **Венеция, Неаполь, Флоренция, Мантуя**. Здесь, невзирая на войны и вторжения, кипела общественная жизнь. Именно в них в XII-XIII вв. обнаруживаются значительные сдвиги **в социально-экономических отношениях**, которые приводят к ослаблению феодальной системы в целом. Италия, с ее процветающими городами, оказалась как бы на острие исторического прогресса. Нарождающийся мир нуждался не только в иных формах политической жизни и производства, но и в духовном обновлении. Италия находит эту новизну на своей почве: в памятниках великой античной культуры — в древних рукописях, руинах храмов, в римском скульптурном портрете. Однако, даже здесь, Ренессанс не сводится к буквальному возрождению Античности. Действует куда более глубокий процесс, связанный с освобождением индивида от всех форм феодальной зависимости. Это и заставляет **личность** рассматривать себя как существо **самоопределяющееся и самодостаточное**.

Одним из структурообразующих принципов ренессансной культуры становится **антропоцентризм** (греч. *anthropos* - человек + центр) — воззрение, согласно которому **человек есть центр Вселенной и конечная цель всего мироздания**. Именно в рамках культуры Возрождения произошло всеобъемлющее открытие **человека**. Он понимался как лучшее творение Бога. В человеке стало цениться все: телесное здоровье и разум, чувства и страсти, личностная неповторимость и уникальность. Эпоха Возрождения по-настоящему оценивает личные заслуги человека и формирует его идеальный образ — свободный, гордый, духовно богатый и героически воодушевленный.

Столь пристальное внимание к человеку не в последнюю очередь было связано с формированием **городской культуры**, с расцветом ремесла, с переходом от натурального хозяйства к интенсивным рыночным отношениям, в которых преобладало товарное производство и утверждалась денежная форма доходов. Итальянский город эпохи Возрождения — это не просто административный центр. Он — средоточие муз, концентрация сил культуры. Постепенно менялось **архитектурное лицо** городов Италии. В их планировке утверждаются принципы соразмерности, пропорциональности, гармонии отдельных сооружений и их трансформация в архитектурные ансамбли. Возрождение охвачено лихорадкой строи-

тельства. По словам современников, люди в ту пору были помешаны на строительстве до такой степени, что не хватало ни мастеров, ни материалов. В городской среде многих итальянских городов формировались свобода и равенство всех граждан перед законом, проявлялась предприимчивость, открывавшая путь к экономическому и социальному преуспеванию. И как следствие этого возникает желание создать для нового человека гармоничную среду обитания или *«идеальный город»*. Поэтому не вызывает удивления появление большого числа архитектурных утопий с описанием идеальных городов. Так, великий архитектор Возрождения *Леон-Баттиста Альберти (1404-1472)* в знаменитом трактате *«О зодчестве»(1452)* попытался реализовать данную мечту о лучшем устройстве человеческого общества в проекте своего «идеального города». Красота этого города (которую Альберти трактовал не саму по себе, а только в связи с человеком) должна быть рационально продумана с точки зрения архитектурных сооружений и благоустроена для всех социальных слоев, начиная от богатых граждан и кончая бедными людьми. В таком идеальном городе должны быть созданы все условия для нравственного совершенствования личности и для ее творческой реализации. Подобным образом устроенная среда смогла бы сформировать и *идеального человека*, которого Альберти понимал как *творчески активную и душевно спокойную, мудрую и величественную личность*.

В европейском сознании периода Возрождения возникает *идея гуманизма* (латин. *humanus* - человеческий). Она заключается в том, что *человеческая индивидуальность, личность объявляются высшей ценностью*. Развиваясь как идейное движение, гуманизм формирует *светскую интеллигенцию Европы*. Ее представители будут заниматься политической и художественной деятельностью, проповедовать и меценатствовать, читать лекции в университетах. Гуманистами были *Данте Алигьери (1265-1324), Франческо Петрарка (1304-1374); Джованни Боккаччо (1313-1375); Джаноццо Манетти (1396-1439), Лоренцо Валла (1407-1457) и мн. другие*. Европейский гуманизм XIV-XV вв. имел несколько иной смысл, чем тот, который мы вкладываем в него сегодня. Помимо чисто профессионального значения (т.е. связанного с изучением тех дисциплин, которые раскрывали традиции античной культуры), гуманизм как понятие включал и *мировоззренческое содержание*. Гуманисты (священники, юристы, купцы, ремесленники) утверждали новую систему духовных ценностей, в центр которой встала *проблема человека*. Основная идея гуманизма состояла в том, что *реальный, земной и внутренне свободный человек был у гуманистов мерой всех вещей*. «Человека по праву называют и считают великим чудом, живым существом, дей-

ствительно достойным восхищения», — говорил в *«Речи о достоинстве человека»* выдающийся философ, блестящий знаток античности *Джованни Пико делла Мирандола*. В своем трактате Мирандола разрабатывает проблему *благородства и достоинства* личности, основанных не на знатности происхождения, власти или богатстве, а на высоких нравственных качествах и способностях человека формировать самого себя. По мысли философа, человек сам определяет свое место в мире: либо он, с помощью интеллекта и нравственности, возвышается над природой, либо — отдавшись во власть плоти — опускается до животного состояния.

Критерием личного благородства и достоинства у гуманистов выступает *духовная культура*. Сущность возрожденческого гуманизма и заключается в концепции самосовершенствования человека через приобщение его к культуре. В западноевропейском обществе меняются мировоззренческие ориентиры: цель человеческой жизни теперь усматривается в творчестве, в волевой активности, познании, в служении людям и обществу в целом. Эпоха Возрождения обосновывает и совершенно иное отношение к личности *творца* — художника, философа, ученого. Она исключает средневековое представление о нем, как о ремесленнике. Творец новой эпохи — это конкретное воплощение универсального человека, всесторонне образованная личность, понимающая во всех науках. В эпоху Возрождения творческую личность называют *«божественным гением»*, появляется специальный литературный жанр, связанный с описанием биографии творческой личности — так называемые *«жизнеописания»*. Считалось, что каждый человек, если не по роду занятий, то хотя бы по интересам, должен заниматься творческой деятельностью. Становится обычным делом вести дневники, писать письма, проявлять себя в любовной лирике. В эпоху Возрождения универсальность дарований и достоинств впервые понимается как культурная ценность. Безусловно, серьезное влияние на все аспекты жизни возрожденческой Европы оказывали христианские традиции. И все же в эпоху Ренессанса человечество перестало опираться только на небо. Оно дерзнуло задействовать свои собственные силы, а в качестве мировоззренческого фундамента выступила классическая древность. Самыми притягательными философскими учениями античности для возрожденцев стали платонизм и неоплатонизм. В середине XV века во Флоренции основывается Платоновская Академия во главе с *Марсилио Фичино (1433-1499)*. Почитание Платона здесь было превращено в почти религиозный культ. Правда, античное содержание его наследия переосмысливалось и очищалось от средневекового догматического влияния.

Между тем, столь мощное утверждение человеческого «я» имело и свое негативное проявление. Речь идет о так называемой *«обратной стороне титанизма»*, когда сила очень часто становилась основой права, лишённого всякой морали. Крылатая формула **Никколо Макиавелли (1469-1527)** *«Цель оправдывает средства»* служила для многих своеобразным «оправданием» чудовищных преступлений того времени. И все же в человеческой памяти с понятием «Возрождение» связаны представления об огромном пласте культуры, которая определила дальнейшее развитие Европы. Именно в этот период зародилась идея единого европейского культурного пространства, столь сложно и неоднозначно реализуемая в наши дни. Возрожденческий гуманизм во многом подготовил Реформацию.

Реформация (латин. *reformatio* - преобразование) — *это мощное народное движение, направленное против католической церкви и приведшее к возникновению протестантизма, создавшему, в свою очередь, систему ценностей и этику, которые способствовали формированию западноевропейской буржуазии.* Основоположником идей Реформации был немец **Мартин Лютер (1483-1546)**, монах августинского монастыря. В 1517 году он выступил против римской католической церкви. Главная идея Лютера заключалась в том, что человек обретает спасение не благодаря церкви, а только при помощи веры, которая дарована ему непосредственно Богом. Позже, идеи Лютера были системно изложены **Жаном Кальвином (1509-1564)**. Согласно Кальвину, в новом мире, где человеку многое неподвластно, его судьба заранее predetermined. Поэтому в своей жизни он может уповать исключительно только на Божью милость. Учение о predetermined Кальвина стало отражением раннебуржуазного восприятия жизни. Реформация оказала существенное влияние на ренессансное искусство стран Северной Европы. В картинах **Гуго ван дер Гуса (1435-1482)**, **Иеронима Босха (1450-1516)**, **Питера Брейгеля Старшего (1525-1569)** и многих других явно прослеживается интерес к изображению уродливого, нарочито грубого, а, порой, и безобразного в сочетании с мистикой и ирреальностью. В технике живописи присутствуют жесткий рисунок, резкие ракурсы, внимание к деталям. Характерным свидетельством тому являются полотна Брейгеля *«Слепые» (1568)* и *«Вифлиемское избиение младенцев» (1566)*. Величие художественной культуры Ренессанса ярче всего проявилось в сфере пластических видов искусства. Они и стали главной ареной его творческих достижений. Пластика раннего Возрождения полна неповторимого очарования. Художник восхищается открывавшейся ему красотой и гармонией человека и природы. Он ощущает единство мира, умеет передать его монолитность и цельность. Вместе с тем он чувствует каждую отдельную деталь. Воспри-

нимая жизнь возвышенно и поэтично, художник все время стремится научно обосновать свои наблюдения. Научное и художественное познание идут рука об руку. Художник как бы проверяет алгеброй гармонию. Искусство перестает быть анонимным. Художники по-прежнему входят в состав ремесленных цехов, но данная среда не порабощает личности творца. Творец исполнен профессиональной гордости.

Душой раннего Возрождения становится Флоренция и флорентийские мастера — творцы нового искусства - архитектор **Филиппо Брунеллески (1377-1446)**, скульптор **Донателло (1386-1446)**, живописец **Мазаччо (1401-1428)**, которые впоследствии получили звание «отцов Возрождения». Раньше всего возрожденческие черты проявились **в архитектуре Флоренции**. Отличительной чертой многих построек этого периода является облицовка фасадов и интерьеров плитами разноцветного мрамора, а также широкое применение в декоративном оформлении деталей античного ордера колонн и пилястр. Эти античные мотивы производили сильное впечатление. Одна из самых значительных построек, выполненная в этом стиле — **Собор Санта Мария дель Фьоре** Во Флоренции (1434), грандиозный купол (42 метра у основания) которого проектировал **Филиппо Брунеллески**. Собор сравнивали с римским Пантеоном. Центрический план, ясное ритмическое членение стен, изящные, тонкие масштабы — все это новые для возрожденческой архитектуры черты, которые впоследствии будут широко в ней использоваться. Брунеллески принадлежит и первая крупная **светская постройка** Ренессанса — **Воспитательный дом (1419)** во Флоренции. Строгость и изящество пропорций создают образ светлого юношеского мира. Это впечатление дополняет украшение здания рельефами из цветной терракоты с изображением младенцев. В XIV веке начинает складываться тип богатого жилого дома, светского городского дворца — **палаццо**, для архитектуры которого были характерны четко обозначенные этажи, кладка из тесаного камня, симметричное расположение проемов в фасаде. Таковы палаццио флорентийской знати **Питти, Медичи, Ручеллаи**. О формирующейся архитектуре итальянского Возрождения можно сказать так: она берет алфавит готики, чтобы высказать итальянские мысли. Следует также заметить, что на почве Италии готика изменила свое лицо, став менее напряженной и более сдержанной.

Возрождение — это время создания **станковой картины**, то есть живописи независимой от архитектуры и не связанной с определенным местом и назначением. Правда, следует заметить, что вся живопись (и создававшаяся для украшения храмов, общественных зданий, палаццо и станковая) сохраняет внутреннюю структурную связь с архитектурой, чувство ансамбля, причастность к целому. При

этом живопись больше не растворяется в архитектуре и не подчиняется ей. Она просто вбирает ритм, пропорции и присущий архитектуре образ мироздания. Живопись эпохи Возрождения проникнута пафосом натур. Художник воспроизводит увиденный, а не умозрительный мир. Леонардо да Винчи любил повторять, что воображение не видит столь превосходных вещей, какие видит глаз. Открытием живописи Возрождения стало *овладение перспективой*, т. е. умением передать на плоскости иллюзию пространства, его глубину и расположение в нем предметов. Ренессанс буквально одержим перспективой. Ее дорогами двигались архитекторы Брунеллески и Альберти, а Леонардо да Винчи называл перспективу «горнилом» живописи. Но это не означает того, что перспектива в живописи Возрождения — это всего лишь начертательная геометрия. Перспектива в творчестве мастеров Ренессанса стала поэтикой искусства, способом раскрытия его образного содержания.

В знаменитой картине художника падуанской школы *Андреа Мантенья (1431-1506) «Мертвый Христос»* перспектива трагична, ибо она обозначает метафору смерти. Живописной технике Мантеньи был свойственен четкий рисунок, анатомически выверенные пропорции, смелая перспектива, суровый колорит, раскрывающий подлинную трагедию сюжета. На полотне будущего учителя Рафаэля, умбрийского мастера *Пьетро Перуджино (1452-1523) «Благовещение»* перспектива служит выражением духовного порыва, ибо создает особую атмосферу радости, счастья, одухотворенности. При этом цветовые соотношения поражают своим разнообразием и яркостью. Заставить казаться осязаемыми, рельефными плоские вещи, выявить объемы, рельефность и весомость фигур и тел — достичь этих эффектов можно было только с помощью моделирования света и тени. С наименьшим увлечением предавались художники Ренессанса постижению тайн совершенных пропорций. Их искали в образцах античного искусства и, прежде всего, тех, которые показывали совершенное человеческое тело.

Возрождение провозглашает не только идеал физической красоты, но и стремится показать внутренний мир человека и достигнуть максимального художественного обобщения. Конечно, на картине *Леонардо да Винчи (1452-1519) «Джоконда» (1503)* нарисована конкретная женщина. Но то духовное богатство, которое излучает ее благородный облик убеждает в том, что на полотне изображен идеальный образ человека Возрождения. Самый известный живописец Высокого Возрождения *Рафаэль Санти (1483-1520)* вошел в историю как автор одного из самых прославленных произведений в истории мирового искусства *«Сикстинская мадонна» (1519)*. Совершенный, гармоничный образ Мадонны (т.е. художе-

ственный образ Богоматери) станет главным в творчестве художника и принесет ему мировую славу.

Ренессанс — это и время расцвета монументальной скульптуры. Она выходит из дворцовых интерьеров на площади и становится частью городского архитектурного ансамбля. Одна из самых знаменитых работ *Микеланджело Буонарроти (1475-1564)* — пятиметровая *статуя Давида (1504)* была установлена на площади Сеньории во Флоренции и символизировала образ гражданина и защитника республики. Следуя античным образцам, скульптор наделяет юношу-героя такой безграничной мощью свободного человека, которая была неведома античному искусству.

Возрождение — эпоха могучих и понятных всем *гениев-титанов*, обладавших ошеломляющим творческим напором и совершивших в науке и искусстве потрясающие открытия. Среди многих, особо следует отметить вклад в мировую художественную культуру *Данте Алигьери (1265-1321)*, *Франческо Петрарки (1304-1374)*, *Филиппе Брунелески (1377-1446)*, *Донателло (1386-1466)*, *Пико делла Мирандолы (1462-1494)*, *Леонардо да Винчи (1452-1519)*, *Альбрехта Дюрера (1471-1528)*, *Микеланджело Буонарроти (1475-1564)*, *Рафаэля Санти (1483-1520)*, *Франсуа Рабле (1494-1553)*, *Вильяма Шекспира (1564-1616)*.

Потребности художественной практики в эпоху Возрождения стимулировали и интерес к разработке *категорий эстетики*. Природа и сущность *прекрасного* понималась теоретиками Ренессанса с помощью категорий *гармонии и грации*. Широко применяемый в живописи и поэзии античный принцип «*мимесиса*» (подражания), достаточно глубоко обосновывался в трактатах *Франческо Патрици (1529-1597)* и *Томазо Кампанеллы (1568-1639)*. Категория *пропорции* ассоциировалась у теоретиков и практиков Возрождения, прежде всего, с правилом «*золотого сечения*». В трактате «*О божественной пропорции*» итальянский математик *Луиджи Пачили (1445-1514)* писал о том, что правилу «золотого деления» подчиняются все земные предметы, претендующие быть красивыми. Целостный подход к искусству в эпоху Возрождения способствовал единству его образного языка и рождению *трех величайших европейских художественных стилей*. Дадим краткую характеристику каждому из них.

Маньеризм (итал. *maniera* - манера, стиль) - *стилевое направление в западноевропейском искусстве XVI века, характеризующееся условностью художественного языка произведения, вычурностью его формы и гиперболизацией отдельных его деталей*. Первоначально термином «маньеризм» обозначали тенденцию живописцев данного исторического периода копировать лишь «мане-

ру» мастеров Высокого Возрождения, не учитывая присущую им глубину содержания произведений искусства. Во второй половине XVI века маньеризм перестал отождествляться с примитивной стилизацией, стал восприниматься как самостоятельное художественное явление и был провозглашен господствующим направлением в придворном искусстве Италии. Следует заметить, что искусство маньеризма представлено в истории художественной культуры не столько школами и мастерскими, сколько отдельными творческими индивидуальностями.

В творчестве маньеристов отразилось их *субъективное восприятие неустойчивости, трагической противоречивости мира, беззащитности человека, находящегося во власти непознаваемых сил*. Созданные ими художественные образы в большинстве своем отличаются внутренней хрупкостью, опустошенностью и холодностью. Для произведений маньеристов характерны:

- условность художественного языка и усложненность композиции;
- крайне удлинённые пропорции фигур;
- деформация, причудливо извивающиеся линии рисунка;
- резкие столкновения света и тени, странный контраст цветов.

Маньеризм принято делить на ранний и зрелый. Центром раннего маньеризма стала Флоренция, творчество *Якопо Понтормо (1494-1557)* и *Джулио Романо (1492-1546)*. Зрелый маньеризм был более аристократичен, изящен и утончен. Его излюбимыми жанрами стали портрет, фантастический пейзаж или пейзаж с руинами. Представителями маньеризма были *живописцы Анджело Бронзино (1503-1572), Якопо Тинторетто (1518-1594), Паоло Веронезе (1528-1588), архитектор и живописец Джорджо Вазари (1512-1574), скульптор и ювелир Бенвенуто Челлини (1500-1571), архитекторы Б. Амманати, П. Лигорио*. К началу XVII века маньеризм оказал влияние на живопись и поэзию Франции, Испании, Нидерландов. Так, черты маньеризма ощущаются в творчестве испанского художника *Эль Греко (1541- 1614)*. Темами его картин становятся религиозные сюжеты: «*Святое семейство*», «*Моление о чаше*». Он пишет портреты и пейзажи. В его живописи много мистики, цветового напряжения, ложной патетики, что позволяет отнести его творчество к маньеристическому направлению. В теории — маньеризм опирался на *идеи неоплатонизма, воссоздававшие средневековую схоластику, астрологию, символику чисел*. Маньеризм открыл дорогу одному из главных направлений XVII века — барокко и способствовал появлению новой художественной эпохи в Европе — классицизму.

Барокко (итал. *barocco* — странный, причудливый; португ. *beroba barocco* — жемчужина неправильной формы) — *направление в европейской дворянско-*

церковной культуре середины XVI в. (Италия, Испания) — середины XVIII века (Венгрия, славянские страны). Появление барокко связано со значительными переменами в культуре Ренессанса. С одной стороны Возрождение перестало быть только итальянским феноменом, получив общеевропейский статус. С другой стороны, в Европе появилось многоликое движение — *контрреформация*, стремившееся если не повернуть историю вспять, то хотя бы приостановить ее поступательное движение. Верно также и то, что феномен барокко был бы невозможен без интеллектуальной революции XVII века, связанной с именами *Ф. Бэкона, Р. Декарта, Б. Спинозы, Г. Лейбница.*

Барокко — это и стиль в европейском искусстве XVII-XVIII вв., отмеченный вычурным, усложненным художественно-образным языком произведений, патетичностью присутствующих в них сюжетов, наличием повышенной экспрессии в выражении чувств. Барокко присуща потребность в утрировании, его отличает полицентризм, внутренняя незавершенность, прерывистость. С барокко связываются представления о сознательно преувеличенном, намеренно импозантном, заведомо фиктивном. Формы барокко были и остаются, в полном смысле этого слова, *«формами искусства», т.е. искусственными формами.*

Литературу барокко отличает пристрастие к гиперболам, сложному метафоризму и аллегории. Сюжетами поэм и драматургических произведений становятся темы всемогущества рока и случая. Образный язык произведений — порывисто эмоционален, перегружен сравнениями, насыщен не отличающимися глубиной, словесными эффектами. Наиболее значительными произведениями литературы барокко являются: эпическая поэма *«Потерянный рай»* английского поэта *Джона Мильтона (1608-1674)*, поэма *«Адонис»* итальянского поэта *Джамбатиста Марино (1569-1625)*, театральные пьесы *«Поклонение кресту», «Великий театр мира», «Жизнь — это сон»* испанского драматурга *Кальдерона (1600-1681).*

В живописи барокко ощущается состояние напряжения, экзальтации, повышенного драматизма. Художники используют типичные эффекты барокко:

- пространственный размах всей композиции;
- диагональное построение сюжета;
- светотеневые контрасты, с помощью которых создается форма произведения.

В области фресковой живописи и станковой картины в стили барокко работали итальянские художники *Джованни Ланфранко (1582-1647)* и *Пьетро Береттини да Кортонна (1596-1669).* Основными признаками барокко в архитек-

туре были подчеркнутая монументальность, представительность, преобладание сложных криволинейных форм при определении планов и фасадов сооружений. Архитектура барокко славилась искусством создания городских и садово-парковых ансамблей. Классическим примером такого ансамбля является *площадь собора Св. Петра в Риме*, созданная по проекту архитектора и скульптора *Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680)*. Использование стилевых особенностей барокко способствовало взаимодействию различных видов и жанров искусства, а также развитию новых — *оратории, оперы и балета*.

Культурно-эстетические концепции барокко — наиболее успешно разработанные итальянцем *Эмануэле Тезауро (1591-1675)* и испанцем *Балтасаром Грасиан-и-Моралес (1601-1658)* — не отвергали великих идей Ренессанса. Наоборот, они обостряли интерес к человеческой личности, метущейся в тисках неразрешимых религиозных и этических противоречий, что говорит о «трагическом гуманизме» барокко. В мировой художественной культуре традиции барокко представлены *поэзией Торквато Тассо (1544-1595), Михаила Ломоносова (1711-1765), Гавриила Державина (1743-1816), трагедиями Кальдерона (1600-1681), архитектурным и сооружениями Джованни Бернини (1598-1680), Франческо Бартоломео Растрелли (1700-1771), портретами Питера Пауля Рубенса (1577-1640), музыкой Клаудио Монтеверди (1567-1643) и Иоганна Себастьяна Баха (1685-1750)*.

Рококо (от франц. *rocaille* — раковина, узор из камней и раковин) — *западноевропейский художественный стиль, который был наиболее утонченной и облегченной формой искусства барокко*. Рококо возникло и достигло расцвета в 20 - 40-е гг. XVIII в. во Франции и стало украшением праздной жизни беспечной, изнеженной дворянской знати, предметом ее эстетического наслаждения. Чуткое к изящному искусство *рококо проникнуто изгибостью и остроумием, в нем находили отражение эпикурейство, вольнодумство и легкомыслие, ставшие модой высшего общества*. Рококо получил свое распространение в архитектуре, живописи, скульптуре, ювелирных изделиях, резьбе, керамике.

Архитектура рококо — это городской дом, небольшой особняк французской аристократии, утопавший в зелени садов. В особняках рококо и наружный объем и внутреннее пространство создавались в соответствии с требованиями комфорта. Интерьеры строений рококо поражают безудержной роскошью, ювелирной тонкостью отделки. Светлый камень приглушенных тонов, нежно розовые, голубые и белые шпалеры, изящные резные панели усиливают впечатление легкости и жизнерадостности. Единство интерьера дома не нарушали инкрустированная мебель, фарфоровые безделушки. *Живопись рококо* тесно связана с внутрен-

ним наполнением дома Она получила развитие в декоративных и станковых камерных формах. В росписях плафонов, стен, в рисунках гобеленов преобладают пейзажи, мифологические и современные тому периоду галантные темы, пасторальный жанр, идеализированный портрет — изображающий модель в образе мифологического героя. Художникам рококо были присущи тонкая культура цвета, умение строить композицию декоративными пятнами. Достижение общей легкости подчеркивалось светлой палитрой, предпочтением блеклых, серебристо-голубых, золотистых и розовых оттенков.

В стиле рококо работали *архитекторы Ж. Оппенор, Ж. Мейсонье, живописцы Жан Анри Ватто (1684-1721), Франсуа Буше (1703-1770), Жан Оноре Фрагонар (1732-1806), фарфоровые заводы в городах Севр (Франция), Мейсен (Германия), Петербург (Императорский фарфоровый завод)*. Вплоть до середины XIX века стиль рококо называли «*стилем Людовика XV*» (1715-1754), а понятие рококо впервые использовали в своих теоретических трудах швейцарский культуролог *Якоп Буркхард (1818-1897)* и его ученики.

39 ВОПРОС КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ ЭПОХИ АБСОЛЮТИЗМА И ВЕКА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Социальная трансформация общества. Идеология и философия эпохи. Проблемы образования и воспитания в культуре. Подвижники научного метода. Сущность и предназначение человека. Эстетический фактор эпохи. Идеи Вольтера и Дидро. «Буря и натиск». Периодизация классицизма. Сентиментализм.

Новое время начинается *буржуазными революциями* (первая — в Нидерландах в конце XVI-го века, последующие — в Англии в XVII в. и во Франции в 1789 г.) и продолжается до начала научно-технической революции — середина XX века. Новый образ жизни и мышления создавал и новое видение действительности, что, в свою очередь, радикально повлияло на творческую деятельность. В духовной жизни Западной Европы произошел такой глубокий переворот, которого еще не знала мировая история. В классической западноевропейской культуре тема Бога постепенно уступает теме Человека. Другими словами, процессы радикальных социальных изменений, происшедшие в период Возрождения, подготовили и

сделали неизбежным переход общества Западной Европы к новому состоянию, к новой ступени развития культуры. Этот переход осуществился посредством серии буржуазных революций. Их результатом стало установление нового общественного строя — буржуазного (капиталистического), что привело к действительно радикальным изменениям во всех сферах культуры:

- *хозяйственной*, где окончательно господствующей стала капиталистическая форма собственности;

- *политической*, где власть в обществе перешла в руки буржуазии;

- *научной*, где полностью изменилась парадигма научного познания;

- *философской*, где ведущей доктриной стал рационализм.

В политической и правовой сферах культуры стали преобладать тенденции гуманизации и демократизации. Существенными оказались изменения в художественной культуре западноевропейского общества. Особенно поражает резко возросший динамизм в преодолении феодальных форм хозяйствования, индустриализация производства, активное развитие предпринимательства. Столь бурное развитие промышленной цивилизации и позволило сформировать уникальную культуру, выделившую Европу из всего остального мира. Поэтому начавшийся период с полным основанием стали называть *Новым временем*.

Первая буржуазная революция, происшедшая *в Англии*, кардинально изменила духовную атмосферу в европейском обществе. Не случайно именно в Англии прошла самая *первая промышленная революция*. Английский и нидерландский торговый капитал, опирающийся на промышленность, стал подлинно промышленным капиталом. Протестантская трудовая этика поощряла производство и накопление. Промышленная революция была столь же радикальным этапом в жизни западноевропейцев, как в свое время переход к земледелию. Она позволяла относительно небольшой части населения создавать материальные блага, не прибегая к обработке земли. В Англии были гарантированы политические свободы, началось формирование нового среднего класса. Общество, в целом, отличала высокая социальная мобильность. Новые знания, особенно в науке, свободно распространялись, порождали изобретательность и установки на принятие изменений. Возрастающий спрос на промышленную продукцию стимулировал поиски новых методов, технических новшеств, повышавших производительность труда на производстве. Крупные ремесленные мастерские — *мануфактуры* — превращались в первые капиталистические предприятия. Мануфактурное производство организовывалось «рационально», в соответствии с результатами научных исследований. Уважение к разуму, опыту пронизывает теперь все сферы жизни.

В XVII веке в западной Европе все большую независимость от религии обретает *общественная мысль*. И хотя влияние христианской религии и церкви было достаточно весомым и они, практически, не ослабляли своих позиций, в западноевропейском обществе все более ощутимы проявления светской культуры. В трудах *Томаса Гоббса (1588-1679)* — «*Основы естественного права и политики*» (1639) и *Джона Локка (1632-1704)* — «*Два трактата об управлении*» (1690) формируются основные *правовые нормы* раннебуржуазного государства. И если у Гоббса акцент сделан на полном подчинении граждан государству и государю, которые, в свою очередь, являются главными гарантами их достойной гуманной жизни, то Локк на страницах своей книги требует ограничить деятельность государства самыми необходимыми функциями. Как основатель буржуазного *либерализма*, Дж. Локк выступал за создание конституционного правительства на основе суверенитета народа, которое гарантировало бы свободу и равное право для всех. Наилучшим образом права личности могут быть обеспечены, по мысли ученого, только при помощи *разделения властей*: на *законодательную* (парламент), *исполнительную* (с включением судебной и военной) и «*федеративную*» (министры и король). Локк полагал, что каждая из ветвей власти должна контролировать и сдерживать другую. Все это позволит в итоге избежать деспотизма и произвола.

В XVII веке формируется и классическая буржуазная *мораль*, тесно связанная с *протестантской этикой*. Освящая успех в мирских делах, протестантизм стал духовно-нравственной основой Нового времени, стимулируя человеческую свободу, рыночные отношения, активность буржуазного предпринимательства. Протестантизм открывает человеку возможность для реализации своих мирских устремлений, на путях служения индивидуалистическим, если не эгоистическим порывам своей души. Вместо стяжания духовного богатства, оно по сути, ориентирует личность на стяжание материальных благ, которые в пределах протестантизма объявляются главным условием обретения райского блаженства.

Наступление новой культуры было обозначено и стремительно разворачивающейся *научной революцией*, вначале проявившей себя в математике и механике, а затем в естествознании. В трудах *Декарта, Лейбница, Ньютона, Гука, Торричелли, Мариотта, Бойля* были сформулированы ряд важнейших законов в математике, физике, химии. Кардинальные научные преобразования меняли принципы, методы и сам стиль европейского научного мышления и впоследствии стали основой современной науки. В Средние века наука испытывала очень сильное давление со стороны церкви, хозяйственная культура не предъявляла к ней

почти никаких требований. Парадигма научного исследования несла отпечаток схоластики, так как источниками знания считались не столько эксперименты, сколько Священное писание, рукописи древних мудрецов («чем древнее, тем истиннее»), магические трактаты и опыт магов. В Новое время наука опирается на:

- *наблюдение, опыт, научный эксперимент — Бэкон;*
- *механическую гипотезу, механическую модель — Декарт.*

Трудами ученых Нового времени был сформулирован *образец методологии классического естествознания*, долгое время служивший эталоном научного познания как такового. Основные установки этой парадигмы были сведены к следующим моментам:

- *субъект познания* — это индивид, с присущими ему познавательными способностями — чувствами и разумом;
- *объект познания* — это природа;
- *цель познания* — это открытие универсальных и вечных законов бытия, которые по существу сводились к законам механики — первой из наук, достигшей теоретического уровня.

XVII век — эпоха интенсивного развития европейской *философской* мысли. Р.Декарт создает свою рационалистическую теорию и критерием истины признает разум. Ф. Бэкон провозглашает объектом познания — природу, целью познания — господство человека над природой, а методом познания — опыт, индукцию. И. Ньютон доказывает с помощью опытов основные положения натурфилософского материализма. Особенностью философии Нового времени все более становились *рациональность, методология и систематизация*. В связи с отсутствием должного порядка и рациональности в реальной жизни западных стран (из-за религиозных столкновений, первых буржуазных революций) установление их в философии стало желанной идеей для многих мыслителей. В фундаментальном труде *Исаака Ньютона (1643-1727) «Математические начала натуральной философии»(1687)* система новой физики строится при помощи *дефиниций* (определений), аксиом (неоспоримых истин) и *«математического способа доказательства»*. Начиная с Декарта, философия приняла этот способ рассуждения за основу и применяла его в построении своих метафизических систем.

В европейской *художественной культуре* XVII века формируются *национальные школы* — *французская, итальянская, испанская, фламандская и др.* Почти одновременно складывается художественный стиль *классицизм*, а также проявляют себя тенденции *реалистического* искусства. *Классицизм* (от лат. *classicus* — образцовый) - *творческое направление, сформировавшее художе-*

ственное мировоззрение, сложившееся в эпоху становления и укрепления европейских монархий и опиравшееся на нормы и образцы античного искусства. Классицизмом именуется также *периоды и тенденции* в истории европейской художественной культуры, когда *формы античного искусства являются эстетическим эталоном.* В течение почти трех веков (начиная с XVI в. - до 30-х годов XIX в.) классицизм прошел несколько этапов развития, пережив весьма значительные изменения.

Классицизм XVII в. был тесно связан с *дворянской культурой французского абсолютистского государства.* В этот период, в стихотворном трактате «*Поэтическое искусство*» французского поэта *Никола Буало (1626-1711)* сформировалась *нормативная эстетика*, требовавшая от искусства соблюдения определенных законов и правил. Художественные образы классицизма отличались логичностью и гармоничностью выражения; они были разумно организованы, логически построены и, как правило, лишены индивидуальных черт. *Установление строгих правил творчества — одна из характерных черт эстетики классицизма.* Художественное произведение понималось классицистами не как естественно возникший организм, а как *произведение искусственное, сотворенное, созданное руками человека по плану, с определенной задачей и целью.* Наиболее целостную культурно-эстетическую программу сформировал *французский классицизм.* Его мировоззренческой основой послужил рационализм *Рене Декарта (1596-1650).* В своем программном труде «*Рассуждение о методе*» (1637) философ подчеркнул, что структура разумного вполне совпадает со структурой реального мира, а рационализм и есть идея принципиального взаимопонимания. В дальнейшем Декарт сформулировал и *основные принципы рационализма в искусстве:*

- *художественное творчество* подчиняется строгой регламентации со стороны разума;
- *художественное произведение* должно иметь четкую, ясную внутреннюю структуру;
- *главная задача художника* — убеждать силой и логикой мысли.

Для *архитектуры классицизма* были типичны четкость, геометрическая правильность объемов, регулярность планировки. Классицизм обращается к формам античности, используя в качестве основы архитектурного языка — *ордер.* Античная классика продолжает восприниматься в Новое время как целостная система, единая в своей исконной классичности и стремящаяся выразить *порядок и ме-*

ру. Классицизм XVII века выработал свои формы для различных типов архитектурных сооружений:

- дворцовые комплексы — *Версаль* (архитекторы *Ж. Ардуэн-Мансар, А.Ленотр*), *Уайтхолл* (архитектор *И.Джонс*) и др.;
- храмы — *собор Св. Павла в Лондоне* (архитектор *К.Рен*), *церковь Дома Инвалидов в Париже* (архитектор *Ж.Ардуэн-Мансар*) и др.;
- общественные здания — *здание таможни в Лондоне* (архитектор *К. Рен*), *здание ратуши в Аугсбурге* (архитектор *Э.Холль*); *здание ратуши в Амстердаме* (архитектор *Ян ван Кампен*) и др.;
- частные жилые постройки, особняки знати.

В живописи классицизма — ведущим стало логическое развертывание сюжета, ясная, уравновешенная композиция, линейно-объемное построение деталей, подчиненная роль света. Создателем классицистического направления в живописи Франции был *Никола Пуссен (1594-1665)*. Содержанием его картин стали темы из мифологии, истории, Ветхого и Нового завета. Основой художественного языка произведений является композиционная уравновешенность, четкий рисунок, ровное рассеянное освещение картин. Типичными образцами классической живописи Пуссена являются его полотна «*Смерть Германика*», «*Танкред и Эрминия*», «*Взятие Иерусалима*». Лирическая линия живописи классицизма была развита в творчестве *Клода Лоррена (1600-1682)*. Пейзаж Лоррена состоял из взгляда на природу как на место пребывания богов и героев. Сама природа на полотнах представляла в «улучшенном», сочиненном художником виде. Подчеркивалась ее эпическая сила, огромность и величественность. Примером является картина «*Отплытие святой Урсулы*» и серия из четырех полотен «*Времена суток*».

В литературе и драматургии классицизма — в трагедиях *Пьера Корнеля (1606-1684)* «*Сид*» и «*Гораций*», *Жана Расина (1639-1699)* «*Андромаха*» и «*Береника*», в комедиях *Жана-Батиста Мольера (1622-1673)* «*Мизантроп*» и «*Школа жен*» господствовало **правило трех единств**: времени, места и действия, что в художественной практике означало:

- время действия пьесы должно быть ограничено **временем продолжительности спектакля**;
- само действие пьесы должно происходить **в одном месте**;
- единство действия подразумевало, что **в пьесе существует центральная интрига**.

Жанры делились на «*высокие*» — *трагедия, эпопея, ода*, (их сфера — мифология, исторические события, государственная жизнь, где героями выступали монархи, полководцы, мученики за веру) и «*низкие*» — *комедия, басня, сатира*, (которые показывали жизнь людей из средних классов). Не допускалось смешения героического и обыденного, трагического и комического. Принципы классицизма утверждаются во всех видах искусства.

В историю общественной мысли *XVIII век* вошел как *эпоха Просвещения* («*век разума*»). Просветительское движение имело широкий общеевропейский масштаб и охватило собой ведущие европейские страны: *Англию, Францию, Германию, Италию, Россию*. Культура «века разума» была рождена буржуазными революциями, секуляризацией общественного сознания, распространением идеалов протестантизма, нарастанием интереса к философскому знанию. XVIII столетие обнаруживает и *новое понимание самого человека*, веря в возможность рационально изменять его к лучшему и безгранично надеясь на человеческий разум и гармонизацию общества через просвещение людей и развитие их творческого начала. В этот исторический период не только в странах западной Европы, но и в США (по завершении гражданской войны) окончательно утверждается капиталистический способ производства и буржуазные общественные отношения.

Отнюдь не случайным является и то, что именно в эпоху Просвещения широкое распространение приобретает само понятие «*культура*». Этому способствовали существенные изменения в бытии человека. Доминирование городской культуры, быстрая смена технических достижений и технологий ослабляли, характерную для прошлого традиционного аграрного общества, зависимость человека Нового времени от природной среды. В общественном сознании все больше утверждается представление о природе как арене преобразующей, творчески-продуктивной деятельности человека. Все это наполняло новым содержанием понятие «*культура*». *Эпоха Просвещения создала обобщенное представление о культуре как о преимущественно духовном творчестве людей*. В таком виде представление о культуре вошло в массовое сознание людей западной цивилизации Нового и Новейшего времени.

Эпоха Просвещения подняла на небывалую высоту авторитет *науки и образования*, которые отныне стали рассматриваться как движущая сила общественного прогресса. Но подлинное бессмертие завоевали *философско-эстетические идеи*, теории и концепции *трех великих французских просветителей* — *Вольтера, Дидро, Руссо*. Общим для их теоретического наследия является не только переосмысление традиционных философско-эстетических категорий, и в первую

очередь таких, как красота, гармония, вкус, но и всеобъемлющий анализ художественного процесса в целом, отдельных видов и жанров искусства. В обосновании *красоты* все просветители подчеркивали, что ее объективные стороны открываются только активно стремящемуся к ней человеку, вооруженному интеллектом и эмоциями. Категория *гармонии* становится в этот период характеристикой равновесия рационального и эмоционального начала в человеке, обоснованием возможности снятия социальных противоречий, а не только символом согласия и упорядоченности в природе и в художественных произведениях. Новое звучание в философии «века разума» обрело и понятие вкуса. *Эстетический вкус* оценивался просветителями, как чувство, пронизанное мыслью, в котором тесно соприкасаются культура и природа, искусственное и естественное. Вкус выступает своеобразным посредником между ними. Следует заметить, что роль эстетического фактора возростала во всех аспектах духовной культуры западноевропейского общества. По мере секуляризации публичной жизни росло значение музыки как важнейшего элемента художественной культуры. Занятия музыкой ради самой музыки получали все больше распространение.

Крупнейшим представителем философии, эстетики, теории искусства французского Просвещения являлся *Вольтер (1694-1778)*. В своих статьях *«Рассуждения об эпической поэзии» (1728)* и *«Вкус» (1764)* он выдвигает положение об исторической изменчивости художественной культуры народов в зависимости от переживаемых ими исторических событий. У Вольтера присутствует явное понимание того, что каждое явление искусства вырастает на определенной исторической и национальной почве и в ней находит свое объяснение. Мыслитель видел в художественном творчестве мощное средство преобразования мира, при этом подчеркивая, что искусство — это порождение и творение человеческого разума и его воли. Философ акцентирует и то, что непременным условием бытия искусства является создание художественной иллюзии. Таким образом, изображаемое должно соответствовать всеобщим законам разума, но одновременно быть только подобием правды, ее видимостью. Художественные интересы Вольтера неразрывно связаны с *театром*, в котором он видел школу морали, трибуну для пропаганды новых идей, могучее средство просвещения. Жанр трагедии Вольтер рассматривал как самую высокую форму словесного искусства, а самого себя считал, прежде всего, драматургом. Его деятельность, как театрального драматурга открывается трагедией *«Эдип» (1718)*, а в конце жизни он пишет трагедии *«Ирина»* и *«Агафокл» (1778)*. Вольтер является родоначальником нового понимания сущности античной трагедии. Он сформулирует концепцию, которая будет характерной для

всего европейского Просвещения и найдет свое продолжение и развитие в творчестве *Дидро*, *Винкельмана*, *Лессинга*. Согласно теории Вольтера трагическое зрелище должно вызывать чувство сострадания, заставляя ощущать чужие страдания как свои собственные. Греческая трагедия — это «школа добродетели», которая учит героизму и человечности.

Самым разносторонним представителем культуры французского Просвещения был *Дени Дидро (1713-1784)*. Являясь автором теории просветительского реализма, создателем знаменитой «*Энциклопедии искусств, наук и ремесел (1751-1780)*», Дидро достойно соединил в себе качества философа, теоретика искусства и художественного критика. Как и классицисты, Дидро понимает художественное творчество как сознательную деятельность, имеющую разумную цель и опирающуюся на общие правила и законы искусства. А главным для искусства он считал его нравственное предназначение. По мнению Дидро, наиболее высокой оценки заслуживает искусство демократическое и пропагандирующее нравственность простых людей, выходцев из неимущих слоев, так как именно это искусство наиболее адекватно выражает гуманистические интересы и идеалы. В своей знаменитой философской повести «*Племянник Рамо (1770)*» он достаточно убедительно раскрыл диалектику художественного сознания. В процессе его функционирования происходят сложные процессы, противоречивые сочетания, переходы от одного состояния в другое: гармонии в дисгармонию, возвышенного в низменное, целостности в разорванность. «*Племянник Рамо*» написан в зрелые годы, в тот период, когда Дидро был известным писателем и философом. Данное сочинение построено скорее по законам искусства, а не в русле философского рассуждения. Мысль писателя живет в образной форме, в мельчайших ее особенностях. Повесть Дидро комментировали и цитировали в своих сочинениях Г. Гегель и К. Маркс.

В культуре *немецкого Просвещения* следует выделить деятельность молодых немецких писателей, объединившихся в творческую организацию под названием «*Буря и натиск (Sturm und Drang)*». Это — литературно-художественное движение просветительского характера, зародившееся в 70-80-х годах XVIII века как идеологическое наступление демократической молодежи («*бурных гениев*») в Германии. Названо по одноименной драме Ф.М. Клингера. Творческая программа обоснована *Иоганном Готлибом Гердером (1744-1803)*. В движении активно участвовали *Иоганн Вольфганг Гете (1749-1832)*, *Иоганн Фридрих Шиллер (1759-1805)*, *Фридрих Максимилиан Клингер (1752-1831)*, *Рейнхольд Лениц (1751-1792)* и др. Представители этого движения называли себя «*штюрмерами*» (от немецкого названия движения). Штюрмеры выдвинули ряд важнейших культуроло-

гических положений, которые стали принципиальными в их теоретическом наследии. Их сущность заключается в том, что:

– исторический подход к искусству в целом, должен рассматриваться с точки зрения соответствия его произведений “духу своего времени”;

– существует зависимость искусства от естественной (природной) и социальной среды;

– каждый народ должен иметь свою художественную культуру, пронизанную национальным духом;

– возражая против теории Винкельмана о подражании античности, «штюрмеры» считали, что «золотой век» культуры не в прошлом, а в будущем.

В качестве своих предшественников «штюрмеры» называли поэтов, одаренных чувством «природы, естественности и правды». Таковыми они считали *Гомера, Сервантеса, Шекспира* и творцов народного фольклора. *В 1779 году И. Гердером* была издана первая в мире антология народной поэзии «*Голоса народов в песнях*», в которой были собраны песни разных народов, в том числе и русские. Для «штюрмеров» были характерны: оптимизм, глубокая вера в возможности человека, концентрация внимания на индивидуальных переживаниях людей.

Как было отмечено выше, в Новое время коренным образом меняются представления людей о художественной деятельности, появляются новые критерии прекрасного, обновляются способы художественного творчества, более разнообразными становятся художественные вкусы. Стилевое разнообразие искусства начинает оказывать существенное влияние на состояние жизненной среды западноевропейского общества, включая сферу производства, предметы быта и средства общения. Анализируя стилевые и жанровые особенности искусства Просвещения, следует отметить, что оно использовало как старые формы (барокко), так и новые, созданные в эту эпоху (классицизм).

Классицизм XVIII-го века тесно связан с революционными выступлениями буржуазии по всей Европе, с отстаиванием ею идеалов политической свободы, национальной независимости, социальной справедливости. В произведениях искусства звучат идеи свободы, утверждаются права личности. Классицизм перестает быть замкнутым, изолированным художественным явлением, а тесно соприкасается с барокко, рококо, сентиментализмом, народной культурой различных европейских стран. Подобное взаимодействие и взаимовлияние значительно обогатило классицизм, сделало его более свободным от условностей и жестких нормативов. В этот период в европейской культуре звучат имена *Иоганна Фридриха Шиллера (1759-1805), Иоганна Вольфганга Гете (1749-1832), Вольфганга*

Амадея Моцарта (1756-1791), Людвига ван Бетховена (1770-1827), Жака-Луи Давида (1748-1825) и мн. др.

Сентиментализм (франц. *sentimentalisme*, от англ. *sentimental*-чувствительный, франц. *sentiment*-чувство) — *художественное течение второй половины XVIII века, провозгласившее «естественное» чувство определяющим моментом жизненных ценностей, тем самым противопоставив свое восприятие рационализму Просвещения.*

Концептуально сентиментализм оформился в Англии, в творчестве английского писателя *Джеймса Томсона (1700-1748)*. Именно в его поэтических произведениях отчетливо заявило о себе основное настроение сентиментализма — меланхолическая созерцательность на лоне природы. Между тем, сам термин сентиментализм впервые был введен в литературный обиход английским писателем *Лоренсом Стерном (1713-1768)* в его «*Сентиментальном путешествии*» (1768). Герои произведений сентиментализма, как правило, простолюдины, наделались всеми возможными добродетелями, которые подавались эмоционально насыщено и слезливо-участливо. Наиболее законченное выражение сентиментализм получил в Англии, в литературных произведениях *Оливера Голдсмита (1728-1774), Тобайаса Смоллетта (1721-1771), Сэмюэла Ричардсона (1689-1761)*. Именно английская художественная литература первой представила идеологию «третьего сословия», с ее демократическими идеями «переустройства мира», совершенствования «естественных чувств».

Как художественное течение сентиментализм весьма быстро распространился в европейской культуре. В Германии влияние идей сентиментализма испытали участники литературного движения «*Буря и натиск*» — *Гете, Шиллер, Ленц* и др. Во Франции сентиментализм достиг подлинно философских вершин в романе *Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» (1761)*. В России данное художественное течение наиболее ярко представлено в творчестве *Михаила Муравьева (1757-1807), Николая Карамзина (1766-1826), Ивана Дмитриева (1760-1837), Василия Капниста (1758-1823), Николая Львова (1751-1804), молодого Василия Жуковского (1783-1852)*. В произведениях сентименталистов преобладают исповедальные мотивы, сильна дидактическая (нравоучительная) установка, поэтому их *излюбленными жанрами* стали роман, дневники, путевые заметки, элегия и т.д. *Темами и сюжетами* произведений, выполненных в стиле сентиментализма, становятся: воспитание взаимоотношений родителей и детей, переживания болезни и выздоровления, смерть и траур по умершему.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА

Социально-политические коллизии революционной эпохи. Формирование и развитие общественного сознания, основных философских направлений, культурологических концепций. Реорганизация системы образования и науки. Расширение технического оснащения художественной культуры. От ампира к романтизму. Эволюция импрессионизма. Решающие открытия в области науки, техники и искусства на рубеже XIX-XX веков. Различия творческого процесса в науке и искусстве. Нобелевские премии и Нобелевские лауреаты. Постимпрессионизм.

В XIX веке европейская культура достигает своей зрелости. В большинстве европейских стран утверждается капиталистическая система хозяйствования, основанная на крупном машинном производстве. Новая техника меняет условия труда, которые постепенно становятся все более комфортными. В культуре отмечается рост цивилизационных процессов. Это существенно меняет внешний облик человека и окружающий его предметный мир. Культура становится важной частью общественной жизни. Развитие капитализма в странах Западной Европы первой половины XIX века сопровождалось формированием мощного **рабочего движения**. Англия стала родиной **профсоюзов**. В этих условиях возник **марксизм** — учение **К.Маркса (1818-1883)** и **Ф.Энгельса (1820-1895)** об общественном развитии — оказал огромное влияние на социально-политическую жизнь Европы и всего мира. Под руководством К.Маркса и Ф.Энгельса в 1864 г. был образован I Интернационал — Международное товарищество рабочих. В 1871 г. рабочие французской столицы на несколько месяцев установили в Париже свою власть. После поражения Парижской Коммуны и роспуска I Интернационала во всех европейских странах стали возникать **социал-демократические партии**, руководствовавшиеся идеями марксизма. В общественном сознании XIX столетия марксизм занял одно из ведущих мест. Вместе с тем, в общественном сознании Европы формируются и иные взгляды. В философии складываются основные идеи позитивизма.

Позитивизм (латин. - *positivus* - положительный, фактический) - одно из главных направлений, по которому развивается западная философия на протяжении XIX-XX веков, исходящее из того, что, только используя данные научного опыта, человек способен познать факты и явления жизни. Основоположники позитивизма — французский философ **Огюст Конт (1798-1857)** и английский социолог **Герберт Спенсер (1820-1903)** сформулировали ряд культурно-эстетических теорий, которые оказали серьезное влияние на становление в конце века в Европе и США будущей **«массовой культуры»**.

В западноевропейской культуре второй половины XIX в. достойное место занимает *иррационалистическая линия в философии*, представленная трудами *Артура Шопенгауэра (1788-1860) и Фридриха Ницше (1844-1900)*. В своих философских и культурологических сочинениях они:

- подменяли разумное основание мира неразумной, иррациональной, интуитивной волей;

- принижали значение разума и мышления, акцентируя имморальный произвол личности.

Шопенгауэру и Ницше принадлежит авторство т.н. *«элитарной концепции»* развития культуры. Производителем и потребителем элитарной культуры, с их точки зрения, является высший привилегированный слой общества - *элита* (от франц. *elite* - лучшее, отборное, избранное). Элита есть в каждом общественном классе, социальной группе. Она представляет собой *наиболее способную к духовной деятельности часть общества, одаренную высокими творческими задатками*. Именно элита, по мысли философов, обеспечивает общественный прогресс. Поэтому культура должна быть ориентирована на удовлетворение ее запросов и потребностей. 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»*, то есть способных к эстетическому созерцанию и художественно-творческой деятельности;

- *«людей пользы»*, то есть ориентированных только на чисто практическую, утилитарную деятельность.

В культурологической концепции *Ф.Ницше*, сформулированной 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 творческой восприимчивостью.

В сознании европейцев XIX века прослеживается стремление быть полезным обществу, а культура приобретает демократические и светские черты. Доминирующая городская культура способствовала не только интенсивному развитию промышленного производства: машиностроения, энергетики, металлургии и пр., но также стимулировала процессы образования и науки. По всей Европе формируется *система школьного и профессионального образования*, возрастает количество студентов, обучающихся в университетах. Нормой европейской культуры

становится стремление повышать свой образовательный уровень. С начала XIX в. **наука** становится востребованной европейским сообществом в полном объеме, данные одного типа знания широко используются для развития другого. Наиболее фундаментальными научными достижениями века являются:

- открытие немецким микробиологом **Робертом Кохом (1768-1839)** возбудителя туберкулеза (палочка Коха);
- описание английским ботаником **Робертом Броуном (1773-1858)** ядра растительной клетки и открытие беспорядочного движения мельчайших частиц (броуновское движение);
- создание английским физиком **Майклом Фарадеем (1791-1867)** учения об электромагнитном поле;
- обоснование английским естествоиспытателем **Чарльзом Дарвином (1809-1882)** основных факторов эволюции органического мира от обезьяны к человеку;
- разработка французским микробиологом и иммунологом **Луи Пастером (1822-1895)** метода профилактической вакцинации против сибирской язвы и других инфекционных заболеваний;
- предсказание английского физика **Джеймса Максвелла (1831-1979)** существования электромагнитного поля.

Со второй половины XIX века меняется социальный статус науки. В Европе появляются **государственные научные центры**, включавшие в себя научно-исследовательские институты и лаборатории. В практику входит проведение **научных конференций, симпозиумов и всемирных выставок (Лондон 1851, Париж 1869)**, как новых форм международного культурного обмена. Наиболее значительными научно-техническими достижениями этого периода стали:

- **1880 г.** — начало применения железобетона в качестве строительного материала;
- **1885 г.** — первый рейс автомобиля;
- **1890 г.** — **К.Э. Циолковский** разрабатывает теоретические основы космонавтики;
- **1895 г.** — братья **Люмьер** изобретают кинематограф;
- **1896 г.** — **А. Беккерель** открывает естественную радиоактивность;
- **1899 г.** — появление аспирина и т.д.

В последней четверти XIX в. происходит **расширение видового состава и технического оснащения художественной культуры**. Результатом массовизации производства и достижений научно-технической революции стало возникновение современного **дизайна** или художественно-проектного творчества, способ-

ствующего эстетическому формированию предметно-пространственной среды человека. Своим появлением данный вид художественно-творческой деятельности обязан, с одной стороны, бурному развитию техники и совершенствованию технологических производственных процессов, с другой — проникновению художественного творчества в новые области деятельности и расширению границ эстетической действительности. Именно эти процессы формировали и новое отношение человека к окружающей его среде, в которой любые технические конструкции и предметы должны были стать носителями гармонии и красоты. Предпосылкой появления *киноискусства* явилось возникновение в конце XIX в. кинематографической техники. **В марте 1895 года** во Франции, с помощью киноаппарата, **братья Люмьер** осуществили первый киносеанс. Специфика кинематографического синтеза искусств тесно связана с особенностями кинообраза, включающего в себя пластическое воспроизведение реальных событий с помощью таких выразительных средств, как киноизображение и монтаж.

С небывалой активностью в конце века осуществлялись эксперименты по соединению, *синтезу* самостоятельных видов искусства. Принципиальным основанием этого процесса в искусстве стало всеохватывающее освоение и преобразование мира. На рубеже веков осуществлялись интенсивные эксперименты по соединению музыки и цвета. Цветовая энергетическая динамика в творчестве *Александра Скрябина (1871-1915)*, *Микалюса Чюрлениса (1875-1911)* становилась новым конструктивным методом музыкальной композиции. На рубеже XIX-XX вв. мировая философская мысль начинает проявлять повышенный интерес *к музыкальному творчеству*. В работах *А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Владимира Соловьёва (1853-1900)* делаются попытки не только сблизить музыку и философию (эта аналогия восходит еще к Платону), но и прямо отождествить музыку с предметом философии, рассматривать эти два явления культуры в их взаимодействии и взаимопонимании. Русские символисты — *Андрей Белый (1880-1934), Вячеслав Иванов (1866-1949), Александр Блок (1880-1921)* и др.) предписывали «духу музыки» объединяющее для всех видов искусств начало. Музыка понималась ими как жизненная стихия творчества, как «искусство двигательное».

В художественной культуре XIX века функционировало ряд общеевропейских стилей и направлений. Дадим им краткие характеристики.

Ампир (франц. *empire* — империя) — *стиль в европейской архитектуре и декоративном искусстве, завершивший эпоху классицизма и наиболее ярко проявивший себя во времена империи Наполеона I (1804-1815)*. В основу мотивов декора и архитектурных форм стиля ампир легли образцы древнегреческой

архаики, древнеегипетской архитектуры, искусства императорского Рима. Разработали ампир в наполеоновскую эпоху французские архитекторы *Ш. Персье и П. Фонтен*. Правда, свои идеи они воплотили не в теоретические концепции, а реализовали через *издание в Париже в 1801 и 1812 годах альбомов архитектурных и декоративных образцов*. Для *архитектуры ампира* характерны массивные объемы, геометрически правильные формы, великолепный лепной и резной декор, что нашло свое воплощение в дворцовых сооружениях, триумфальных арках, колоннах. Художественные приемы ампира способствовали развитию серийного производства тканей, фарфора, столового серебра.

Романтизм (фр. *romantisme*) — *широкое идейное и художественное движение в духовной жизни европейского и американского общества, начавшееся на рубеже XVIII-XIX вв. и характеризующееся стремлением к возвышенным идеалам, отрицанием действительности, стремлением создать совершенный мир*. Романтизм, зародившись в Германии, распространился по всему миру, был национально многолик, сложен, внутренне противоречив и неоднороден. Просуществовав до 40-х годов XIX в., он затем не раз возрождался в разнообразных неоромантических формах. В начале XIX в. в Европе существовали:

- романтическое искусство (*Джордж Байрон (1788-1824), Виктор Гюго (1802-1885), Василий Жуковский (1783-1852)*);
- романтическая философия и эстетика (*братья Август и Фридрих Шлегели, Фридрих Шеллинг (1775-1854), Серен Кьеркегор (1813-1855)*);
- романтические политико-экономические концепции (*речь идет о взглядах представителей европейского утопического социализма и русских народников*).

Романтизм нашел свое выражение не только в сфере идеологии, но и в области общественной психологии, выступая как определенное мироощущение и мировосприятие эпохи. Он создавал новое представление о богатстве и неисчерпаемости духовного мира человека. Романтизм постулировал неприятие действительности, политическую индифферентность, мистицизм, меланхолию, внимание к внутренней жизни личности. **Романтизм — это мощное художественное направление, в основе которого лежал творческий метод, провозглашавший своим главным принципом абсолютную и безграничную свободу личности**. Сутью романтического мировосприятия является признание драматически неразрешимого противоречия между низменной действительностью и высоким идеалом, несовместимым с нею, а подчас и вообще нереализуемым. В романтизме главное — не показ индивидуализма, а героико-патетическое прославление одиночества. Для романтизма как художественного стиля характерно противопоставление клас-

сицистскому «подражанию природе» творческой активности художника, с его правом на преобразование реального мира. Романтизм стимулирует отрицание нормативности в создании произведений искусства и выступает за обновление художественных форм. Художник, с помощью таланта и вдохновения, создает именно свой особый мир, более прекрасный, чем реальный. Понимая искусство как высшую реальность, романтизм стимулирует ассоциативность художественного мышления и взаимопроникновение различных видов и жанров искусства. Произведения романтиков наполнены чувствами *восторга и разочарования, воодушевления и отчаяния*. Эти душевные колебания создавали ощущение непостижимости действительности, вечной загадки мира, признание невозможности его полного духовного познания. Гетерогенность романтического стиля породила неустойчивость всей художественной системы в целом. Романтическая эпоха — это время небывалого расцвета:

- музыки — *Фридерик Шопен (1810-1849), Франц Шуберт (1797-1828), Ференц Лист (1811-1876)*;
- живописи — *Эжен Делакруа (1798-1863), Теодор Жерико (1791-1824), Осип Кипренский (1782-1836)*;
- литературы — *Вальтер Скотт (1771-1832), Александр Дюма (1802-1870), Эрнст Гофман (1776-1822), Ганс Христиан Андерсен 1805-1875)*.

В романтическую эпоху люди почувствовали движение времени, общественные перемены, что сопровождалось небывалым интересом к *народной культуре*, ее истокам и к росту национального самосознания во многих европейских странах. Классическими странами романтизма являлись *Германия, Франция, Англия*. Классическим воплощением в искусстве идей, тем и сюжетов романтизма стали: поэма Дж. Байрона «*Паломничество Чайльда Гарольда*», живописные полотна Т.Жерико «*Плот медузы*» и Э.Делакруа «*Свобода, ведущая народ*», *полонезы, баллады, ноктюрны, этюды* для фортепиано Фридерика Шопена, балет А.Адама «*Жизель*».

Реализм (латин. *realis* - действительный) — *творческий процесс и метод, характерный для художественной культуры Европейских стран, согласно которому, задачу искусства составляет всеобъемлющая жизненная правда*.

Понимание реализма как правды жизни имеет давнюю культурную традицию и проходит ряд исторических этапов. Первой попыткой теоретического осмысления понятия «реализм» можно считать *античный мимесис* («подражание природе» в трактовке Аристотеля), затем эта проблема стала ключевой в теоретическом наследии мыслителей Возрождения. Особое истолкование реалистическое

«свободное подражание» получает в трудах *Г. Лессинга* и *Д. Дидро*. Однако целостное понимание и сам термин *«реализм»* возникает в 20-е годы XIX в. и его значение усиливается к середине столетия.

Реализм XIX в. принято называть *критическим реализмом*. Ему свойственно глубинное постижение жизни, широкий охват действительности, художественное осмысление всех ее противоречий. Художник-реалист показывает взаимоотношения и взаимовлияния человека и среды, проявляя подлинно энциклопедические познания. Не случайно многие сочинения приобретают характер социального исследования: (*«Красное и черное» Стендаля (1783-1842)*, *«Ревизор» Николая Гоголя (1809-1852)*). В реалистическом искусстве характер человека трактуется как противоречивое и развивающееся единство. Проявление характера обусловлено средой обитания и обстоятельствами жизни. Он может меняться от содержания этих условий, в зависимости от переживаемого момента. Для реализма XIX века характерен обостренный интерес именно к *социальному началу* в действительности (*Оноре де Бальзак (1799-1850)*, *Федор Достоевский (1821-1881)*, *Иван Крамской (1837-1887)*, *Антон Чехов (1860-1904)*, *Лев Толстой (1828-1910)* и др.). Искусство этой эпохи активно на этом сосредоточено.

Натурализм (франц. *naturalisme*, от латин. *nature* - природа) - *художественный метод, сложившийся в западноевропейской и американской культуре последней трети XIX века под влиянием философии позитивизма О. Конта, Г. Спенсера, И. Тэна и стремившийся в произведениях искусства к бесстрастному воспроизведению реальности*. В соответствии с методологией позитивизма, *природа искусства объяснялась существующей, посредством представлений, заимствованных у естествознания*. В своих произведениях художник-натуралист должен абсолютизировать первооснову бытия, стремиться к внешнему правдоподобию деталей, протокольному описанию, изображению единичных явлений. При этом влияние социального фактора явно преуменьшается. Первостепенное значение натуралисты придавали точному описанию фактов действительности, «кусков жизни», усматривая в подобном описании неперемное условие правдивости искусства. Таким образом, натурализм ставил перед художником две задачи:

- достигнуть правдивого, а точнее жизнеподобного изображения современной жизни;
- дать в художественном произведении ее правдивую интерпретацию, основанную на методе и достижениях естественных наук.

Натурализм возник и программно оформился, прежде всего, во Франции. Теоретиком и главой данного направления выступил французский писатель *Эмиль Золя (1840-1902)*. Своеобразным манифестом натурализма стала работа *Ипполита Тэна (1828-1823) «Введение в историю английской литературы» (1864)*, в которой автор выдвинул триаду – *«раса», «среда», «момент»*, имеющую существенное значение для понимания искусства и означающую:

- *национальные особенности* личности художника;
- *исторический момент*, на который приходится его деятельность;
- *среду*, формирующую его творчество.

Приверженцы натурализма в искусстве рассматривали человека как пассивный результат неотвратимого воздействия наследственности и материальной среды. Следует заметить, что постепенно натурализм начинает тяготеть к *документальности*, достаточно широко вводя документ в искусство. В 70-80-е годы XIX века натурализм поднимал очень важные темы:

- детально показывал жизнь обездоленных и угнетенных;
- исследовал механизмы взаимодействия человека и среды с целью ее разумной организации;
- активизировал внимание на роль бессознательных моментов в человеческой психике.

На рубеже XIX-XX веков художественные приемы натурализма будут востребованы в отдельных направлениях модернизма. Среди писателей наиболее известными приверженцами натурализма являются *французы — братья Эдмон (1822-1896) и Жюль (1830-1870) де Гонкуры, Эмиль Золя (1840-1902), Ги де Мопассан (1850-1893); немцы — Арно Хольц (1863-1929) и Герхарт Гауптман (1862-1946); англичанин — Джордж Мур (1852-1933)*. В России влияние натурализма было ощутимо в творчестве *Петра Боборыкина (1836-1921), Дмитрия Мамина-Сибиряка (1852-1912), Ивана Панаева (1812-1862)*.

Импрессионизм (от франц. *impression* - впечатление) — художественное направление, возникшее во Франции в 60-70-х годах XIX века и воспроизводящее действительность в соответствии со своим видением мира.

Новое художественное осмысление мира получило наиболее яркое воплощение в живописи, литературе, музыке, скульптуре. Впервые сюжетами художественных произведений становятся непосредственные впечатления от окружающего человека мира, который он видит интуитивно, опираясь на возможности образного, а не понятийного мышления. Импрессионизм предстает как последнее цельное художественное течение во Франции XIX века, отмеченное общими стойкими стилистическими признаками. Среди художников следующего поколения

такого единства уже не было. *Признаками* импрессионистического стиля являются:

- отказ от замкнутости и стабильности изображения объектов;
- фрагментарность композиций, фиксирующих мгновенные, как бы случайные ситуации;
- неожиданные ракурсы, срезы фигур и предметов.

Импрессионизм особенно ярко заявил о себе *в живописи*. Художники-импрессионисты (*Огюст Ренуар (1841-1919), Эдуар Мане (1832-1883), Эдгар Дега (1834-1917), Клод Моне (1840-1926), Камиль Писсаро (1830-1903)*) с помощью новых живописных приемов стремились передать красоту мимолетных состояний природы, подвижность и изменчивость человеческой жизни. Свои *пейзажные работы* (а пейзаж — воспроизводящий динамичную и красочную жизнь природы — стал ведущим жанром импрессионизма) художники писали на открытом воздухе (*пленэре*), передавая с помощью чистой, светлой живописи ощущение сверкающего солнечного света. Следует отметить, что работа на пленэре, творческий контакт с природой вызвали к жизни и новую живописную технику, которая особенно проявилась в цветовом решении полотен. Пленэр развил у импрессионистов не только обостренное восприятие локального цвета, но и тончайшее ощущение цветовой гаммы, которая видоизменялась в зависимости от освещения и состояния воздушной среды. Французский писатель *Э. Золя* очень тонко заметил *о сути искусства импрессионизма*, что *это «кусочек природы, рассмотренный сквозь тот или иной темперамент»*. В своем творчестве импрессионисты исходили из доверия к природе как объективной данности. Они были убеждены, что мир природы невозможно отделишь от его восприятия. А себя они осознавали как своеобразных посредников между миром природы и людьми, которые призваны раскрывать людям красоту этого мира.

В период своего восхождения на художественный Олимп импрессионизм тяготился теоретизированием в искусстве и не занимался им. Основное внимание было сосредоточено на вопросах художественного видения и путях его воплощения. Поэтому для начального этапа функционирования импрессионизма были характерны *групповые выставки*, которые периодически объединяли различных художников и поддерживали между ними определенную связь. Широкое культурологическое и философско-эстетическое осмысление этого явления произошло лишь в начале XX века, в период его творческого заката. Импрессионистические приемы использовались и в других видах искусства. На рубеже XIX-XX веков принцип живописности выступает одним из определяющих и *в литературе, и в*

скульптуре, и в музыке импрессионизма. **В поэзии** он прозвучал в творчестве *Поля Верлена (1844-1896)*, достигнув апогея в его знаменитом сборнике «*Романсы без слов*» (1874), *в музыке* — в блистательных миниатюрах *Мориса Равеля (1875-1957)* и *Клод Дебюсси (1862-1918)*. Использовали этот стиль в своем творчестве — *скульпторы Огюст Роден (1840-1917)* и *Петр Трубецкой (1866-1938)*, *писатели Марсель Пруст (1871-1922)*, *Кнут Гамсун (1859-1952)* и *Иннокентий Анненский (1855-1909)*. Русскими художниками-импрессионистами были *Константин Коровин (1861-1939)* и *Игорь Грабарь (1871-1960)*. Написанные ими в светлой, сияющей цветовой гамме полотна с редкостной силой передают красоту и радость жизни.

Конец XIX в. ознаменован развитием в русле импрессионизма нового художественно-образного явления западноевропейского искусства. **Постимпрессионизм** — таково условное обозначение группы художественных течений во французской живописи рубежа XIX-XX веков. Художники, которых в истории искусства называют постимпрессионистами — *Поль Сезанн (1839-1906)*, *Винсент Ван Гог (1853-1890)*, *Поль Гоген (1848-1903)*, *Анри де Тулуз-Лотрек (1864-1901)* — представляли собой подлинную творческую индивидуальность. Они не были объединены ни общей программой, ни единым методом и каждый оставил в искусстве свой заметный след. Их живописные полотна отличали продуманная композиция, синтез цвета, форма и вещественность предметов. Причем, **цвет** для постимпрессионистов — не конечная цель (как у импрессионистов), а **исходная точка** — элемент, необходимый для того, чтобы овладеть глубочайшей правдой жизни. Постимпрессионизм проявил повышенный интерес к философским и символическим началам бытия, жадно «вживался» в природу, стремился выразить само существо ее внутренней жизни, создать монументальные образы человека и природы. Наличие к концу XIX века такого разнообразия художественных школ и направлений свидетельствует об утрате искусством целостности в художественном восприятии мира. В искусстве начинают доминировать гениальные личности, утверждающие свои законы творчества и предъявляющие миру свою собственную художественно-образную систему.

41 ВОПРОС КУЛЬТУРА США

Возникновение и развитие американской цивилизации. Духовная культура американского общества. Искусство и массовая художественная культура.

Современные США — это мощный экономический, военный и политический гигант. Духовную культуру Америки отличают разнообразие, разностилье, умение заимствовать элементы из иных культур. Соединенные Штаты Америки как независимое государство образовались в 1776 г. в результате активного переселения на территорию американского континента огромной массы людей со всего земного шара. Американский народ составили представители различных национальных и этнических групп, выходцы из разных стран и континентов: североамериканские индейцы, иммигранты с Британских островов и из стран Западной Европы, негры из Африки, переселенцы из Восточной и Центральной Европы, Азии и Латинской Америки. И хотя прибывшие в Новый Свет привезли с собой собственные традиции, обычаи и веру — все вместе они и составили единый **американский народ**. Это не могло не сказаться на облике американской культуры, которую отличают разнообразие, пестрота, разностилье, способность воспринимать, заимствовать элементы других культур. Языковой основой будущей нации стал **английский язык**, при этом вобравший в себя местный диалект и в результате получивший американский оттенок. Государственное устройство и политическая культура США опираются на **английские ценности и образцы**, среди которых особенно выделяются: ограниченные права государства, избираемость правительства, уважение к гражданским свободам, приоритет индивидуализма, личности. **Формообразующими элементами**, придававшими стабильность американскому обществу, явились:

- **капитализм**, обеспечивший социально-экономическую устойчивость государству;

- **индустриализация**, динамично развившая технологические процессы;

- **демократия**, сумевшая управлять и тем и другим.

В процессе своего исторического развития американская **система государственной власти** была усовершенствована и предъявила миру достаточно действенный механизм управления страной, включивший в себя:

- **федерализм**, позволивший эффективно функционировать всем структурным единицам государства;

- **конституционное собрание**, вырабатывающее и пересматривающее основную закон страны;

- **двухпартийную систему**, гарантирующую политическую оппозицию и способствующую организации власти и ее передаче;

- **президентское правление**, накладывающее персональную ответственность за работу кабинета министров;

- мощные административные *структуры правительства*.

В свою очередь, американская *политическая культура* сформировала свой *главный демократический принцип*, соединивший верность гражданским свободам и идеалу свободного общества с прагматическим подходом к власти и управлению. Символом американской демократии стала *свобода личности*. Государство не вмешивается в жизнь отдельного человека. Вместе с тем, *американский идеал государственного устройства* понимается гражданами этой страны, как внутренне бесконфликтное общество, которое не раздирают социальные противоречия, в нем отсутствуют взаимные обиды, а будущее не таит в себе никакой угрозы. Основой подобной стабильности США выступает *американский капитализм*. Он представляет собой частнопредпринимательское хозяйство, не имеющее поляризации на крайнюю бедность и крайнее (паразитическое) богатство. Стержнем американской хозяйственной жизни был и остается независимый товаропроизводитель, работающий в режиме трудовой прибыли. Именно постоянное присутствие в экономической сфере данного производителя обеспечило успешное развитие американского хозяйства и возникновение самого рентабельного производства из всех известных в истории.

Главенствующей формой религии в США стал *протестантизм*, согласно которому подлинно верующий человек — это человек, сознающий греховность своей природы и обращающийся с молитвой к Богу о спасении своей души. В свою очередь, молитва о спасении должна быть подкреплена земным служением людям через добросовестное выполнение своих обязанностей. Именно по степени такой добросовестности Бог и судит о крепости веры и о желании обрести спасение. Поэтому в протестантизме *практическое служение людям* обретает фундаментальное значение. Знаменитый немецкий социолог *Макс Вебер (1864-1920)* в ряде своих работ указывал на то, что честный, *упорный труд* обретает в протестантизме характер религиозного подвига, становится «*мирской аскезой*». Вера в добросовестный труд явилась основой *трудовой этики* и послужила мощной внутренней мотивацией для активной экономической и социально-политической деятельности американцев. Эта трудовая этика, по мнению М.Вебера, составила «*дух капитализма*» и стала основой для развития буржуазных отношений в США. *Pray and work* — «*молись и трудись*» - стали двумя главными заповедями американского народа, так как в протестантской этике Богом был благословлен именно *homo faber* — *человек работающий*.

Американскую религиозную культуру породили радикальные протестантские, в основном английские *пуританские* (англ. *puritas* - чистота) или генетиче-

ски с ними связанные, *секты (методистов, квакеров, баптистов)*, заявившие о себе на рубеже XVI-XVII вв. Эти секты состояли из английских протестантов — *последователей кальвинизма*, недовольных половинчатой Реформацией, проведенной в Англии *в форме англиканства*. Бежавшие от репрессий в Северную Америку, они создали пуританские колонии Новой Англии, которые превратились в очаги новых буржуазных форм общественной жизни. Пуритане требовали не только демократизма церковного устройства, отвечавшего интересам буржуазных кругов, но и высказывали идеи об отделении церкви от государства. «Мирская этика» пуритан поощряла расчетливость, честность, трудолюбие, поклонение богатству и презрение к бедности, накопление средств на благо своей семьи. Пуританизм отличало бесстрашие, упорство в достижении целей, религиозный фанатизм, желание найти пути к быстрому обогащению. Все это позволило американским первопроходцам на землях Нового Света максимально свободно и полно раскрыть свои потенции и построить *общество, основанное на протестантской морали и пуританском духе*, что в свою очередь, отвечало идеалу создававшейся американской капиталистической организации хозяйства и стимулировало ее развитие.

В XX в. религия утрачивает свою былую власть над формированием характера американца и не регламентирует, как прежде, его жизнь. Воспитанные Реформацией, современные граждане США унаследовали основную доминанту протестантизма — его *глубинный индивидуализм*. Покончив с авторитетом церкви, Реформация предоставила человеку самому постигать суть Священного Писания. Поэтому каждый имел свое суждение и по своему толковал Слово Божье, что и стимулировало появление такого количества индивидуальностей, *личностей*. Этим же можно объяснить и тот факт, что народ, придающий такое значение Священному Писанию, одним из первых стал относиться *к тексту Конституции как к святыне*, при этом каждый гражданин американского общества только себя считает ее истинным знатоком и толкователем. В процессе исторического развития США сложилась самобытная *идеология американизма*, которая включала в себя:

- *веру* в ведущую роль США в прогрессивном развитии человечества;
- *убеждение* в непогрешимости и исключительности американских государственных и политических институтов власти;
- *прославление* американских религиозных и гражданских свобод, демократии, гуманизма и патриотизма.

Главными *ценностями для гражданина США* являются свобода, справедливость, демократия (понимаемая как суверенность людей), право частной собственности, инициатива и предприимчивость. Американскими *идеалами* стали — успех, *наблисити* (публичность) и *просперити* (процветание).

Основой духовной культуры США являются *школы и университеты*. Первым американским колледжем стал *Гарвард (1636)*. Позднее в 1696 г. в Вирджинии под английским контролем был образован *колледж Уильяма и Мэри*. Чуть позже заработал *Йельский колледж*. В XVIII в. к перечисленным выше учебным заведениям добавились еще пять: *Принстон, Колумбия, Браун, Ратджерс и Дартмут*. И если вначале в их учебных программах преобладали гуманитарные науки, в основном исторической и филологической направленности, то в дальнейшем в учебных заведениях Америки все более настойчиво заявляют о себе математика, физика, химия, механика и прочие дисциплины. В 1744 г. в стране было основано «*Американское философское общество*», в деятельности которого принимали участие представители всех штатов, а иностранными корреспондентами стали: *К.Линней (1707-1778), М.Кондорсе (1743-1794), А.Лавуазье (1743-1794)*. С каждым новым десятилетием американское общество все более приспособлялось к научным достижениям.

В первой половине XIX в. открылись *основные университеты США* — *Гарвард, Принстон, Йель, Колумбия, Дартмут*. Здесь впервые стали изучать основы бизнеса и рыночную экономику. В 1846 г. был основан научно-исследовательский *Смитсоновский институт*. В 1847 г. была создана *Американская ассоциация развития наук*, которая способствовала организации и систематизации научных исследований. Отныне приоритетными становились естественные науки. К концу XIX в. высшее образование достигает в США мирового уровня и начинает функционировать по индустриальным законам развития. С одной стороны, университетское образование делается более разнообразным по содержанию и включает в себя факультеты, специализирующиеся на подготовке специалистов в области различных видов искусства, средств массовой информации, политических и социологических наук, с другой — становится синонимом принадлежности к высшему обществу.

На рубеже XIX-XX вв. *прикладная наука* весьма широко объединяется с американской деловитостью. Это находит свое выражение в многочисленных *изобретениях и технологиях*, становящихся основой ведущих отраслей национальной промышленности, которые просто обречены на процветание. Здесь в качестве примера можно привести деятельность:

- *Томаса Эдисона (1847-1931)*, который усовершенствовал пишущую машинку, телефон, создал фонограф, внедрил в промышленное производство электротехническую аппаратуру, внес огромный вклад в современную науку о средствах массовой коммуникации;

- *братьев Уилбера (1867-1912) и Орвила (1871-1948) Райтов* — американских изобретателей, авиаконструкторов и летчиков, в 1909 г. организовавших в США кампанию по производству самолетов;

- *Генри Форда (1863-1947)* — создателя первого американского автомобиля, одного из основателей автомобильной промышленности США..

В начале XX в. *занятие бизнесом* становится в Америке своего рода культом. Именно в этот период в американской философии формируется одно из ведущих направлений западной мысли — *прагматизм* (греч.- *pragma* — дело, действие) — философия действия или, как ее именуют на Западе, *философия бизнеса*. Классиками прагматизма были *Чарльз Пирс (1839-1914)*, *Уильям Джеймс (1842-1910)*, *Джон Дьюи (1859-1952)*. Сущностью прагматизма является признание истины, всецело определяющейся «практической выгодой». В свою очередь, для прагматиков истина представляет собой то, что полезно, что дает удовлетворение и приводит к успеху. *В бизнесе успех — главное*. Любая идея — научная или религиозная, техническая или художественная, прогрессивная или реакционная — может быть оправдана, если она обеспечивает успех деятельности людей. Крупнейшим *историком* XX в. стал *Фредерик Тернер (1861-1932)*, показавший в своих исследованиях как переселенцы осваивали североамериканский континент и как «фактор границы» помог формированию американских культурных ценностей.

Во второй половине XX в. в американском обществознании разрабатывается идея *о признании средств массовой коммуникации основным мировым ресурсом*. Именно *информация* как основная нематериальная ценность общества становится предметом серьезного научного анализа. Американский футуролог *Олвин Тоффлер (род. 1928)* в своих книгах «*Футурошок*» (1970), «*Третья волна*» (1980), «*Предпосылки и прогнозы*» (1984), «*Раса, власть и культура*» (1986), «*Смешение власти*» (1990) предсказал наступление совершенно новой эпохи в развитии человеческого общества, которую он определяет термином «*постиндустриального*» или «*супериндустриального*» общества. Постиндустриальное общество — это, прежде всего, *информационное общество*. Информация обуславливает:

- перспективы развития экономики;

- новое качество жизни;
- изменения социальной структуры.

Сфера управления на основе информации в таком обществе *становится главной*. В основе супериндустриализма лежит применение *высоких технологий*. Они должны *изменить* не только лицо планеты, но и саму *суть человека* как социального существа. В эту эпоху всякий дефицит материальных благ будет устранен. Общество столкнется с прежде невиданным феноменом — *чрезмерно широким выбором материальных и духовных благ*. Этот выбор в сочетании с колоссально высоким темпом социально-экономических, политических и культурных изменений грозит сломать саму способность человека адаптироваться к ним. Собственно разрешению этой проблемы и посвящены работы Тоффлера. Ученый определяет такое общество термином *«переходное»*. Прежние, характерные для предшествующих эпох, социальные связи (семья, дружба) неизбежно разрушаются. Отношения между людьми определяются с точки зрения их функционального предназначения. Общество, по словам Тоффлера, формирует *«одноразового человека»*. Этот человек обладает повышенной мобильностью. Он не нуждается в сохранении каких-либо национальных, культурных или исторических особенностей. Супериндустриализм, по мнению Тоффлера, точка наибольшего отрыва человека от земли, при котором он лишается культурной и исторической индивидуальности. Супериндустриальная революция, согласно Тоффлеру, и дальше будет продвигать человеческое общество к следующей, более высокой стадии его развития.

В 1982 году в США вышла книга *«Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции: год 2000»*, сразу завоевавшая популярность во всем мире. Авторами бестселлера стали известный американский футуролог *Джон Несбитт* и его жена и соавтор *Патриция Эбурдин*. В работе американских ученых был дан прогноз социально-экономических и культурных перемен на последнее десятилетие XX века, основанных на понимании динамичного перехода человечества к информационному обществу и дальнейшей разработки и усовершенствования компьютерных технологий. Среди многих проблем, обсуждаемых в книге, авторы отстаивают мысль о том, что человеческое сообщество конца XX в. представляет собой сложное переплетение информационных систем обратной связи, которые имеют точно такую же структуру как и живой организм. *Будущее мировое устройство* представляется ученым, как *информационно-ориентированное и целостное*. Переход в новом XXI в. от физических образцов и моделей к биологическим поможет преодолеть извечное противоречие человеческого общества и природы и устано-

вить между ними долгожданную гармонию. При этом окружающая информационная среда должна будет этому способствовать.

Художественная жизнь США складывалась из функционирования двух составляющих. Речь идёт о продолжении традиций, унаследованных от западноевропейского искусства и создании массовой художественной культуры, основанной на прибыли, купле-продаже и тесно связанной с массовой аудиторией. Из традиционных форм западноевропейского искусства наиболее заметные успехи американцами достигнуты **в литературе**. Вехами американской словесности стали:

- исторические романы *Джеймса Фенимора Купера (1789-1851) «Пионеры» (1823), «Прерия» (1827), «Зверобой»(1841);*
- автобиографические повести «*Тайпи*», «*Ому*», «*Редберн*», полуфантастический роман «*Моби Дик*» (1851) *Германа Мелвилла (1819-1891);*
- романтическая поэзия *Уолта Уитмена (1819-1892).*

Одной из самых ярких фигур в американской литературе XIX в. был **Ральф Уолдо Эмерсон (1803-1882)**. Его произведения во многом определили развитие американской социально-философской мысли и по праву вошли в сокровищницу мирового культурного наследия. Размышления Эмерсона о человеческом бытии, о смысле жизни, о взаимоотношениях человека и природы изложены в работе «*Путь жизни*» (1860). Книга состоит из девяти эссе, из которых несколько — «*Культура*», «*Красота*», «*Иллюзия*» посвящены осмыслению важности духовного начала в общественной жизни, а также содержат размышления об очищающем воздействии красоты на совершенствование человека. Вершиной американского реализма XIX в. стало творчество **Марка Твена (1835-1910)**. Создатель повестей «*Приключения Тома Сойера*» (1876) и «*Приключения Гекльберри Финна*»(1884) Марк Твен стал тонким исследователем будничной жизни американской провинции с ее своеобразием и драматизмом.

На рубеже столетий США переживают стремительные социально-культурные перемены. Промышленный бум, индустриальная революция, окончательное заселение земель на Западе страны, стремительный рост городов и активная миграция в них населения существенно повлияли на содержание американской литературы. Главной ее темой становится «открытие Америки» в новом качестве — в роли мировой державы и ведущей страны Запада. Рубеж XIX-XX вв. — это время художественной деятельности виднейших американских писателей **Джека Лондона (1876-1916), Фрэнка Норриса (1870-1902), Теодора Драйзера (1871-1945)**. Их произведения были созвучны времени. В них без прикрас было показано состояние американского общества, занятого поисками своих духовных

опор, главными из которых были права и свободы личности. Наиболее внушительной фигурой в реалистической литературе США этого периода являлся *Т.Драйзер*. Его первым крупным романом была «*Сестра Керри*» (1900), в котором автор проявил интерес к социальному аспекту новой экономической ситуации и к стремлению личности реализовать себя в ней. В «*Трилогии желания*» (романах «*Финансист*» (1912), «*Титан*» (1914), «*Стоик*» (1946)) писателем воспроизведена натуралистическая картина американской жизни и показан образ незаурядной личности. Последним значительным социальным романом Драйзера стала «*Американская трагедия*» (1925). Здесь писатель вновь исследует «драму американской жизни» и дает исчерпывающее, без прикрас, представление о ней.

Для творчества четырех блистательных романистов XX в. *Френсиса Фицджеральда* (1896-1940), *Томаса Вулфа* (1900-1958), *Эрнеста Хемингуэя* (1899-1961) и *Уильяма Фолкнера* (1897-1962) характерны размышления о смысле человеческого существования. Доминирующим настроением в их произведениях являются чувства опустошенности и потерянности. Господствуют темы утраты и поиска. В широко известных романах *Э.Хемингуэя* «*Прощай, оружие*» (1929), «*По ком звонит колокол*» (1940), «*Старик и море*» (1952) акцент делается на силе человеческого духа, на способности человека выстоять в схватке с жестоким миром. Писатель утвердил в литературе свой стиль, который легко узнаваем. Повествование его лаконично, сжато. Самые сложные душевные переживания Хемингуэй передает с помощью кратких диалогов и психологически насыщенных деталей, которые и создают эмоциональный фон для его произведений. История американского *драматического театра* ведет свою великую традицию от отмеченных глубоким психологизмом пьес *Юджина О'Нила* (1888-1953) до шедевров *Теннесси Уильямса* (1911-1983 — «*Трамвай «Желание»*» (1947), «*Орфей спускается в ад*» (1955), «*Ночь игуаны*» (1961).

Главным достижением американской музыкальной культуры является *создание джаза*. Он родился из музыкального фольклора, который бытовал среди музыкантов негритянских гетто Нью-Орлеана, Чикаго, Сент-Луиса. Своим возникновением джаз обязан традициям африканской музыки, а также музыкальным интонациям собственно Америки, островов Карибского моря и Европы. В американском джазе выделяются три культовые фигуры — *Чарли Паркер* (1920-1955), *Луи Армстронг* (1901-1971), *Дюк Эллингтон* (1899-1974). Именно они в своем творчестве выразили строй мысли и настроения американцев. На основе джазовых звучаний *Джордж Гершвин* (1898-1937) создал подлинные шедевры американ-

ской национальной музыки. Речь идет об опере *«Порги и Бесс» (1935)*, *«Рансодии в стиле блюз» (1924)*, мюзиклах, песнях, музыки к кинофильмам.

Самым знаменитым художником США в XX в. стал *Энди Уорхол (1931-1987)* — основатель и лидер американского *поп-арта*. Его звезда взошла стремительно. Будучи совсем молодым человеком, он прославился как рекламный художник. Успех Уорхолу принес плакат с рекламой обуви. Художнику удалось переосмыслить приемы коммерческой рекламы и обратить внимание зрителя на эстетические качества повседневных предметов. Особо выделяются, написанные Уорхолом, портреты звезд эстрады, кино, политики, стилизованные под иконы. Среди них — *изображения Элвиса Пресли, Мао Цзедуна, Джона Кеннеди*. «Звездой» американского *абстракционизма* по праву считается *Джексон Поллок (1912-1956)*. Он был автором манеры «живописного письма», получившей название *«дриппинг»* — разбрызгивание красок на холст без применения кисти. Впоследствии эта техника письма во Франции получила название *ташизм*, в Англии — *живопись действия*, в Италии — *ядерная живопись*.

Американский способ самовыражения в искусстве реализовал себя *в архитектуре*, начиная с проектов *Луиса Салливена (1856-1924)* и кончая поэтическими конструкциями *Фрэнка Ллойда Райта (1869-1959)*. Последний был создателем т.н. *«органической архитектуры»*. Райт стремился сделать удобное, связанное с природой жилище — идеальное поселение. При этом, проект должен был сочетать, с одной стороны — уникальность и художественную неповторимость, с другой — учитывать вкусы и запросы заказчика.

Историческим достижением американского народа является созданная им на рубеже XIX-XX веков *массовая культура* (латин. *massa* - ком, кусок и *cultura* - возделывание, воспитание). В ряде своих публикаций известный американский социолог и политолог *Збигнев Бжезинский (род.1923)* повторял: «Если Рим дал миру право, Англия — парламентскую деятельность, а Франция — культуру и республиканский национализм, то современные Соединенные Штаты Америки дали миру научно-технический прогресс и массовую культуру».

В наиболее концентрированном виде *массовая культура представляет собой совокупность явлений культуры XX века, характерных для экономики, управления, досуга, общения и, более всего, для сферы художественной культуры*. Эти явления включают в себя как *особенности производства* культурных ценностей в индустриальном и постиндустриальном обществе, так и *массовое потребление* результатов этой культуры. При этом акцент делается на *«усредненный»* уровень развития самих потребителей данной культуры. Термин *«массовая*

культура» был впервые обозначен немецким философом *Максом Хоркхаймером* в 1941 г. и американским ученым *Дональдом Макдональдом* в 1944 г. В содержательном плане он достаточно противоречив, ибо предполагает не только «*культуру для всех*», но и «*не вполне культуру*». В дефиниции «массовая культура» подчеркивается, с одной стороны, *распространенность и общедоступность* духовных ценностей, а с другой — *легкость их усвоения*, не требующая особо развитого, утонченного вкуса и восприятия.

В начале XX века в США начинается этап быстрого развития *технических видов искусства и средств массовой коммуникации*, в первую очередь, экранных: *кинематографа* (в начале века), *домашнего радио* (в 20-е годы), *домашнего телевидения* (в 40-60-е годы). Технические виды искусства и средства массовой коммуникации становятся, к тому же, одними из самых доходных видов промышленного производства. Цель создателей фильма, рекламы, радио и телепередач аналогична той, что хотят получить в иных видах производства — *максимальная прибыль*. Поэтому здесь присутствует все, что имеется на любом производстве: машинная технология, разделение труда, бюрократия, иерархия, специализация и пр.

Как социальный феномен массовая американская культура стала достоянием *демократической общественной системы с ее ориентацией на рыночную экономику и культурный плюрализм*. Результаты такой культуры абсолютно доступны и понятны всем возрастам, слоям населения, независимо от их социального положения, вероисповедания, уровня образования, национальной принадлежности. От интенсивности распространения массовой культуры в обществе зависит способность людей адаптироваться к условиям рыночной экономики и адекватно реагировать на резкие ситуативные общественные изменения. Американская массовая культура, обладая *эскапистской, компенсаторной, суггестивной функциями*:

- обеспечивает *психологическую устойчивость населения* в непростой социальной ситуации;
- увеличивает его *причастность к политическим событиям*;
- делает *доступными для многих достижения науки и техники*.

В современном понимании массовая культура — это объективный индикатор состояния общества, его заблуждений, типичных форм поведения, культурных стереотипов и реальной системы ценностей. Произведения американской массовой художественной культуры призывают индивида интегрироваться в общественную систему, добиваясь своего места в ней, а не бунтовать против нее. Массо-

вая художественная культура США успешно воплощает в себе самый желанный человеческий миф — *миф о счастливом мире*. При этом она не зовет своего зрителя, слушателя, читателя создавать такой мир, ее задача в другом — предложить реципиенту (т.е. все тому же зрителю, слушателю, читателю) убежище от реальности. И это, действительно, новый эскапизм, многократно усиленный средствами массовой информации и техническими видами искусства. Чем откровеннее большие художники говорят правду о мире, оставляя простого человека один на один с судьбой, с тяжелым бременем свободы, тем более востребованной для потребителя становится увлекательная сказка об этом самом мире.

Формируемое массовой культурой сознание отличается консервативностью, инертностью, ограниченностью. Оно не может охватить все процессы во всей сложности их взаимодействия и развития. В практике массовой культуры массовое сознание имеет специфические средства выражения. Массовая культура в большей степени ориентируется не на реалистические образы, а на искусственно создаваемые *имиджи и стереотипы*. В массовой культуре *формула* (а в этом и есть сущность искусственно создаваемого образа — имиджа или стереотипа) — *это главное*. Задача современного массового искусства и состоит в том, чтобы сработать на крайне примитивном материале весьма профессиональным образом. Центром сюжета массового художественного произведения, его движущей силой является *тайна*. Несмотря на кажущуюся бессодержательность, массовая художественная культура имеет весьма четкую мировоззренческую программу, которая базируется на философских основаниях *позитивизма, фрейдизма, прагматизма*. Среди тех, кто анализировал ее проявления, были *Д.Белл, М.Маклюэн, Б.Розенберг, К.Гринберг и мн. др.*

В массовой художественной культуре США особенно ярко проявил себя *кинематограф*. Это главное массовое искусство Америки. Он появился в первом десятилетии XX века и на протяжении своей короткой истории подвергся очень динамичным технологическим изменениям, пройдя путь от немого и черно-белого, до цветного, стереозвукового и широкоэкранный. Кинематограф США постоянно имеет дело с мифами и мечтами американцев. Он научился уничтожать время, перекидывать мосты через пространство, соединять прошлое и настоящее, заглядывать в будущее. Кинообразы воздействуют на инстинкты человека, играют на том, что получает отклик в его душе и формирует его мечты. Американец — это человек действия, поэтому он свято верит в действие и ожидает его, прежде всего, в кино. Центром американского кинематографа стал, основанный в 1911 году — *Голливуд*. Этот пригород Лос-Анжелоса по праву считается *киностоли-*

цей Америки, центром промышленности, продукция которой необычайно популярна и доходчива среди представителей нескольких поколений американцев. Голливуд создал своеобразную *субкультуру*, в которой центральное место занимает *система звезд*, в которой актеры и актрисы превращаются в обожаемых толпой идиолов. Среди кумиров Голливуда были *Мэри Пикфорд (1893-1979)*, *Родольфо Валентино (1895-1926)*, *Кларк Гейбл (1901-1960)*, *Мэрилин Монро (1926-1962)*. И, конечно, самые великие — *Чарли Чаплин (1889-1947)* и *Грета Гарбо (1905-1990)*. Наиболее знаменитыми режиссерами американского кино XX века являются *Вуди Аллен (род. 1035)*, *Альфред Хичкок (1899-1980)*, *Стивен Спилберг (род.1947)*, *Джеймс Кэмерон (род.1954)*.

Массовый американский кинематограф широко использует такие жанры, как *детектив, вестерн, мелодрама, мюзикл, комикс, триллер*. Именно в рамках этих жанров создаются упрощенные «версии жизни», которые сводят социальное зло к психологическим и моральным факторам и воплощают в художественной форме *бессознательные человеческие инстинкты*. Одним из таких инстинктов является *страх*. Переживание этого чувства — столь же естественный процесс для человека, как и все его физическое бытие в целом. Страх, сопутствуя человечеству всегда, приобрел разнообразные оттенки, стал одним из его развлечений, доставляя порой эстетическое удовольствие. Уходящий XX век оценивается многими как один из самых трагических и страшных в истории человечества. Прошедшее столетие, в избытке воспроизводившее военные, экономические, политические, экологические катастрофы и кризисы, сделало чувство страха постоянным состоянием общества. Тема «страха», жизненной катастрофы не только не покидает психику людей, она стимулирует творческое воображение самих художников. Поэтому не случайно, что «важнейший из видов искусств» прошедшего столетия — кинематограф завершил XX век детальным, с использованием новейших технологий, воспроизведением грандиозной катастрофы корабля «Титаник», случившейся в начале столетия. Фильм-эпопея американского кинорежиссера *Джеймса Кэмерона «Титаник»(1997)*, полностью соответствующий всем канонам массовой художественной культуры, сделан блистательно. Он заставляет зрителя забыть о своем присутствии в кинозале. Зритель там, вместе с героями, на бескрайних просторах Атлантики, на палубе гигантского корабля, про который сказано, что он ни при каких обстоятельствах не утонет. Когда же это происходит, мы воспринимаем случившееся как предсказание, как предзнаменование «веку страха».

Художественная культура многих стран мира впитала в себя основные достижения искусства США. На миллионы людей планеты оказывают огромное

влияние американский кинематограф, джаз, дизайн, литература. Они доказали свою жизненность не только в собственной культуре, но и нашли отклик в иных художественных культурах мира.

42 ВОПРОС КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ XX ВЕКА

Социокультурная ситуация XX века. Основные тенденции развития общественного сознания. Кризисные состояния XX в.: становление, развитие и преодоление тоталитаризма как социокультурного феномена; глобальные проблемы. Художественный вклад модернизма. Постмодернизм как форма существования современной культуры и его основные черты. Развитие традиционных видов и жанров художественной культуры XX в.

В прошедшем веке культура европейского типа распространилась и на другие континенты — в страны Азии и Америки, а также в Австралию и Новую Зеландию. В течение XX-го века сформировались общие черты, тенденции, типичные для западной культуры в целом, проявляющиеся в различных сферах жизни всех стран мира, охваченных ею. **В.И. Вернадский** писал в своей программной работе *«Научная мысль как планетное явление» (1938)*: «В XX веке, впервые в истории Земли, человек узнал и охватил всю биосферу, закончил географическую карту планеты Земля, расселился по всей ее поверхности. Человечество своей жизнью стало единым целым». Человеческая деятельность, опирающаяся на сферу разума, сформировала в XX столетии *единую общечеловеческую культуру*, которая включила в себя:

- индустриализацию производства и массовое потребление;
- единые средства передвижения и передачи информации;
- интернациональную науку и доступное, практически всем, образование;
- стилевое и жанровое разнообразие в искусстве.

Западная *культура XX века*, основанная на предпринимательстве, исключительно *мобильна и динамична*. Ее главными героями являлись люди, занимающиеся бизнесом и умеющие делать деньги. Их поведение отличало *индивидуализм, практицизм, стремление к постоянному комфорту, успеху и обогащению*. Вместе с тем, западная культура XX века была открыта для генерации новых идей, образцов, концепций, ориентации. Ее доминантой явилась *идея преобразующей деятельности человека*, как главное его предназначение. В свою очередь, *культура рассматривалась в качестве посредника между человеком и*

природой. В общественном сознании XX в. появляются *новые взгляды и течения*, среди которых теоретически оформляются следующие:

- *фрейдизм* — общее обозначение школ и теорий, стремящихся применить психологическое *учение австрийского философа Зигмунда Фрейда (1856-1939) о врожденных бессознательных структурах* для объяснения явлений культуры и процессов творчества в обществе;

- *феноменология* — наука об исследовании сознания, согласно результатам которой достоверность теоретических предположений основывается *на опыте самого сознания*;

- *экзистенциализм* — поставивший в качестве исследования сугубо человеческие проблемы, связанные с бытием личности в ее специфичности, которая очень часто обнаруживала себя в т.н. *«пограничных ситуациях»*, связанных с необходимостью *выбора, принятия решения*, с состоянием *озабоченности, беспокойства, страха и тревоги человека*.

XX век начинался со значительных изменений в различных сферах культуры. Происходил не столько отказ от классического мышления в науке и искусстве, сколько шли поиски нового современного пути развития нашей цивилизации. В 1900 году появляется слово «ген» — *главное понятие современной биологии*, и в это же время *ключевой категорией физики становится термин «квант»*. Зарождавшаяся в это время революция в науке пошла по двум генеральным направлениям: *в физике и в биологии*. С точки зрения науки о наследственности — генетики, биология сформулировала понятие «ген». Физика приступила к изучению элементарных частиц, сформировав разделы, теории и системы квантовой физики. Новая эпоха в искусстве началась с того, что *искусство увидело движение* — движение человека в пространстве. Идеи движения было подчинено и *изобретение автомобиля*. Можно сделать вывод о том, что новый XX век в мире начинался не только календарно. В основных сферах культуры: в науке, технике, искусстве его начало было связано с тем, что *люди осознали себя движущимися*, увидели время и мир в движении. Изобретения и открытия, по смыслу своему, события неожиданные. И, тем не менее, они не могут возникнуть из ничего. Однажды великий *Альберт Эйнштейн (1879-1955)* высказал мысль о том, что теоретику необходимо предоставить неограниченную возможность фантазировать. Воображение ученого должно быть и оставаться чистым, отрешенным от классических достижений прошлого. Это и есть, по его мнению, единственный путь к открытиям.

Аналогичный процесс открытия нового произошел *в искусстве* начала XX вв. Люди, занимавшиеся в тот период художественным творчеством, обладали

чистым воображением. В этой связи достаточно напомнить, что воображение художника прошлых веков не уводило его далеко за пределы традиции и школы. На «стыке веков» произошел взрыв. Новая плеяда художников увидела мир иным и, соответственно этому, поняла свои задачи. Осознание цены времени, а точнее его *мгновения*, стало главным сюжетом искусства XX столетия. Между тем, заботясь о том, чтобы отразить в своем произведении какое-то мгновенное впечатление, художник представлял это как часть того целого, выражению чего в искусстве он посвятит, в дальнейшем, всю свою жизнь. Начало века, помимо новаций, подтвердило ряд старых истин. Было наглядно продемонстрировано *различие творческого процесса в искусстве и науке*. В искусстве — рождение нового: формы, стиля, образного языка никогда не требовало отмены того, что было уже создано поколениями художников. *Шедевры прошлого и настоящего в искусстве всегда живут рядом*.

В науке все иначе. Практически каждый *прорыв к новому знанию* — это *отказ от старых представлений и законов, от прежних незыблемых истин*. Так было у *Коперника и Ньютона, Лобачевского и Дарвина*, так было веками на протяжении тысячелетней истории науки. В начале XX века едва ли не все области научного знания разом вышли на рубеж нового. К столь значительной научной динамике, к отказу от простого, привычного, понятного ученых толкало стремление к истине, не боязнь признаться в собственных ошибках и личных заблуждениях.

Важным международным событием начала XX века в сфере духовной культуры стало учреждение *Нобелевской премии*, то есть *создание общечеловеческой культурологической традиции поощрять все самое ценное, оригинальное, выдающееся, что создает человечество в различных ипостасях культуры*. И хотя на сегодняшний день в мире существует огромное количество различных поощрений, премий — Нобелевская, безусловно, самая престижная. Ее отличает высокий профессиональный и моральный авторитет лауреатов и достойное денежное вознаграждение. Среди тех, кто в разные годы становился нобелевским лауреатом, были: *В. Леонтьев, А. Камю, А. Сахаров* и многие другие.

Практически все, кто отслеживал и описывал, анализировал и прогнозировал функционирование западной культуры XX века едины в том, что она страдала серьезными недугами, ей были свойственны *кризисные состояния*, которые способны были свести на нет все ее достижения. В ряде западноевропейских стран (Италия, Германия) в 20-х гг. XX в. складывались тоталитарные государственные режимы. *Тоталитаризм* (латин. *totalitas* - целый, полный) представляет собой

антигуманную общественно-политическую систему, которая ради целей своих создателей нарушает нормы человеческого бытия, осуществляя при этом полный (тотальный) контроль над жизнью общества и судьбой отдельного человека. Слово «тоталитарный» было впервые употреблено в Италии, когда лидер страны **Бенито Муссолини (1883-1945)** утверждал однопартийную систему в стране и провозглашал своей целью создание *«тоталитарного государства» (stato totalitario)*. Позднее термин «тоталитарное государство» стали употреблять нацистские правители при создании фашистского режима в Германии. Главными **признаками** тоталитарного государства являются:

- сращивание партийного и государственного аппарата;
- ликвидация гражданских свобод;
- полный контроль государства над всеми областями человеческой жизнедеятельности (хозяйственной, политической, семейной);
- создание в стране активно действующего механизма репрессий.

После второй мировой войны, в условиях «холодной войны» между Западом и Востоком происходит более расширенное употребление понятия «тоталитаризм», которое содержит как политологическую, так и социологическую характеристику данного явления. Однако социокультурный опыт XX века показал не только несостоятельность тоталитарных режимов, но и выработал у мирового сообщества устойчивое неприятие насилия и репрессий. Развитие демократии, признание прав человека определяющими в жизни общества, гуманизация всех сфер общественной жизни создают фундамент для самого главного мирового социокультурного завоевания XX века — **свободы человека**.

Не менее сложной проблемой ушедшего столетия стала и возможность самой жизни человека на Земле. XX век, с его большими и малыми войнами, революциями, слепой верой в научно-технический прогресс — не только стал временем массового уничтожения людей, но и исподволь подготовил сознание оставшихся в живых к разрушению цивилизации в целом. После окончания второй мировой войны стало ясно, что международное сообщество должно совместно, согласованно разрешить ряд **глобальных проблем** (от франц. *global* — всеобщий; латин. *globus* — шар), затрагивающих его жизненные интересы. К первоочередным из них относятся:

- предотвращение угрозы войны с применением оружия массового поражения, сохранение и упрочение мира;
- установление справедливого порядка в экономических отношениях между народами;

- преодоление экологического кризиса, связанного с катастрофическими последствиями человеческой деятельности;
- обеспечение сбалансированного роста народонаселения;
- защита здоровья людей от особо опасных массовых заболеваний и от негативных последствий научно-технического прогресса;
- обеспечение растущих потребностей мирового хозяйства в энергии и природных ресурсах и т.д.

Чтобы предотвратить глобальные катастрофы и сохранить положительные тенденции в развитии современной цивилизации, *в 1968 году* была создана международная организация, объединившая ученых разных стран и получившая название — *Римский Клуб*. Он стал ведущим в глобальном моделировании перспектив развития человечества.

Среди представленных исследований и разработок был и проект американского ученого *Олвина Тоффлера (род. 1928)*. В ряде своих сочинений и, прежде всего, в книге *«Future Shoke» (1970)*, Тоффлер пишет, что человечество переживает *новую технологическую революцию*, ведущую к созданию *сверхиндустриальной цивилизации*. По мысли ученого, в эпоху супериндустриализма будут применены такие высокие технологии, которые изменят не только лицо планеты, но и саму суть человека как социального существа. В эпоху супериндустриальной цивилизации любой дефицит материальных благ будет устранен и общество столкнется с прежде невиданным, гипертрофированным выбором материальных и духовных благ, который в сочетании с колоссально высоким темпом социально-экономических, политических и культурных изменений грозит сломать саму способность индивида адаптироваться к ним. Разрешению этой проблемы и посвящена работа О. Тоффлера.

В послевоенный период канадцем *Маршалом Маклюэном (1911-1980)* разрабатывается концепция информационного общества, основой которого станут коммуникационные связи. В своих книгах *«Галактика Гуттенберга» (1962)*, *«Понимание средств связи» (1964)*, *«Культура наше дело» (1970)* Маклюэн утверждал, что смена культурных эпох в истории человечества определяется господствующими средствами коммуникации: языком, печатью, компьютером, телевидением и т.д. Динамично развивающаяся в конце XX века компьютеризация всех сторон жизни современных высокоразвитых стран на практике вновь и вновь подтверждает многие аспекты культурологической теории Маклюэна. Формирование информационной культуры значительно меняет представления человека о природе, обществе и о самом себе. В свою очередь современные средства массо-

вой информации способны возратить сегодняшнему “отчужденному” индивиду с его раздробленным, больным сознанием — целостность и гармоничность, казалось, навсегда им утраченные.

Панорама *художественной культуры XX века* весьма разнообразна. Ее специфической особенностью явилось наличие *двух художественных систем*: модернизма и постмодернизма.

Модернизм (франц. *modern* — новейший, современный) — *общее условное обозначение направлений искусства XX века, для которых характерен отказ от традиционных методов художественного отображения мира*. Модернизм как художественная система был подготовлен двумя процессами своего развития:

- **декадентством** (франц. *dekadentia* - упадок) - т.е. бегством, неприятием реальной жизни, культом красоты как единственной ценности, отторжением социальных проблем;

- **авангардом** (франц. - *avantgarde* - передовой отряд) — манифесты которого призывали порвать с наследием прошлого и создать нечто новое, противоречащее традиционным художественным установкам.

Основные направления и течения модернизма либо отвергали, либо до неузнаваемости преобразили всю систему художественных средств и приемов. Конкретно, в различных видах искусства это выразилось:

- в изменении пространственных изображений и отказе от художественно-образных закономерностей в изобразительном искусстве;

- в пересмотре мелодической, ритмической и гармонической организованности в музыке;

- в появлении «потока сознания», внутреннего монолога, ассоциативного монтажа в литературе и т.д.

Наиболее яркие направления модернизма, проявившие себя наиболее динамично в первой половине XX века: **дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, фовизм, супрематизм**. Большое влияние на практику модернизма оказали:

- идеи иррационалистического волюнтаризма **А. Шопенгауэра и Ф. Ницше**;
- учение об интуиции **А. Бергсона и Н. Лосского**;
- психоанализ **З. Фрейда и К.Г. Юнга**;
- экзистенциализм **М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра и А. Камю**;
- теории социальной философии Франкфуртской школы **Т. Адорно и Г. Маркузе**.

Модернисты стремились кардинально преобразовать мир, поэтому все модернистские направления были **социально активны**. Общее **эмоциональное на-**

строение модернизма можно выразить следующей фразой: хаос современной жизни, ее дезинтеграция способствуют неустроенности и одиночеству человека, его конфликты неразрешимы и безысходны, а обстоятельства, в которые он поставлен, непреодолимы. *Модерн как стиль искусства* в странах Европы развивался под разными названиями: в Италии — Либерти, в Бельгии — Ар Нуво, в Германии — Югендстиль, в Австрии — Сецессион, в Испании — Модернисимо. Его характерными чертами были:

- стремление к эстетизации окружающей человека среды;
- подчеркнутая активность воздействия на жизненные процессы;
- зрелищность и декоративность.

Стиль модерн реализовал себя в различных видах искусства, проявив достаточную гибкость и многоликость, принимая при этом различные воплощения, что позволило впоследствии теоретикам упрекать модернизм в отсутствии стилового единства и даже в праве именоваться стилем.

В *архитектуре* диапазон средств выразительности модерна простирался от подчеркнуто декоративных, раскованных и изощренных пластических архитектурных форм до строгих, чисто геометрических решений, воплотивших представления об идеальной архитектурной среде. Наиболее ярко эти черты просматриваются в постройках архитекторов стиля модерн:

- бельгийца *Анри ван де Велде (1863-1957)*, создавшего *Фолькванг-музей в г. Хагене*;
- австрийцев *Отто Вагнера (1841-1918)*, построившего *станции венской железной дороги, почтамт и банк в г. Вене* и *Йозефа Ольбриха (1867-1908)* — автора проектов *выставочного здания и «Свадебной башни» в г. Дормштадте*;
- испанца *Антонио Гауди (1852-1926)*, архитектора, по проекту которого был построен *собор Ла Саграда Фамилия в г. Барселона*;
- француза *Ле Корбюзье (1887-1965)*, создателя многочисленных архитектурных сооружений в Европе и Азии.

В *театральном модерне* наблюдается тяга к линии, узору, к своего рода визуализации музыки, превращению игры актеров в фантасмогорическую симфонию линий и красок. Такими были постановки *Бертольда Брехта (1898-1956)*, *Всеволода Мейерхольда (1874-1940)* в начале XX века.

Живопись стиля модерн была наполнена поэтикой символизма, сочетая характерные для него образы со сложным ритмом, линейной композицией в союзе с декоративным цветовым пятном. Модерн обнаруживает пристрастие к определенным сюжетам и темам. Это аллегорические мотивы: война, смерть, грех, лю-

бовь; мотивы, выражающие импульсивные проявления страсти: трепет, игру, вихревое движение; сюжеты, показывающие объединение душ и тел: объятия и поцелуи. Всю эту гамму тем и сюжетов олицетворяло творчество *Константина Сомова (1869-1939), Михаила Врубеля (1856-1910), Бориса Кустодиева (1878-1927), Виктора Борисова-Мусатова (1870-1905)*.

Первым в XX столетии течением модернистского искусства считается *фовизм* (франц. *fouves* — дикие). Фовистами назвала французская критика группу молодых художников, в которую входили *Анри Матисс (1869-1954), Жорж Руо (1871-1958), Андре Дерен (1880-1954), Морис де Вламинк (1876-1958), Альбер Марке (1875-1947) и др.* Их совместная выставочная деятельность была наиболее интенсивной *в 1902-1907 гг.* Фовисты не имели собственной теории, манифеста. Участников группы объединяло только стремление к изобразительным экспериментам с цветом. Для фовистов характерно *стремление к яркому открытому цвету*, который они широко использовали в жанрах пейзажа и натюрморта. Максимальная выразительность цвета, организация с его помощью художественного пространства, активное влияние цветовой гаммы на композиционное соотношение частей художественного произведения — все это и является характерными признаками фовизма. Пейзажи и натюрморты фовистов отличаются буйством красок и смелое искажение реальности. В их работах упрощенность форм, острота ритма соседствуют с резкими объемами пространства. Но главными остаются цветовые эксперименты художников-фовистов. Они оказали определенное влияние на формирование изобразительного искусства XX века.

Другим направлением модернизма стал *дадаизм* (франц. *dadaisme* от *dada* — лошадка, конек; в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — авангардистское направление в западноевропейском искусстве, сложившееся главным образом в Швейцарии, Франции и Германии во время Первой мировой войны (1916). Дадаизм возник в Швейцарии в среде интеллигенции, склонной в своем протесте против войны к своеобразному художественному эпатажу. Основателями дадаизма являлись *поэт Тристиан Тцара (1896-1963) и художник Ханс Арп (1887-1966)* и другие. Дадаисты выпускали манифесты и журнал *«Кабаре Вольтер» (1916-1917)*, своими импровизированными скандальными театральными постановками пытались сломать устоявшиеся представления о существующих видах и жанрах искусства. *В 1919 г. во Франции* образовалась группа так называемых *«абсолютных дадаистов»*, в которую входили *Луи Арагон (1897-1982), Андре Бретон (1896-1966), Поль Элюар (1895-1952)* и др. Группа выпускала литературные журналы *«Дада», «Литература», «Поговорка», «Каннибал»*, в которых вы-

ступала за «чистое», лишённое социальных функций, искусство. **В Германии** появились так называемые «*политические дадаисты*» — **Р. Гюльзенбек, Р. Хаусман, В. Меринг**, выступавшие против буржуазного строя и военной угрозы. Характерный для всех группировок дадаистов протест против буржуазного искусства вылился в *отрицание искусства вообще и его художественно-образной природы, в частности*. Основой творческого процесса становится *алогизм, бессмысленное сочетание слов, импровизация, фотомонтаж, набор звуков*. Среди живописцев-дадаистов лидером стал **Марсель Дюшан (1887-1968)**, пытавшийся ввести в художественную культуру так называемую *ready-made* (англ. «вещь промышленного производства») — например, экспонировать на выставке сушилку для посуды или велосипед и тем самым, по его мнению, стереть грань между искусством и жизнью. В 20-е годы во Франции большинство дадаистов переходит к сюрреализму, а в Германии — к экспрессионизму.

Абстракционизм (латин. *abstractio* - отвлечение) возник в начале XX в. в России и во Франции. В его основе лежит принципиальный отказ от изображения форм реальной действительности. Абстракционизм появился не на пустом месте. Его предшественниками были кубизм, футуризм и дадаизм. Отцом основателем абстракционизма считают нашего соотечественника **Василия Кандинского (1866-1944)**. Его первые абстрактные работы, написанные в 1910 году, представляли собой беспредметные акварели, состоявшие только из одних цветных бесформенных пятен. В своем теоретическом труде «*О духовном в искусстве*» (1911) художник дает обоснование нового метода в живописи, утверждая главной целью искусства внутренний мир художника. Абстракционизм развивался *по двум основным направлениям*:

- используя четкие геометрические фигуры и цветовые контрасты (Малевич, Мондриан);
- разбрасывая на полотне цветовые пятна неопределенной формы, рисуя небрежными мазками, накладывая густые и шершавые слои краски.

Самым крайним радикалом в абстракционизме был голландский художник **Пит Мондриан (1872-1944)**, считавший, что «чистая пластика создает чистую реальность».

Сюрреализм (франц. *surrealisme* — надреализм, сверхреализм) — авангардистское направление в художественной культуре XX в., *провозгласившее изображение сферы бессознательного главной целью искусства*. Как самостоятельное художественное направление сюрреализм возник в 20-х годах XX в. во Франции. **В 1924 г. в Париже был опубликован «Первый манифест сюрреализ-**

ма». Его автор французский поэт **А. Бретон** провозгласил исходную модель сюрреализма, опираясь на психоанализ **З. Фрейда** и **К.Г. Юнга**.

В литературе данного направления определяющим стал принцип **«автоматического письма»**, то есть скоростной записи первых пришедших в голову слов или обрывков речи во всем их причудливом сочетании. Ключевым понятием сюрреализма становятся **«грезы»** или **«сны»** (**Луи Арагон (1897-1982) «Волна грез» — эссе, 1924**). Сновидения, галлюцинации, бред, мистические видения — весь этот опыт бессознательного выражения духа и есть суть творчества поэтов-сюрреалистов. Литературный образ сюрреализма — это **господство чистой случайности при его возникновении**. Весьма популярны были произведения **А. Бретона, Л. Арагона, П. Элюара**. Очень ярко, эффектно сюрреализм проявил себя **в живописи**. Сам принцип соединения несоединимого нагляден, а, следовательно, живописен. Полотна сюрреалистов в одно мгновение вызывали эмоциональный шок. Сложные композиции сюрреалистических картин сочетали в себе «хаос автоматического выплескивания подсознания» с фотографически точным воссозданием реальных деталей и предметов. В этой связи особую популярность получило творчество известного испанского художника **Сальвадора Дали (1904-1989)**. Его картины **«Пылающий жираф» (1935), «Предчувствие гражданской войны в Испании» (1936), «Осенний каннибализм» (1936)**, поражают своей безудержной фантазией и виртуозной техникой исполнения. На современном этапе сюрреализм как творческое направление во многом себя исчерпал. Однако его художественные приемы используются **в кинематографе (Луис Бунюэль, 1900-1983; Александр Сокуров, род.1951), в театре абсурда (Самюэль Беккет, 1906-1992; Эжен Ионеско, 1912-1999), в книжной графике, на телевидении** и т.д. Сюрреализм вошел в опыт искусства XX век как его неотъемлемая составная часть, мобилизовав мощные силы человеческого подсознания как одного из источников художественного творчества.

Экспрессионизм (латин. *expressio* — выражение) — художественное направление в искусстве Германии, сложившееся в первой четверти XX в. Начало новому направлению положила деятельность художников Дрезденской группы **«Мост» (1905)**. В нее вошли **Эрнст Кирхнер (1880-1938), Эрих Хеккель (1883-1970), Андре Дерен (1880-1954)** и др. В культурологических трактатах экспрессионистов речь шла о преобразении мира силой человеческого духа, и делались попытки найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. Согласно их представлениям художественное творчество выступало как напряженная субъективность, основанная на эмоциональных состояниях, импровизации и

смутных настроениях художника. И как следствие этого, *живопись Отто Дикса (1891-1969), Эмиля Нольде (1867-1956) и Франца Марка (1880-1916)* искажала реальные пропорции, *пьесы Георга Кайзера (1878-1945)* превращались в публицистические драмы — в «драмы крика», *поэзия Франца Верфеля (1890-1945) и Йоганнеса Бехера (1891-1958)* напоминала памфлеты и воззвания. Мир воспринимался экспрессионистами двояко: и как истерзанный, изживший себя, и как способный к обновлению, к пересозданию самого себя. Живописцы-экспрессионисты с энтузиазмом продолжили эксперименты в области цвета, которые начали французские фовисты (*Матисс, Дерен и др.*). Так же, как и для фовистов, для экспрессионистов *цвет* стал основой организации художественного пространства. Экспрессионизм как художественное направление просуществовал до середины 20-х годов XX века. Однако, главная его черта — обостренно-контрастное видение мира — серьезно повлияла на художественную культуру многих стран Европы и Америки.

Супрематизм (латин. *supremus* — высший) — *разновидность абстрактной живописи, основу которой составляет комбинация из простейших геометрических элементов.* Основоположником супрематизма считается *Казимир Малевич (1878-1935)*. Его знаменитая картина-тезис «*Черный квадрат*» стала своеобразным манифестом супрематизма. Своим квадратом Малевич до предела отстранился от изображения реальности, пытаясь таким образом реализовать социальную утопию. Она должна была помочь разрушить старый мир и создать новый, в котором классическому искусству не будет места. Текстовый вариант своего манифеста Малевич назвал «*От разума и футуризма к супрематизму*»(1916), тем самым подчеркнув, что рассматривает новое направление как необходимое звено в эволюции мировой живописи и как продолжение «*всеобщего движения к освобождению искусства от действительности и возобладанию в нем функций жизнестроения*». Теория супрематизма утверждала главенство абстрактной формы в искусстве, сведенной к квадрату, кругу, треугольнику, прямоугольнику, кресту. Будучи очевидцем проявлений различных направлений и течений в искусстве начала XX века, Малевич был одержим идеей создать *единый стиль эпохи*. И решение этой проблемы художнику виделось главным образом в распространении принципов супрематизма на новые сферы культуры: архитектуру, кинематограф, оформление быта. При этом стройность и чистота супрематических геометрических линий соединяется с отвергнутой им ранее предметной живописью. Постепенно в творчество супрематистов, в их картины возвращается и человек.

Модерн помог стать одним из видов искусства *кинематографу*. Весь сложный состав художественных приемов, который сформировался к началу нашего века, модерн реализовал и в новом виде искусства, разгадав тайну светописси, создав кинокадр и тем самым собственно кино, как искусство по преимуществу изобразительное. Модернистским, по сути, был дореволюционный кинематограф русского режиссера *Евгения Бауэра*, чьи фильмы можно поставить в один ряд с творениями *Федора Шехтеля*, с полотнами *Виктора Борисова-Мусатова*, с современными им театральными постановками начала XX века.

Постмодернизм — понятие, обозначающее новый, последний на сегодняшний день *сверхэтап в цепи закономерно меняющихся друг друга на протяжении истории направлений культуры*. Постмодернизм как парадигма современной культуры представляет собой *общее направление развития европейской культуры, сформировавшееся в 70-е годы XX века*. Возникновение постмодернистских тенденций в культуре связано с осознанием ограниченности социального прогресса и боязнью общества, что результаты этого прогресса поставят под угрозу уничтожения само время и пространство культуры. **Постмодернизм как бы должен установить пределы вмешательства человека в процессы развития природы, общества и культуры**. Поэтому постмодернизму свойственны:

- поиски универсального художественного языка;
- сближение и сращивание различных художественных направлений;
- «анархизм» стилей, их бесконечное многообразие, эклектизм, коллажность, царство субъективного монтажа.

Характерными **чертами** постмодернизма являются:

- ориентация постмодернистской культуры на все слои общества (т.е. и на «массу» и на «элиту»);
- существенное влияние искусства на внехудожественные сферы человеческой деятельности (на политику, религию, информатику и т.д.);
- стилевой плюрализм;
- широкое цитирование в постмодернистских творениях произведений искусства предшествующих эпох;
- иронизирование над художественными традициями прошлых культур;
- использование приема игры при создании произведений искусства.

В постмодернистском художественном творчестве происходит сознательная переориентация с творчества на компиляцию и цитирование. Для постмодернизма **творчество не равно творению**. Если в допостмодернистских культурах работает система «художник — произведение искусства», то в постмодернизме акцент

переносится на отношение *«произведение искусства – зритель»*, что свидетельствует о принципиальном изменении самосознания художника. Он перестает быть «творцом», так как *смысл произведения рождается непосредственно в акте его восприятия*. Постмодернистское художественное произведение должно быть обязательно увидено, выставлено напоказ, *без зрителя оно существовать не может*. Можно говорить о том, что в постмодернизме осуществляется переход от «художественного произведения» к «художественной конструкции». Постмодернизм как теория получил существенное обоснование в работах *Жана Бодрийяра (род. 1929) «Система вещей» (1969), Жана-Франсуа Лиотара (1924-1998) «Постмодернистское знание» (1979) и «Спор» (1984)* и ряде других работ.

Следует заметить, что *традиционная художественная культура* не переставала функционировать на протяжении всего XX века. Вместе с тем, искусство XX века существенно отличается от своего предшественника. В нем присутствует динамизм, острота и обновление художественного языка и форм, активное включение публики в процесс художественного творчества. Чрезвычайно многообразной и многоликой была *литература* прошлого века. Наиболее полно ее умонастроения выразили:

- английский романист *Джон Голсуорси (1867-1933)*, создатель социально бытового романа *«Сага о Форсайтах» (1921)*;

- немецкие писатели *Томас Манн (1875-1955)*, автор философского романа *«Доктор Фаустус» (1947)* и *Герман Гессе (1877-1962)*, написавший ряд «интеллектуальных романов»;

- французские писатели-экзистенциалисты — *Жан-Поль Сартр (1905-1980)* и *Альбер Камю (1913-1960)*;

- австриец *Франц Кафка (1883-1924)*, создатель новаторских романов *«Процесс» (1915)*, *«Замок» (1922)*;

- американцы *Джон Андайк (род.1934)* и *Джером Сэлинджер (род.1919)*, авторы изысканных лирических произведений о жизни американского общества.

В XX веке *музыкальная цивилизация* буквально «затопила» весь мир. Сегодня музыка способна объединить миллионы, так как затрагивает чувства и эмоции людей. Смелые эксперименты в области звучания, гармонии и формы были присущи музыкальным сочинениям *Сергея Прокофьева (1884-1953)*, *Густава Малера (1860-1911)*, *Белла Бартока (1881-1945)*, *Пауля Хиндемита (1895-1963)*; *Кшиштофа Пендерецкого (род.1933)*, *Дмитрия Шостаковича (1906-1975)*, *Георгия Свиридова (1915-1998)*. XX век по-новому переосмыслил огромную по силе

воздействия и массовую по распространению песенную музыкальную культуру. Наиболее заметными явлениями в этом жанре стали:

- французские шансонье — *Эдит Пиаф (1915-1963), Ив Монтан (1921-1991), Шарль Азнавур (род.1924)*;

- рок-группы и певцы США и Западной Европы — ансамбли «*Beatles*» и «*Rolling Stouns*», рок-опера *Эндрю Ллойда Уэббера (род. 1948) «Иисус Христос суперзвезда» (1970)*, творчество *Элвиса Пресли (1935-1977) и Майкла Джексона (род.1958)*;

- певцы-барды, среди которых наиболее известными стали американец *Боб Дилан (род.1941)* и наши соотечественники *Булат Окуджава (1924-1997) и Владимир Высоцкий (1938-1980)*.

В заключении следует подчеркнуть, что на протяжении XX века культура Западной Европы накопила огромный ценностный потенциал, состоящий из следующих достижений:

- сохранение среды обитания человека;
- создание благоприятных условий для развития личности;
- формирование достойного качества жизни людей;
- реализация творческого потенциала во всех сферах человеческой деятельности.

XX век уже завершился и наступило время анализировать и изучать основные закономерности развития его культуры. Задача на будущее состоит в том, чтобы использовать на практике в форме диалога и сотрудничества все ценности западноевропейской культуры, с учетом меняющихся исторических условий.

43 ВОПРОС ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Язычество и Крещение Руси. Принятие христианства и его роль в развитии русской культуры. Книжность, как феномен древнерусской духовной культуры. Христианство и русский патриотизм: Александр Невский, Дмитрий Донской, Сергей Радонежский.

Русская цивилизация как культурно-исторический тип начала свое оформление в середине II тыс. до н.э. на территории Центральной и Восточной Европы. Предками русского народа были *древние славянские племена*. К VIII веку на территории Восточной Европы сложилось *15 крупных союзов славянских племен*, которые занимались сельским хозяйством и войнами с соседями. В этот период начинается процесс образования славянских государств, среди которых появляет-

ся и *первое древнерусское* — *Киевская Русь (IX-XII)*. Оно стало результатом объединения *восточнославянских* (поляне, древляне, кривичи, вятичи) и некоторых *неславянских племен* (весь, меря, мурома, чудь). Очень быстро Киевская Русь стала пользоваться большим политическим весом не только в силу своего экономического могущества, но и благодаря многообразной и самобытной культуре. Мир культуры Киевской Руси был миром *традиций, обрядов, канонов*, т.е. правил, сначала языческих, а затем православных. Центральное место в культуре древних славян занимала *языческая религия*, которая предполагала веру в богов, олицетворявших силы природы и явления человеческой жизни. Главными языческими богами были:

- *Перун* — бог Грома и Молнии, княжеско-дружинный бог Войны;
- *Сварог* — бог Вселенной, Неба и Небесного огня;
- *Даждьбог* — бог Солнца и Света, податель всех благ;
- *Род* — бог Плодородия и Благополучия;
- *Стрибог* — бог Ветра и Бурь;
- *Велес* — бог - покровитель Скотоводства и Богатства.

Язычество являлось древнейшей формой освоения человеком природы и в нем отразились первобытные представления людей о том, что в окружающем мире действуют злые и добрые духи. К *злым духам* славяне относили так называемых «*упырей*» или «*вампиров*». Наши предки были уверены в том, что эти вампиры нападали на людей и сосали их кровь, оживляли мертвецов, оборотней, были способны нанести живущим на земле вред. «Упырям» противостояли *добрые духи* — «*берегини*». Славяне старались всячески помочь берегиням в этой борьбе, путем произнесения заклинаний и ношения амулетов — «*оберег*». Восточные славяне поклонялись и приносили жертвы *рощам, рекам, озерам, колодцам*. Они воображали их населенными мелкими духами и почитали как священные. В народном сознании и сегодня живы древнеславянские представления *о леших, русалках, водяных, злых домовых, ночных кикиморах*. Местами языческого культа на Руси были *капища* (святилища). Они представляли собой открытые площадки на открытой природе. Здесь происходили моления и жертвоприношения. Обычно в жертву своим языческим богам наши предки приносили плоды, животных и птиц. В истории сохранились случаи и человеческих жертвоприношений. Вера древних славян в загробный мир заставляла их во время похорон людей класть в могилу жертвенную пищу. Славянское язычество во многом тормозило развитие первого русского государства. С одной стороны оно затрудняло духовное объединение разноплеменного населения Киевской Руси. С другой — мешало установлению

всеобъемлющих (торговых, политических) международных отношений с христианизированной Европой и проникновению ее культурных ценностей на Русь. Вместе с тем, главные *эстетические ценности язычества* — чувство единения с природой, ее идеализация, поэтика художественного творчества стали живительной силой нового искусства.

В 988 г. Киевская Русь приняла *христианство*, которое не только укрепило первое русское государство, но сыграло решающую роль в формировании отечественной культуры. Для того чтобы построить единую страну, единую культуру необходима была *единая идеология* и этой идеологией стала *христианская вера*. Христианство византийского образца получило название *православия*, т.е. единственно правильной веры, наилучшего способа служить Богу. Христианство позволило в кратчайшие исторические сроки:

- преодолеть изоляцию от христианских европейских государств-соседей;
- укрепить верховную княжескую власть, ибо «кто противится власти, тот Богу противится»;
- приобщить Русь к новым нравственным и культурным ценностям: письменности, литературе, архитектуре, живописи и т.д.

С помощью христианства удалось собрать в *единый русский народ* группу племен, образовавшихся от общего корня, живших на соседствующих территориях и говорящих на сходных наречиях. Осуществленное соединение: хозяйственное, военное, языковое, религиозное и послужило началом их *неразрывной исторической судьбы* и, впоследствии, явилось колыбелью трех братских славянских народов — *русского, украинского и белорусского*.

Вместе с христианством на Русь приходят *книги*. Они становятся источником духовного наслаждения и приобщают русичей к истине. Именно в книгах излагается *новое мировоззрение, новая сфера духа*, которая до этого оставалась у восточных славян вне поля их осознанного внимания. Наслаждение, получаемое от чтения книг, древнерусские читатели сравнивали *со сладостью меда*, а свой труд - *с трудом пчелы*, собирающей цветочный нектар. Поэтому одна из первых древнерусских книг получила название «*Пчела*» (XII). Славянские просветители и церковные деятели *Кирилл (827-869) и Мефодий (815-885)* создали для наших соотечественников *кириллическую азбуку* и положили начало переводу *Библии* на старославянский язык. В отличие от западной книжной латыни, склонной к понятийно-логическим конструкциям, древнерусская мудрость выражала себя посредством возвышенного и вместе с тем понятного народу *старославянского языка*. Во всем контексте русской духовной культуры ощущалось *тяготение к*

художественно-пластическим образам и символам, что положительно сказалось на ее дальнейшем развитии. **Книжность** — это особый способ развития культуры. Она определяется тем, что **усвоение культурных ценностей происходит** не через устную традицию (бытовую, культовую), а **через письменное слово**, перенесенное с Византийской культурной почвы на Русскую. В свою очередь, Византийская культура унаследовала **традиции античной образованности, учености и мудрости**. Отечественная культура не только восприняла все эти духовные ценности, но усилила в них **образовательные моменты**. О распространении **грамотности и письменности** на Руси XI-XII вв. свидетельствует большое количество **берестяных грамот** — разного рода деловых документов и личных писем, процарапанных на коре березы — бересте. Археологи и по сей день находят их в северных городах первого русского государства — **Новгороде и Пскове**. Другим свидетельством грамотности жителей Древней Руси являются надписи на стенах церквей и иных каменных строений. Следует отметить, что грамоте учили **в школах**. Первые известия о них относятся к временам правления **Владимира Крестителя (980-1015)** и **Ярослава Мудрого (1019-1054)**. При церквях и монастырях существовали училища, а при княжеском дворе и при Киево-Печерском монастыре — школы повышенного типа. Русские князья, опиравшиеся на монастыри и монахов, выступали основными проводниками книжной мудрости.

Вся **древнерусская литература** делится на две части: **переводную и оригинальную**. Переводилась, в основном, **церковная классика** и, в первую очередь, **произведения раннехристианских отцов Церкви IV-VI вв.:**

- многочисленные речи, беседы, письма (т.н. Златоусты или Златоструи) **Иоанна Златоуста (344-407);**

- проповеди, аскетические и моралистические трактаты **Василия Великого (330-379);**

- толкования библейских текстов **Григория Нисского (335-394)**.

Большой интерес у отечественного читателя вызывали:

- **апокрифы** (греч. *aphokrif* - сокровенный) — сочинения иудейской и раннехристианской литературы, повествующие о лицах и событиях священной истории, не включенные в канонический список священных книг;

- **патерики** (греч. *pater* - отец) сборники назидательных рассказов о жизни христианских отшельников и монахов;

- **Псалтырь** (греч. *psalterion*) — одна из книг Библии, состоящая из псалом — произведений иудейской религиозной лирики.

Крупнейшими письменными памятниками Древней Руси являются *летописи*. Они дошли до нас в виде *сводов*, то есть собрания в одно произведение нескольких летописей. Повествование в них велось по годам в хронологической последовательности. Отсюда и название «летопись». Самым значительным древнерусским сводом является «*Повесть временных лет*», сочиненная около 1113 г. монахом Киево-Печерского монастыря *Нестором (1050 - нач. XII в.)*. Она входит в состав двух более поздних летописей — *Лаврентьевской и Ипатьевской*. Другим распространенным жанром древнерусской литературы стало *житие*, представляющее собой жизнеописание знаменитых патриархов, епископов, монахов-основателей монастырей и биографии святых. Первые жития написал *монах Нестор в начале XII в.* Они называются «*Чтение об убиении Бориса и Глеба*», прославляющее первых русских святых, князей-мучеников, убитых в 1015 г. и «*Житие Феодосия Печерского*» — рассказ о жизни знаменитого игумена Печерского монастыря. Среди сочинений этого времени необходимо назвать и «*Слово о законе и благодати*» киевского *митрополита Иллариона*, в котором давалась высокая оценка крещению Руси, обосновывалось место нашей страны среди других народов и государств. В XII в. появляются литературные памятники, которые стали образцами *новых жанров*:

- автобиография — «*Поучения детям*» *Владимира Мономаха*;

- путевые заметки русских паломников — «*Хождения игумена Даниила в Святые места*» (Палестину);

- эпическая воинская повесть — «*Слово о полку Игореве*».

Кроме письменной литературы, в древнерусской культуре развивались устные сказания — *былины*. Они повествуют о первых киевских князьях, о русских богатырях, отражавших нападения иноземцев на Киев — *Илье Муромце, Алеше Поповиче, Добрыне Никитиче*. В этих образах нашли свое воплощение подвиги реальных исторических лиц — воевод и простых воинов древнерусских дружин. Христианство во многом укрепило традиционную установку русской духовной культуры — *патриотизм*, который соединил в себе любовь к родной земле — *Родине*, с любовью к отечеству - *Государству*. Отсюда *беззаветное служение Отчеству* воспринимается в общественном сознании, как *святое дело*, а совершающие подвиг во имя отечества причисляются к лику святых. В период средневековой борьбы Руси за независимость (1238-1480) от иноземных захватчиков *олицетворяли русский патриотизм* и были особо чтимы:

- *Александр Невский (1220-1268)* — русский князь, одержавший победу над шведами в 1242 г. на Чудском озере и не допустивший вторжения монголо-татар на земли Владимиро-Суздальского княжества;

- *Сергий Радонежский (1314-1392)* — основатель Троице-Сергиева монастыря, благословивший Московского князя Дмитрия Ивановича (Донского) на решающую битву с монголо-татарами на Куликовом поле (1380) и всемерно содействовавший единению удельных княжеств вокруг Москвы;

- *Дмитрий Донской (1359-1389)* — русский князь, разгромивший монголо-татар на Куликовом поле (1380) и укрепивший Московское княжество как политический центр Руси.

На протяжении всего развития нашей культуры не утихали споры по поводу *особого пути развития русской духовности*, которая стала органичной частью так называемой *«русской идее»*. Она представляла собой веками формировавшуюся в общественном сознании страны *историко-философскую концепцию об особом культурно-историческом месте России в мире*.

Главные движущие силы духовной культуры Древней Руси творчески продуктивно реализовали себя, прежде всего, в различных видах пластических искусств — архитектуре, скульптуре и живописи.

44 ВОПРОС ДРЕВНЕРУССКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ

Художественная культура Киева, Владимиро-Суздаля, Новгорода, Москвы. Жизнь и труд художника: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий.

Древнерусское искусство непродолжительный по историческому времени, но один из величайших периодов в развитии отечественной художественной культуры. Именно тогда были заложены основные художественные символы нашей страны: русский православный храм, русская православная икона, искусство миниатюры рукописных книг, прикладное и декоративное искусство. Именно в то время сформировались и основные художественные традиции нашей страны. Древнерусская художественная культура охватывает период средневековой Руси от ее христианизации до религиозного раскола, произошедшего в конце XVII в. Древнерусские центры художественной культуры: *Киевская Русь, Владимиро-Суздальская Русь и Великий Новгород* сформировались к X веку. Позже к ним присоединилась и *Москва*. И хотя все вместе они создали *единую древнерусскую художественную культуру*, необходимо остановиться на особенностях каждой

из перечисленных выше творческих школ. Художественная культура *Киевской Руси* выросла *на византийской почве*. Она стала прологом будущей истинно национальной, неповторимой и абсолютно новой, реализованной в древнем Новгороде и во Владимиро-Суздалье культуры. Интенсивная художественная жизнь собственно Киева началась с утверждения *православия*. Христианство оказало огромное влияние на развитие в XI-XIII вв. *культовой архитектуры* — храмов и монастырей. По форме русские храмы были *крестово-купольными*. Это означает, что здание храма — прямоугольное в плане — делится рядами опорных столбов на продольные части — *нефы* (три, пять или более). Четыре центральных столба соединяются арками, поддерживающими через паруса барабан купола. Подкупольное пространство, благодаря окнам барабана, залито светом. Оно является центром здания. Все центральное пространство сооружения в плане образует *крест*, отсюда и название системы подобного храма — крестово-купольный. Восточная часть здания имела пристройку для *алтаря* в виде 1-3-5 полукружий — *апсид*. Православный храм понимался как *«небо на земле»*. Отличительной чертой зодчества домонгольского периода являлась монументальность форм. В понятие *«монументальность»* входят: крупный масштаб сооружений и особая структура линий, которая отдаленно напоминает античную классику. Примером такого монументального сооружения является храм *Святой Софии в г.Киеве* (заложен князем *Ярославом Мудрым в 1037г.*).

Софийский собор отражал традиции византийского зодчества. Несомненно он строился как главный храм Киевской Руси, как памятник, демонстрировавший всему миру мощь и величие молодого государства. Это пятинефный храм с пятью апсидами. Общий размер собора по длине составляет 41,7 м., а по ширине — 54,6 м. Главный купол имеет в диаметре 7,6 м. Кроме главного, у собора есть еще 12 меньших куполов. Необычайно красив и внутренний интерьер собора. Его подкупольное пространство и главная апсида покрыты великолепной *мозаикой*, а боковые части украшены *фресками* (живописью водяными красками по сырой штукатурке), выполненными приезжими греческими мастерами. Их отличали простой лаконичный изобразительный язык и условность фигур. Живописцам удалось облечь христианские идеи в человеческие образы. Мозаики и фрески были так систематизированы, что давали православным представление о их вероучении. Изображения напоминали своеобразную книгу — *«Евангелие для неграмотных»* — по которой наши предки изучали основные положения христианства. Наиболее известной мозаикой Софийского собора является *«Оранта»* — т.е. изображение Богородицы в молитвенной позе с поднятыми вверх руками. В интерьере собора

использовался также резной камень и майолика. Следует заметить, что при соборе существовал *скрипторий* — мастерская по изготовлению рукописных книг. Здесь же была и *библиотека*. Помимо собора Св.Софии в Киеве наиболее значительными архитектурными памятниками Киевской Руси и сохранившимися до наших дней являются, построенные в XI в. Софийские соборы в городах Новгороде и Полоцке, Спас-Преображенский собор в г.Чернигове.

Характерные черты культуры Киевской Руси хранит и *Киево-Печерская лавра*. В первые века после принятия христианства здесь возник один из древнейших монастырей. От зверей, непогоды, а порой, и от неприятеля монахи прятались в пещерах, которых было немало на высоких берегах Днепра. “Печеры” или пещеры — и были тем местом, где первоначально селились христианские монахи. Позже иноки стали рыть искусственные пещеры, прокладывая длинные галереи, а вдоль них устраивать ниши и кельи. Были построены и две подземные церкви. Со временем, над пещерной обителью поднялся, увенчанный золочеными куполами, монастырь. Его надвратную церковь расписывал монах Киево-Печерской лавры — *Алиппий (конец XI в.)*. Это первый художник на Руси, имя которого нам известно. Здесь, в лавре, в тесной монашеской келье, жил и писал свою «*Повесть временных лет*» первый русский историк — *Нестор-летописец*. Монах *Агапит* построил в лавре первую на Руси больницу, которая так и называлась — Агапитова. Киево-Печерская лавра играла важную роль в культурной жизни Древней Руси. Впоследствии в ней была основана *Академия*, с которой и начинается история отечественного высшего образования. Рядом с лаврой находится одна из старейших киевских церквей — *Спас на Берестове*. Первые упоминания о ней встречаются в летописи и относятся к 1072 году. В церкви в 1157 г. был похоронен Великий Киевский князь, основатель Москвы — *Юрий Долгорукий*.

Живопись Киевской Руси наполнена религиозными темами. В изображениях святых действует *христианский канон*: т.е. используется традиционный набор сюжетов, устойчивый тип изображения и композиционных схем: торжественные позы фигур, удлинённый овал лица, широко открытые глаза. В XI веке древнерусские мастера создают первые произведения станковой живописи — *иконы*. Им предписывалось священное значение. Они заменили деревянных истуканов, символизировавших языческих идолов. В почитании икон проявляется духовная связь Церкви Небесной и Земной, ныне живущих людей с Богом. Через икону совершается не только поклонение Богу, но и личная и соборная молитва, а молящийся получает благодать, восполняющую его духовные силы. Русская икона всегда привлекала своей умиротворенностью, теплотой и близостью к человеку. В ней

особенно ярко выражена внутренняя гармония человека, примиренного с Богом, с самим собой и с миром. Образцом для отечественных мастеров стала, привезенная из Константинополя в начале XII века, византийская икона «**Владимирская Богоматерь**». Свое название она получила после того, как в 1155 г. князь Андрей Боголюбский тайно вывез эту прославленную икону из Киева — в свою столицу г. Владимир, где она находилась в Успенском соборе до 1395 года, а затем была доставлена в Москву. Иконографический тип «Богоматери Владимирской» — «**Умиление**», т.е. Богоматерь, держащая на руках младенца и прижимающаяся к нему щекой. Этот образ Богоматери стал любимейшим на Руси. Следует заметить, что русская христианская иконография была чрезвычайно разнообразна. Существуют иконы, на которых представлены **канонические образы Богоматери, Христа, пророков, архангелов, многочисленные евангельские сюжеты, изображения чудес**. Создавались **житийные иконы**. На них фигура представленного в центре святого окружалась небольшими изображениями (клеймами) событий его жизни. На иконах также изображались **исторические события**, например, знаменитая икона второй половины XV века «**Битва новгородцев с суздальцами**».

Особым явлением древнерусской художественной культуры стало **искусство рукописных книг**. Написанные на телячьей коже — пергаменте, книги украшались миниатюрами, заставками. Древнейшей русской рукописью является «**Остромирово Евангелие**», написанное в 1056-1057 гг. дьяконом Григорием для Новгородского посадника Остромира, приближенного князя Изяслава. Текст книги украшен изображениями Евангелистов, фигуры которых сходны и фигурами апостолов Софийского собора в Киеве. Заставки были заполнены фантастическим растительным орнаментом. **Прикладное искусство** проявлялось и в работе ювелирных мастеров. Они обладали различной техникой обработки металлов — тиснение, филигрань, скань, зернь, чеканка, эмаль. К выдающимся изделиям ювелирного мастерства Киевской Руси относится **серебряный звездчатый колт XII века** (подвеска к женскому головному убору), который украшают несколько тысяч мельчайших капелек зерни, обведенных у основания сканным колечком.

С XI века на территории Киевской Руси начинают активно строиться города. Не зря соседи называли нашу страну **страной городов** — **Гардарикой**. Летописи и исторические хроники содержат упоминания о более 200 древнерусских городах, среди которых особо выделялись крупнейшие — **Киев, Чернигов, Смоленск, Полоцк, Владимир, Суздаль, Новгород, Рязань, Псков и др.** Центральной административно-правительственной и самой укрепленной частью большого города становится **детинец** (или **Кремль**). Он соединяется с площадью и торговыми рядами. В

городах возводятся храмы, складывается уличная система планировки, строятся феодальные усадьбы, состоящие из нескольких жилых и хозяйственных построек и огражденные забором.

Иную художественную традицию, архитектурную манеру и технику росписи мы встречаем *в культуре Владимиро-Суздальской Руси*. Эта традиция складывалась под влиянием городской посадской культуры и торгово-ремесленной среды. Главной культурной доминантой Владимира и Суздаля был *православный храм*, который воспринимался не только как сообщество верующих людей, в котором отражалось соборное или общее мнение прихожан. Храмы Владимиро-Суздальской Руси воплощали в себе *синтез искусств*. Иконы и фрески, мозаики и хоровое пение, само торжественное богослужение — создавали *единое целое*, в котором *архитектура* являлась организующим началом. Особенно активно каменное строительство г. Владимира велось при правлении *князя Андрея Боголюбского (1157-1174)*. Главным храмом стольного Владимира был *Успенский собор (1158-1160)*. Это классическое произведение древнерусского зодчества, которое впоследствии послужило образцом для одноименного собора в Московском Кремле. Устремленный ввысь, величественный храм, сложенный из больших плит тесанного белого известняка горизонтально перехвачен арочным поясом. Над высокими узкими окнами по стене проходит скульптурный рельеф. Не менее роскошен и богато украшен драгоценной утварью интерьер собора. Исключительную ценность представляют росписи, исполненные в начале XV века группой мастеров во главе с Андреем Рублевым. Одним из самых поэтических и совершенных в архитектурном плане древнерусских храмов является *церковь Покрова на реке Нерли (1166)*. Храм поражает чистотой и соразмерностью очертаний, пропорциональностью всех своих частей. В *1197 г.* во Владимире *для князя Всеволода Большое Гнездо* был построен одноглавый, трехнефный, четырехстолпный дворцовый храм — *Дмитриевский собор*. Он отличается царственной пышностью архитектуры и изысканной фасадной пластикой. В целом *соборы г. Владимира* представляли собой изящные, устремленные ввысь постройки, украшенные резьбой и рельефами на стенах. Иконы уже не напоминали византийские лики. Это были типично русские образы, индивидуальные по своей сути. Впоследствии, искусство Владимиро-Суздальской земли оказало решающее влияние на художественную культуру формировавшейся Московской державы.

Город на Волхове — *Новгород* — был центром одного из первых государственных объединений восточных славян. *Новгородская художественная школа* Средневековья достаточно самобытна и оригинальна. Для *архитектуры* Новго-

рода были характерны истинно народные начала. Строили в Новгороде просто, но добротнo и основательно. Даже древнейший и самый известный памятник новгородского каменного зодчества *Софийский собор (1045-1050)* сооружен в упрощенном виде. В течение многих столетий собор был центром не только религиозной, но и социально-политической жизни Новгородской республики. В тайниках Софии хранилась государственная казна, здесь собирался Совет Господ, а у стен храма шумело Новгородское вече. Сложившиеся архитектурные традиции новгородской школы продолжают и церкви *Спаса-на-Нередице (1198)*, *Петра и Павла в Кожевниках (1406)*. Они также массивны, приземисты, чуть расширены к низу, без резных украшений, за исключением вырезанных на стенах больших и грубых крестов. Кладки стен неровны и шероховаты. В XIII в. окончательно сформировалась *новгородская школа живописи*. Рисунок новгородских икон отличался графическим построением формы, колорит строился на сочетании ярких, контрастных цветов. В качестве примера можно привести *краснофонные иконы XVIII в.* «*Святые Иоанн Лествичник, Георгий и Власий*», «*Спас на престоле*». В XIV в. монументальная живопись Новгорода достигает расцвета, благодаря влиянию византийского художника *Феофана Грека*, который в 1378 г. расписал церковь *Спаса-на-Ильине*.

Дальнейшее развитие средневековой художественной культуры связано с *утверждением Москвы как общерусского государственного и культурного центра*. С конца XVIII в. в судьбе древнерусского государства начинает играть существенную роль Москва. Однако, только во второй половине XV в. при правлении *Великого князя Ивана III (1462-1505)* Московское княжество превратилось в крупное централизованное государство, в подчинение которому попали Новгород, Псков и Тверь. В 1485 году Иван III стал называть себя «*Великим князем Всея Руси*». Новая историческая ситуация потребовала создания *государственного художественного стиля* и, прежде всего, — *в архитектуре*. Московской архитектурной школе XV века удалось творчески соединить традиции владими́ро-суздальских и псковских мастеров с достижениями лучших зодчих Европы. Вокруг Москвы строятся крупные каменные храмы: *Успенский собор в Звенигороде (1400)*, *Троицкий собор* Троице-Сергиева монастыря, основанного Сергием Радонежским (1422).

К 1530 г. окончательно сложился *архитектурный ансамбль Московского Кремля*, в который вошли следующие сооружения:

- *Успенский собор (1475-1479)* — главная святыня русского государства, создан по проекту итальянского архитектора *Аристотеля Фиорванти (XV в.)*;

- *Архангельский собор (1505-1508)* — усыпальница русских князей, автор - архитектор *Алевиз Новый (XV-XVI)*;
- *Благовещенский собор (1484-1489)* — домовая церковь русских государей, авторство принадлежит *псковским мастерам*;
- *церковь Ризоположения (1484-1485)* — авторы *псковские мастера*;
- *церковь - колокольня Ивана Листвичника (1505-1508)* — архитектор *Бон Фрязин (XVв.)*.

В XIV-XV вв. динамично развивается *гражданская архитектура*. До наших дней дошли *каменная крепость в Изборске, кремли в Новгороде и Пскове*. Частью дворцового ансамбля Московского Кремля стала *Грановитая палата* (названная так за покрытие поверхности стен многогранными камнями), служившая приемным залом и местом для пиров. В XVI в. в русской архитектуре возникает новое явление — *шатровый храм*, который воздвигался в память важного исторического события или военной победы. Подобным образом построенные церкви и колокольни имели вид восьмиугольного шатра, поставленного на четырехугольном основании (это называлось «восьмерик на четверике»). Лучшими образцами таких сооружений являются *церковь Вознесения в селе Коломенском*, построенная в честь рождения Ивана Грозного и *храм Покрова (Василия Блаженного)*, расположенный *на Красной площади в Москве*, созданный русскими зодчими *Бармой и Постником Яковлевым в 1554-1561 гг.*

В иконописи действуют более строгие правила написания икон, которые установил в 1551 г. «*Стоглавый собор*. Вместе с тем, в это время заявила о себе *строгановская иконописная школа* (по имени богатых русских купцов-промышленников Строгановых), для которой было характерно создание небольших икон, в сюжетах которых декоративность и праздничность сочеталась с очень тонкой прорисовкой деталей (мастера *Прокопий Чирин, Истома Савин, Емельян Москвитин*). Особую страницу древнерусского искусства составляют *сооружения и различные изделия из дерева*. Русские мастера возводили поразительные по красоте и изяществу деревянные храмы (речь идет о знаменитом погосте *Кижи*) и строили из дерева жилые дома и крестьянские избы. Дерево являлось основным материалом, из которого делали мебель и утварь, а также именно оно превращалось в уникальные изделия у мастеров декоративно-прикладного искусства.

В XVI веке в России активно развивается *просвещение* и появляются начала подлинно *научных знаний* по математике, химии, географии. Этому во многом способствовало возникновение *книгопечатанья*. Первым книгопечатником счи-

тается **Иван Федоров (1510-1583)**. Он опубликовал сборник о деяниях учеников Христа — **«Апостол» (1564) и первую русскую азбуку**. Широкое распространение получили и сборники энциклопедических знаний — **«Азбуковники»**. В литературе особое значение приобретают **публицистические памятники** идеологического содержания. Монах псковского Елеазарова монастыря **Филофей** создал теорию **«Москва — третий Рим»**, согласно которой два Рима — столицы Римской и Византийской империй — пали из-за того, что изменили истинному христианству. Москва стала третьим Римом и центром христианства. И как утверждал старец Филофей: «Четвертому Риму не бывать!» В литературно-публицистическом памятнике первой трети XVI века **«Сказание о князьях Владимирских»** делается попытка доказать происхождение династии русских царей **Рюриковичей** от римского императора **Августа** и тем самым объявить правящую российскую династию одной из самых знатных в Европе.

Постепенно, в течение длительного периода, в художественной культуре Древней Руси проявляется интерес к личности **художника-творца**, к судьбе творческого человека. Согласно средневековому канону, художник должен был постоянно подчеркивать **нерукотворность своего творения** и тем самым, вознося хвалу Богу, **раскрывать сущность божественного начала**. Земная красота, без одухотворяющего ее божественного взора, была мертва и теряла для русского человека всякий смысл. Классической формой древнерусского искусства стала **икона**. Она позволяла через содержание совершенной красоты постичь смысл всего существующего. Способность проникнуть в истинную сущность мира была свойственна только истинным творцам. В древнерусской художественной культуре ими были **Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий**.

Феофан Грек (ок. 1330-1405) — византиец, приехал на Русь в 70-е гг. XIV века. Творчество художника связано с **Новгородом и Москвой**. Современники отмечали, что у Феофана был ум философа-созерцателя, а руки великолепного мастера. Живопись художника отличалась патетическим динамизмом, обобщенностью. Она геометрична в рисунке и исполнена короткими, широкими, но энергичными мазками. Художником были созданы столь блистательные произведения, что им, как канону, следовали мастера-иконописцы последующих эпох. Лучшими работами Феофана Грека являются **семь икон деисусного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, иконы «Богоматерь Донская» и «Успение Богоматери»**; в мастерской художника создана и знаменитая икона **«Преображение»**.

Первую половину XV века на Руси называют эпохой *Андрея Рублева (1360-1430)*. Являясь классиком древнерусской национальной живописи, он в полной мере воплотил в своих произведениях черты национального художественного гения. После «Слова о полку Игореве» его иконы — величайшее явление в истории древнерусского искусства. Самым совершенным и знаменитым произведением художника, вершиной молитвенного откровения стала икона «*Троица*», написанная в *1411 г. «в похвалу Преподобному Сергию Радонежскому»*. Она воспринималась русским обществом как символ национального единения. Вокруг стола, подобно престолу с жертвенной чашей, сидят три ангела, каждый из которых олицетворяет одну из ипостасей воплощения триединого божества — *Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Святой Дух*. Ангелы нераздельно связаны друг с другом, их крылья соприкасаются. Размещение фигур по кругу, взаимное согласие линий, направленность взглядов и движений к одному центру составляют нечто целое и создают впечатление единой сущности Троичного Бога. Все творчество Андрея Рублева еще при жизни было признано образцовым, и все русские живописцы обязаны были ему подражать. *Феофан Грек и Андрей Рублев* сыграли большую роль в создании *высокого русского иконостаса*, представлявшего собой высокую стенку из нескольких рядов икон («чинов»). Он превратился в обязательную часть внутреннего интерьера каждого русского храма. Формируясь на протяжении XIV-XVI вв. иконостас стал значительным вкладом русского искусства в художественное наследие Средневековья. Наиболее древнейшим из дошедших до нас является *иконостас Благовещенского собора Московского Кремля*, в написании икон которого и принимали участие Феофан Грек и Андрей Рублев. Каждый ряд иконостаса — это логическое развитие идей и символов предыдущего. Так же как и росписи храма, иконостас «читается» сверху и состоит из *пяти ярусов* (или чинов):

- *праотеческий* — символизировал путь человеческой истории и ветхозаветное начало в христианстве. Традиционно присутствуют образы праотцов, начиная от Адама и кончая Иаковом. В центре ряда изображена Троица, как воплощение триединства Бога в христианской вере;

- *пророческий* — изображал пророков, предсказавших появление Богородицы и чудесное рождение от нее Спасителя;

- *праздничный* — включает иконы, посвященные двенадцати основным праздникам, установленным церковью в воспоминаниях о событиях из жизни Христа и Богородицы;

- **деисусный** (греч. *deesis* — моление) — главный сюжетный центр иконостаса (и, как правило, это самые большие по размеру иконы), в котором величественные фигуры святых, расположенные слева и справа от Христа, обращаются в нему с мольбой о заступничестве за грешное человечество;

- **местный** — с иконами, особо почитаемыми в этой местности и в этом храме и неотделимые от повседневной жизни данного прихода.

Как правило, иконостас был тесно связан с литургией, наполняя видимыми образами тексты песнопений и молитв.

С 70-х годов XV в. в Москве начинает работать **Дионисий (1430-ок.1508)**, прославленный мастер Древней Руси. Его живопись в форме фрески отличается:

- виртуозностью рисунка и особой его утонченностью, отразившейся в идеально удлиненных пропорциях фигур;
- изящной и четкой композицией;
- прозрачностью, светоносностью красочной гаммы.

Наиболее известной является роспись Дионисием с сыновьями **храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре близ Вологды (1502-1503)**. В фресках Ферапонтова монастыря — «**Богоматерь**», «**Григорий Богослов**», «**Дмитрий Солунский**» Дионисий сумел выявить скрытый смысл текстов священного писания, придать им подлинно философскую глубину. Перу Дионисия приписываются также иконы «**Митрополит Петр в житии**» (Успенский собор Московского Кремля) и «**Митрополит Алексей в житии**» (Государственная Третьяковская галерея).

Следует заметить, что монастыри, которых на Руси было много, существовали и обустроивались на протяжении нескольких веков. С XIV в. центром православного подвижничества становится **Свято-Троице-Сергиева Лавра в Сергиевом Посаде**, основанная великим нашим соотечественником, **преподобным Сергием Радонежским**. Суть монашеской жизни заключалась, прежде всего, в отречении от мира и низменных его страстей. Монастыри на Руси выполняли уникальную **гуманитарно-просветительскую функцию**, передавая от наставника к обучаемому необходимые профессиональные знания и навыки. В целом древнерусское искусство XIV-XVI вв. непосредственно отражало состояние общественного сознания русского общества, которому был свойственен высокий духовный подъем, связанный с формированием единого государства. К концу XVII в. заканчивается эпоха древнерусского искусства, которое определялось в основном потребностями религиозного культа. Впереди Россию ждали петровские преобразования, которые вызвали к жизни и новую культуру.

45 ВОПРОС

ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА

Реформы Петра I в сфере духовной культуры. Практическая направленность образовательных реформ Петра I. Переворот в художественной культуре: обновление и освоение жанров. Роль Екатерины II в развитии русской культуры.

В XVIII веке резко меняется характер отечественной культуры. Она уходит от всеобъемлющего диктата церкви и приобретает все более светский характер. Вместе с тем эта новая, во многом необычная для России культура, была кровно связана с древнерусской культурой и из нее же вытекала. Именно культура, как материальная, так и духовная и обозначила в начале XVIII века переход от «России Древней» к «России Новой». XVIII век — по праву называется в России веком *Просвещения*. В это время значительно расширяется влияние культуры на общественную жизнь в целом. Из элитарной, присущей только высшему обществу, она делается все доступнее для различных слоев населения России. Именно в XVIII в. в нашей стране был осуществлен переход от средневековой культуры к культуре Нового времени и были заложены предпосылки для формирования русской классической культуры.

Первая треть XVIII века ознаменована реформами русского *царя Петра I (1682-1725)*. Они были призваны ликвидировать разрыв в уровне развития России и стран Европы, превратить наше отечество в передовую европейскую державу. Реформы затронули практически все сферы жизни русского общества: управление государством, экономику, взаимоотношения государства с церковью, армию, образование, бытовую и художественную культуру. Они способствовали формированию *русской нации* на базе великорусской народности. Петровские реформы, прежде всего, сопровождались глубокими изменениями *в общественном сознании* страны. Причинами этих изменений стали:

- *ущемление самостоятельности церкви*, что вело к подрыву ее идеологического влияния на общественную жизнь. Не последнюю роль этому способствовал и сам церковный раскол, ставший результатом церковной реформы патриарха Никона в 1653 г. Это и многое другое поставило русскую православную церковь в зависимое положение от государства;
- *влияние идей абсолютизма на умы россиян того времени*. Идея абсолютной власти монарха, как главной силы, обеспечивающей всеобщее благо,

пронизывала европейскую общественную мысль первой четверти XVIII века. Она получила широкое признание и в России.

Русский вариант *идеологии просвещенного абсолютизма, его основные принципы* были наиболее полно разработаны **Феофаном Прокоповичем (1661-1736)** — соратником Петра I, руководителем кружка «*Ученая дружина Петра*», в который входили **Василий Никитич Татищев (1686-1750)**, **Антох Дмитриевич Кантемир (1708-1744)** и другие отечественные Просветители. На страницах своих публицистических произведений «*Слово о власти и чести царской*» (1718), «*Духовный регламент*» (1721), «*Правда воли монаршей*» (1722), **Феофан Прокопович** писал о том, что, безусловно, монарх — слуга Отечеству, но при этом он обладает неограниченными правами над своими подданными, ибо на нем лежит за них ответственность перед Богом. Русские Просветители исповедовали *идеи социальной гармонии и естественного равенства людей*. В своих работах они акцентировали внимание русской общественности на приоритет в жизни общества светского начала — то есть разума, науки, искусства и его опору на просвещенную государственную власть. В свою очередь, главной обязанностью государственной власти должно было стать, по их мнению, осуществление “всенародной пользы”. В оценке деятельности человека русские Просветители выдвигали на первый план не знатное его происхождение и богатство, а *личный разум, талант, заслуги*. Активная, *деятельная личность* — в этом, по их мнению, и состоял смысл существования человека петровской эпохи. Содержанием петровских реформ в самом широком смысле явились два важнейших события:

- *европеизация* всех областей жизни русского общества.

- *секуляризация* (латин.*saecularis* - светский) — освобождение от церковного влияния общественной деятельности и художественного творчества.

Прежде всего, секуляризация проявилась в последовательном выведении из под влияния церкви *образования*. В период русского средневековья существовала *церковная монополия на образование*, которое по преимуществу носило богословский характер. Грамоте также обучали и в семье. До начала XVIII века в России не существовало государственной системы образования. Обучение было домашним индивидуальным и церковным. Целью обучения было по преимуществу овладение языками — латинским и греческим. Преподавались также грамматика, риторика и философия. Как было отмечено выше, петровские реформы представляли собой *последовательный курс, взятый на модернизацию страны и ее культуры*. Они привели в движение все сферы жизнедеятельности русского общества, которые остро нуждались *в новых образованных кадрах*. При правлении

Петра I *проблема школы*, образования детей и молодежи *становится государственной проблемой*, появляется целая *сеть учебных заведений*.

Первые правительственные школы в России открываются в начале XVIII века и представляют собой сугубо *профессиональные, узкоспециальные учреждения*. В качестве примера можно привести открытие в Москве *Навигационной школы*, предназначенной для подготовки кадров для формировавшегося в стране первого из флотов — азовского. Следует добавить, что данное учебное заведение стало основой будущего *Морского училища и Морской академии России*. В стране появились и так называемые *«цифирные» школы*, осуществлявшие подготовку техников для армии и казенных строительных работ. В некоторых городах России создавались *гарнизонные школы*, готовившие из солдатских детей грамотных унтер-офицеров и сержантов. Обучение грамоте считалось *частным делом* граждан. При этом *для дворян и духовенства — обучение было обязательным*, иначе они лишались некоторых привилегий: продвижения по службе и возможности вступать в брак. Для дворянских детей были введены *обязательные государственные экзамены*. При монастырях открывались *школы для подготовки священнослужителей*. Эти школы стали основой будущих *духовных семинарий*. В основном в них обучались дети священнослужителей, что формировало традицию русского белого духовенства делать свою профессию наследственной. Как было отмечено выше, широкое распространение получает *практика обучения молодых людей за границей*. К концу XVIII в. в России уже было 550 учебных заведений с 62 тысячами учащихся.

Развитие школы требовало большого количества *учебников*, разного рода справочников. По указанию Петра была развернута *широкая издательская деятельность*. Были напечатаны *«Арифметика» Л.Ф.Магницкого*, *«Грамматика славянская» В.П.Поликарпова*, *«Первое обучение отрокам» Феофана Прокоповича* и многие другие книги. В *1708 году* Петр I ввел новый *гражданский шрифт*, способствовавший появлению книг нерелигиозного содержания. В стране были напечатаны сочинения новейших естествоиспытателей Запада *Коперника, Галилея, Ньютона, Лейбница* и работы западных философов *Декарта, Гоббса, Локка*. Потребность в учебной литературе стимулировала необходимость значительного расширения материальной базы *печатного дела*. Помимо *Москвы и Петербурга*, издательские центры располагались в *Костромской, Тамбовской, Калужской, Пензенской* губерниях. К концу XVIII в. в стране было издано около 7000 названий книг, а их тираж превышал семь миллионов экземпляров.

В 1714 г. в Петербурге возникает первая в России *Государственная публичная библиотека*, укореняется и такая форма общения с книгой, как *домашняя библиотека*. По инициативе Петра I в стране было положено начало собиранию научных коллекций. Другими словами, именно с этого момента Россия приступила к организации отечественного *музееведения*. В 1719 г. открылся первый русский музей — *Кунсткамера*, экспонаты которой впоследствии вошли в состав «*Эрмитажа*» и *Военно-Морского музея России*. Итогом петровских реформ в области образования и науки стало *открытие в 1725 г. в Петербурге Академии наук*, которая соединила в себе педагогические и научно-исследовательские функции. В состав Академии входили «три класса наук»: математический, физический и гуманитарный. Ведущую роль стали играть первые два класса.

Важным моментом в преобразовательной деятельности Петра стало создание в России *периодической печати*, которая являлась мощным средством просвещения народа. Для того чтобы люди «*смотрели и учились*» (а это слова царя), Петр приказал печатать так называемые «*Куранты*» и распространять их в народе. «Куранты», или как их потом стали называть «*Ведомости*» были первой официальной газетой России. Ее первый номер вышел 2 января 1703 года. Газета рассказывала о состоянии школ в Москве, о количестве родившихся в столице, содержала известия из Казани, Сибири, Нарвы. «Ведомости» были призваны разъяснять и пропагандировать проводившиеся в стране реформы, а, кроме того, нести новые знания в народ. Издание знакомило русских людей с событиями отечественной и зарубежной жизни, чем содействовало культурному сближению с Европой.

В первой половине XVIII века в стране бурно развиваются *наука и техника*. Научно-технические исследования и достижения носили *прикладной характер* и были нацелены:

- *на решение технических проблем производств* — изготовление токарных, токарно-копировальных, винторезных станков; производство оптических приборов: подзорных труб и микроскопов и мн. др.;
- *на изучение недр и поиск полезных ископаемых* — обнаружение залежей каменного угля в Подмосковье, в Донецком и Кузнецком бассейнах, нефти в Поволжье и Коми;
- *на составление гидрографических карт* Азовского, Каспийского, Балтийского и Белого морей; *на географические исследования* юга России, Сибири, Камчатки, Курильских островов и т.д.

Экономическая публицистика того периода представлена оригинальным сочинением русского мыслителя-самоучки *Ивана Тихоновича Посошкова (1652-1726) «Книга о скудности и богатстве» (1724)*. Автор считал жизненным нервом государства производство и торговлю, при этом активно защищая интересы отечественного производства. Посошков искренне надеялся на помощь государства в достижении гражданского мира, преуспевания и «общего блага» и рассчитывал на то, что новые порядки наступят лишь тогда, когда бедные и богатые слои общества будут жить между собой в мире и согласии. Другим деятелем Петровского времени, внесшим существенный вклад в развитие отечественной социально-политической мысли, был *Василий Никитич Татищев (1686-1750)*. Его главный труд (над которым он работал почти 20 лет) — *«История Российская с самых древнейших времен»* был первым крупным систематическим изложением отечественной истории.

Развитие отечественной художественной культуры первой трети XVIII в. также определили *реформы Петра I*. Искусство стало одним из существенных средств утверждения новой государственной политики, направленной на всестороннюю модернизацию страны. Властные структуры государства во главе с императором содействовали тем видам художественного творчества, с помощью которых появлялась возможность не только воздействовать на массовое сознание людей, но и мобилизовывать его на реализацию важнейших задач, стоящих перед Россией. *«Секуляризация», «обмирщение», «светскость»* — т.е. освобождение от исключительного влияния церкви, становятся основной тенденцией развития художественной культуры в XVIII веке. Русское искусство выходит на общеевропейские пути развития. Оно отказывается от средневековой замкнутости, но при этом не порывает с многовековыми национальными традициями. Петровские реформы предоставили возможность многим русским художникам получить творческую подготовку и художественное образование в странах Западной Европы. В свою очередь, в это время же многие западные деятели культуры приглашались на работу в нашу страну, произведения иностранных мастеров покупались за границей и ввозились в Россию. На формирование нового искусства существенное влияние оказывала личность царя-реформатора Петра I. Именно его преобразования наполнили отечественное искусство *гражданским звучанием*. Они вызвали к жизни *разнообразные стилевые приемы*. В русском искусстве появляется *много идей* и образов. Отечественное искусство пробует себя *в новых жанрах* и пытается реализовать *себя в незнакомых ранее сюжетах*. Ведущими видами искусства

становятся *архитектура, скульптура, живопись, театр*. Они обновляют свой *образный язык*, широко используют *светские формы выражения*.

Существенно новый, светский характер русской художественной культуры проявляется, прежде всего, в *архитектуре*. Основой архитектуры становится *ордер* (латин. *ordre* - порядок, строй) — то есть определенная художественная система строчно-балочной конструкции, разработанная в Древней Греции и перешедшая в архитектуру других стран в различные исторические периоды. Принципы ордерной архитектуры стали определяющими при возведении новой столицы России — *Санкт-Петербурга*. Город был заложен в 1703 г. Проект застройки Петербурга разработал французский архитектор *Жан-Батист Леблон (1679-1719)*, а главным архитектором в то время стал итальянский зодчий и строитель *Доменико Трезини (1670-1734)*. Петербург строился по единому, четкому плану, с использованием определенных градостроительных правил — прямые улицы, допустимая высота зданий, включение в городской ансамбль садово-парковых фрагментов. Архитектурный облик города называли *русским барокко*, а самыми знаменитыми сооружениями Петербурга того периода стали *комплекс зданий Петропавловской крепости* (архитектор Д.Трезини) и *Летний дворец Петра в Летнем саду* (архитекторы Д.Трезини, Андреас Шлютер (1660-1714)).

В петровское время не менее интенсивно и творчески интересно обустроивалась *Москва* и близлежащие к ней территории, на которых располагались родовые дворянские усадьбы. Они занимали значительное место в истории русской культуры XVIII века и в становлении ее духовности. *Дворянская усадьба* стала важнейшим элементом культуры страны, символизирующим образ нашего Отечества. Усадьба возникла как жилой и хозяйственный комплекс, в котором, прежде всего, формировались дворянские семейные традиции.

В начале XVIII в. ведущее место в русской *живописи* начинает занимать картина, написанная маслом. Среди станковых картин предпочтение отдается *портрету*. Выдающимися портретистами того времени были И.Н.Никитин и А.М.Матвеев. В своих произведениях им удалось запечатлеть энергичных, «полезных обществу» людей петровского времени. Лучшие работы *Ивана Никитича Никитина (1690-1772)* — это портреты самого царя и членов его семьи: «*Портрет Петра I в кругу*», «*Петр на смертном одре*», портреты племянницы царя Прасковьи Ивановны и царевны Наталии Алексеевны. Художником, внесшим в отечественную живопись достижения европейских художественных школ был *Андрей Матвеевич Матвеев (1701-1739)*. Его парные портреты князей И.А. и

А.П.Голицыных, «*Автопортрет с женой*» необычайно выразительны и очень тонко раскрывают индивидуальные характеристики портретируемых.

Рождение *скульптуры*, монумента, конного монумента связано с именем итальянского скульптора *Бартоломео Карло Растрелли (1675-1744)*. Ему принадлежат *портретный бюст Петра I (1723)* и *конная статуя Петра I* у Михайловского замка в Петербурге (1744). Обе скульптуры императора наиболее точно реализуют основные принципы стиля *русского барокко*. Они динамичны, возвеличивают облик монарха, метафоричны и исполнены огромной внутренней силы. Автор глубоко владеет мастерством обобщения при раскрытии индивидуальной характеристики образов. Одной из самых пластичных, выразительных и цельных в плане художественной образности является статуя «*Императрица Анна Иоановна с арапчонком*» (1741) работы Б.Растрелли.

В 1757 г. в Петербурге была открыта *Академия Художеств*. Очень быстро она становится не только учебным заведением, но и законодателем художественных идей. Из стен академии вышло целое поколение деятелей культуры, впоследствии прославивших Россию на весь мир. Это были архитекторы И.Старов, В.Баженов, художники А.Лосенко, Д.Левицкий, скульпторы Ф.Шубин, Ф.Гордеев и мн. другие.

После смерти Петра I русская культура на протяжении достаточно длительного времени развивалась в атмосфере нестабильности — сменяющих друг друга дворцовых переворотов, интриг, фаворитизма. Вместе с тем, основы, заложенные петровскими реформами, продолжали приносить свои плоды. Определенный импульс в развитие художественной культуры, образования и науки был дан в годы правления дочери Петра I *Елизаветы Петровны (1741-1761)*. В елизаветинское время в Российской Академии наук появляются национальные кадры, меняется характер ее деятельности. Динамично развиваются процессы образования *русской национальной науки*, т.е. происходит:

- теоретическая систематизация существовавших знаний;
- создание научно-исследовательских центров;
- формирование особого слоя людей, профессионально занимающихся научной деятельностью.

Первым русским профессором, членом Российской Академии наук становится *Михаил Васильевич Ломоносов (1711-1765)*. Сын простой крестьянки, ставший гениальным ученым-энциклопедистом — он намного опередил свое время. Трудно найти такую область знания, куда бы он не внес своего вклада: естествознание и механика, физика и химия, геология и астрономия, история и педаго-

гика, литература и языкознание, живопись и архитектура. Девизом всей жизни Ломоносова стала фраза: «*Через учение — к счастью!*»!

В 1755 году начинает свою работу *Московский университет* — первый в России. В университете было три факультета: философский, юридический, медицинский и две гимназии. В одну из них принимали крестьянских детей и посадских людей. В 1765 г. в Петербурге основано первое русское научное общество — *Вольное Экономическое общество*, занимавшееся проблемами сельского хозяйства, в частности, созданием сельскохозяйственных машин. Из народной среды выдвигаются талантливые русские изобретатели:

- *Иван Иванович Ползунов (1728-1766)* — уральский рабочий, разработавший первый в мире проект парового двигателя;
- *Иван Петрович Кулибин (1735-1818)* — механик-самоучка, придумавший оптический телеграф и лифт, проект одноарочного моста и т.д.

В елизаветинское время наблюдается большой интерес *к театру*. Появляются домашние театры как в столице, так и в провинции. В них ставились пьесы отечественных и иностранных авторов. Во второй половине XVIII в. происходит становление русского профессионального театра. Он связан с именем первого русского актера, поэта, драматурга, музыканта *Федора Григорьевича Волкова (1729-1763)*. В 1756 г. в Петербурге был создан «*Русский для представлений и комедий театр*», в репертуаре которого преобладали пьесы русских авторов на патриотические темы. В качестве примера можно привести трагедии *Александра Петровича Сумарокова (1717-1777)* — «*Хореев*» (1747), «*Синав и Трувор*» (1750), «*Семира*» (1751) и др.

Последняя треть XVIII в. — это время правления *Екатерины II (1762-1796)*. Русская императрица была одной из самых образованных женщин Европы. Она всерьез интересовалась историей, литературой, юриспруденцией, вела переписку с Французскими Просветителями Дидро и Вольтером. При Екатерине II была продолжена *реформа образования*. Она стала более масштабной и основательной. В 1786 г. в России создается *государственная система народного образования*, открываются малые народные училища в уездных городах, главные училища в губернских городах. В 1766 г. была открыта *Медицинская Академия России* — первое учебное заведение, готовящее профессиональных медиков. В конце XVIII в. возникают *женские учебные заведения* и среди них знаменитый *Смольный институт* («институт благородных девиц») в Петербурге. Таким образом, было положено начало *женскому образованию* в стране. Еще одной чертой в культуре екатерининской эпохи была достаточно активная *полемика по со-*

циально-политическим вопросам на страницах разных отечественных журналов, в которой не брезговала участвовать сама императрица. Особую роль здесь сыграл **Николай Иванович Новиков (1744-1818)**, издававший журналы «Трумень», «Живописец», «Кошелек», «Пустомеля», в которых он критиковал российские порядки и изобличал пороки, порожденные самодержавием: взяточничество, административный и судебный произвол, казнокрадство. Новиков считал, что виной всему является отсутствие гражданских свобод и деспотизм власти. Новиков полагал, что надо убедить монарха и дворян в добровольном проведении реформ сверху и в установлении справедливости и достойной жизни для своих подданных. Большой резонанс среди русской общественности имела книга **Александра Николаевича Радищева (1749-1802) «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790)**, в которой автор выступил как антикрепостник и противник сословных привилегий. Русское искусство XVIII в. не только начинало ощущать себя частью европейского культурного сообщества, но и смело бросало вызов самым авторитетным художественным школам Европы. Интересный и своеобразный вариант культуры **классицизма** возникает на русской почве. Он сложился на основе **просветительской идеологии** времени петровских реформ и был проникнут идеями социальной гармонии и естественного равенства людей, которые были свойственны последователям этих реформ. Особенности отечественного литературного классицизма стали:

- преобладание в произведениях литературы национально-исторической тематики над античной;
- сатирическая направленность литературных произведений. Появление жанра комедии в русской литературе и драматургии;
- простота, ясность, естественность литературного языка;
- развитие литературных жанров, насыщенных патриотическим пафосом: оды, гимны, патриотические поэмы.

На всем протяжении XVIII в. главным пафосом литературных жанров являлись **идеи государственного строительства общественных преобразований**. Отсюда такое мощное развитие получают:

- высокая патриотическая поэзия, связанная с творчеством М.Ломоносова;
- критическое, сатирическое обличение пороков русского общества и государства, представленное сатирой, басней, бытовой комедией нравов А.Кантемира, А.Радищева, Д.Фонвизина.

Следует заметить, что в последней трети XVIII в. в отечественном искусстве, помимо классицизма о себе заявил **сентиментализм** (франц. *stintiment* - чув-

ство), провозгласивший чувственную сферу определяющим моментом жизненных ценностей. Начинался русский сентиментализм творчеством *Гаврилы Романовича Державина (1743-1816)*. В своих знаменитых одах «*Бог*», «*Властителям и судьям*», «*Вельможа*» и мн. др. Державин реализовал новый для русской литературы принцип, который выразился в личностном отношении автора к изображаемой действительности. Еще более убедительное выражение русский сентиментализм нашел в повестях *Николая Михайловича Карамзина (1766-1826)* «*Бедная Лиза*» и «*Наталья, боярская дочь*» (1792). Автор вводит в свой литературный язык разговорные формы, что позволяет привлечь к чтению широкий круг населения страны. Одновременно, это улучшает качество русского общенародного разговорного языка. Образцом здесь выступает московский диалект.

В последней трети XVIII в. профессиональное *театральное искусство* России развивается во всем своем жанровом разнообразии, включая драму, оперу и балет. Этапным произведением отечественной драматургии становится комедия «*Недоросль*» (1782) *Дениса Ивановича Фонвизина (1744-1792)*. Огромной популярностью у зрителей пользуются сентиментальные постановки, так называемые «*слезные драмы*» *Михаила Матвеевича Хераскова (1733-1807)* — «*Гонимые*» (1775), «*Школа добродетели*» (1797), «*Милана*» (1798). Заметным явлением культурной жизни была *комическая опера*. В Петербурге регулярно ставятся *оперно-балетные спектакли*. Не отстают от столичных трупп и провинциальные *крепостные театры*, спектакли которых отличались необыкновенной пышностью и великолепием. Среди многих, особо славились театральные труппы *графов Шереметевых, Юсуповых, Воронцовых*. В истории русского театра навсегда осталось имя прекрасной крепостной актрисы *Прасковьи Ивановны Ковалевой-Жемчуговой (1767-1803)*, ставшей незадолго до своей смерти *графиней Шереметевой*.

В *архитектуре* буйствует стилевое многообразие. На основе *барокко* итальянский зодчий *Франческо Бартоломео Растрелли (1700-1771)*, занимающий в архитектурном сообществе России положение «*обер-архитектора*», строит в Петербурге во второй половине XVIII века:

- *ансамбль Смольного монастыря (1748-1764)*, по образу напоминающий русские монастырские ансамбли предыдущих столетий;
- *Зимний дворец (1754-1762)*;
- *дворцы елизаветинских вельмож М.И.Воронцова и С.Г.Строганова*;
- *Екатерининский дворец в Царском селе (1752-1757)*.

Известный московский архитектор второй половины XVIII века, работавший в стиле классицизма, **Василий Иванович Баженов (1737-1799)** создал проект грандиозного дворцово-паркового ансамбля в подмосковном имении Екатерины — **Царицыно (1775-1785)** и построил одно из самых красивых зданий столицы — **дом П.Е.Пашкова (1784-1786)** — ныне одно из зданий Российской государственной библиотеки. Вместе с Баженовым в обустройстве Москвы принимал активное участие и известный русский архитектор **Матвей Федорович Казаков (1738-1812)**. В столице России Казаковым построены здания: **Сената в Кремле (1776-1787)**, **Московского университета на Моховой (1786-1793)**, **Московского дворянского собрания с его знаменитым Колонным залом, - Голицынской больницы (1786-1801)**.

Не менее интересно в духе строгого классицизма работал и выдающийся архитектор того времени **Иван Егорович Старов (1744-1808)**. Самое значительное сооружение Старова — **Таврический дворец в Петербурге (1782-1789)**, представлявший собой городскую усадьбу князя Г.А.Потемкина, предназначенную для торжественных приемов. Следует отметить, что все без исключения сооружения русского классицизма отличали богатство архитектурной фантазии, соединение традиций европейского классицизма с элементами древнерусского зодчества.

Помимо отечественных зодчих, огромный вклад в архитектурный облик, прежде всего, Петербурга внесли и иностранные архитекторы. Любимым архитектором Екатерины был итальянец по происхождению, представитель неоклассицизма **Джакомо Кваренги (1744-1817)**. В Санкт-Петербурге он построил здание **Академии наук (1783-1789)**, несколько дворцов, а также **Эрмитажный театр**. В неоклассическом стиле им был сооружен и Александровский дворец в Царском Селе. Там же шотландец **Чарлз Камерон (1730-1812)** создал комплекс садово-парковых зданий и знаменитый **Павловский дворец (1782-1786)**.

Период реформ стал временем развития **скульптуры**, которая воспитала целую плеяду замечательных русских мастеров: Ф.И.Шубина, М.И.Козловского, Ф.Ф.Щедрина, И.П.Прокофьева и достигла своего совершенства в классическом памятнике Петру I — **«Медный всадник»(1765-1782)** французского скульптора **Этьенна Мориса Фальконе (1716-1791)**. Конная статуя Фальконе по праву считается одним из величайших произведений мировой скульптуры. Среди русских мастеров наиболее полно принципами классицизма овладел **Иван Петрович Мартос (1752-1835)**. Он прожил долгую творческую жизнь и основные его произведения, прежде всего, **памятник Минину и Пожарскому (1804-1818)**, стали достоянием XIX века. Но уже в 80-90-е годы XVIII в. Мартос прославился созда-

нием русского классического надгробия. С редким художественным совершенством им исполнены *посмертные памятники М.П.Собакиной (1782) и Е.С.Куракиной (1792)*.

Русская живопись второй половины XVIII- начале XIX века особых успехов достигает в жанре *портрета*. Крупнейшими портретистами были Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий, В.Л.Боровиковский. В творчестве *Федора Степановича Рокотова (1735-1808)* жанр портрета занимает ведущее место. Художник обладал блестящей живописной техникой, композиционно его портреты разнообразны. Одним из самых лучших — стал пленительный, полный лиризма *образ А.П.Струйской (1772)*. Крупнейшим русским портретистом XVIII в. был *Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822)*. Он создал целую серию живописных образов — Екатерины II, воспитанниц Смольного института, московских купцов. К числу лучших работ Левицкого принадлежат также *портреты Д.Дидро, М.А.Дьяковой, Н.И.Новикова*. Учеником Левицкого был выдающийся русский живописец *Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825)*. Его работам присущи черты стиля сентиментализма. Художник изображает портретируемых на фоне теневого пейзажа, в тончайших светотеневых градациях, которые гармонизируют все изображение. Лучшими в этом ряду являются *портреты Е.Н.Арсеньевой и М.И.Лопухиной*.

Стараниями Екатерины II в Петербурге был основан *первый национальный музей искусств — Эрмитаж*, для которого архитектор *Юрий Матвеевич Фельтен (1730-1801)* возвел здание, впоследствии получившее название *Старый Эрмитаж*. Сама императрица определила основные черты музея и составила для посетителей свод правил. Екатерина Великая собрала первую в стране *коллекцию драгоценных изделий* — удивительных по красоте и по стоимости. Русская казна покупала за границей много картин, скульптур, ювелирных изделий и т.п. Высокое качество и масштаб приобретений, размах проектов, связанных с художественной деятельностью выдвинули петербургский двор в число первых царских дворов Европы. И если Петр I «прорубил окно» в Европу, то *при Екатерине II Россия стала самой Европой, а Петербург — одной из европейских столиц*. XVIII век отмечен крупными переменами в отечественной культуре. Именно этому времени было суждено, преодолевая некоторую замкнутость и сословную ограниченность, сформировать подлинно русскую национальную культуру. Конец столетия совпал с концом века Екатерины II — блистательного и поверхностного, легкомысленного и мудрого, но очень легендарного и романтического.

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Духовная культура предреформенной России (первая половина XIX в.). Реформы школьной системы в XIX веке. Лицеи. Университеты. Расширение социальной базы образования. Успехи естественных и социальных наук. Литературоцентризм отечественной художественной культуры.

В XIX веке продолжался процесс формирования отечественной культуры, которая постепенно приобретала подлинно классические черты. В это время были сделаны выдающиеся научные открытия и изобретения, созданы произведения литературы, живописи, архитектуры, музыки, скульптуры и театра, ставшие достоянием всего человечества. В первой половине XIX в. отечественная культура находится на подъеме, вызванным целым рядом причин: результатами политики «просвещенного абсолютизма» Екатерины II и Александра I, победой над французами в Отечественной войне 1812 года, а также укреплением межкультурных связей внутри страны и контактами России с зарубежными странами. В начале XIX века в стране было создано *Министерство народного просвещения*, которое выработало долгосрочную программу организации народного образования. Согласно плану в 1803 г. Россия была разделена на шесть учебных округов: *Петербургский, Московский, Белорусско-Литовский, Дерптский, Казанский и Харьковский*. Во главе каждого округа был поставлен *университет* с его учебной коллегией — *советом и попечителем* при нем. Университет координировал работу образовательных школ *трех ступеней*:

- гимназий с четырехлетним курсом обучения;
- уездных училищ с двухлетним курсом обучения;
- приходских училищ с одногодичным курсом обучения.

Таким образом, в стране была создана *единая вертикаль образования*. В это же время были основаны и специальные закрытые учебные заведения для дворян — *Царскосельский и Демидовский лицеи*. Большое внимание уделяется развитию высших технических учебных заведений. Были основаны *Московское техническое училище, Петербургский технологический институт, Инженерная Академия* и т.д. К середине XIX века в России расширяется социальная база образования. Открываются тысячи *крестьянских школ грамоты* — прообразы будущих *земских школ*. В 1814 г. в Петербурге распахивает свои двери первая в России *публичная библиотека*, ставшая национальным книгохранилищем.

Значительное место в формировании отечественной классической культуры занимает российская *журналистика и печать*. При правлении императора Алек-

сандра I (1801-1825) в стране начинает создаваться мощная книгоиздательская и журнально-газетная инфраструктура. Интенсивно издавались газеты, среди которых следует особо выделить *«Санкт-Петербургские ведомости»* и *«Северную пчелу»*. С 1838 г. в каждом регионе России выпускали свои *«Губернские новости»*. Наибольшую известность среди журналов получили: *«Современник»* — основан *А.С.Пушкиным* в 1836 г., *«Отечественные записки»* — созданы *А.А.Краевским* в 1839 г., *«Москвитянин»* — издаваемый в 1841-1856 гг. *М.П.Погодиным*. Российская гуманитарная наука этого периода представлена блестящим трудом *Николая Михайловича Карамзина «История государства Российского» в 12 томах (1816-1824)*. По выражению современников, ученый «открыл русскому обществу его историю, как Колумб открыл Америку». Другой русский историк *Николай Александрович Полевой (1796-1846)* в противовес Карамзину написал *6-ти томную «Историю русского народа» (1829-1833)*. В отличие от Карамзина, создавшего «историю царей», у Полевого героем повествования выступает русский народ. С 1828 по 1831 гг. оригинальный отечественный мыслитель *Петр Яковлевич Чаадаев (1794-1856)* создает свои *«Философические письма»* — своеобразную *философскую историю России*. В своем первом «Философическом письме», опубликованном в 1836 г. в журнале «Телескоп», мыслитель поставил России весьма безнадежный диагноз. Поскольку наша страна исторически развивалась вне активного влияния западного мира, она, по мысли Чаадаева, «обречена на бездуховное существование где-то на обочине столбовой дороги, по которой шествуют цивилизованные народы». История России, по мысли Чаадаева, не состоялась, не обрела устойчивые правила и идеи, которыми можно пользоваться в повседневной жизни. Она не выработала собственную культурную традицию. Публикация чаадаевского письма вызвала резко негативную общественную реакцию в России. Журнал был закрыт, сам автор объявлен сумасшедшим и над ним был назначен медико-полицейский надзор. Однако, эти, во многом спорные, но *системные рассуждения и оценки* П.Я.Чаадаева были ни чем иным, как первым по-настоящему философским отечественным сочинением. И только после публикации «Философических писем» Чаадаева *русская философия стала философией* в подлинном смысле этого слова.

В 40-е годы полемика о своеобразии исторического пути страны была продолжена. Она привела к формированию двух магистральных течений в общественной мысли, исходивших из необходимости всеобъемлющих преобразований в России и получивших название: *«славянофилов»* и *«западников»*. В своих выступлениях на страницах журналов — *«Отечественные записки»*, *«Современ-*

ник», «Русская беседа» и «Московитянин», в бесконечных дискуссиях в аристократических салонах и литературных кружках, в публичных лекциях перед студенческой аудиторией — теоретики обоих направлений выступали за *отмену крепостного права, смягчение форм самодержавия и принятие конституции*. Вместе с тем, во взглядах на судьбы России у представителей этих двух направлений были и существенные расхождения.

Славянофилы — *Алексей Степанович Хомяков (1804-1860)* — религиозный философ, поэт, публицист, *Иван Васильевич Киреевский (1806-1856)* — философ, литературный критик и его брат *Петр Васильевич Киреевский (1808-1856)* — фольклорист и публицист, *Юрий Федорович Самарин (1819-1876)* — историк и богослов, *братья Иван Сергеевич (1823-1886) и Константин Сергеевич (1817-1860) Аксаковы* — русские публицисты, социальные философы, *Степан Петрович Шевырев (1806-1864)* — литературный критик, поэт, публицист, профессор Московского университета и другие теоретики данного направления русской общественной мысли *обосновывали особый, самобытный путь исторического развития России*, который, по их мнению, кардинально отличается от развития западноевропейских стран. Более того, согласно их взглядам, западные нормы государственной и общественной жизни непригодны для России — у нее свой путь развития. Своеобразием русской народности они считали: равнодушие к политике, православные традиции, общинность, глубокую религиозность и приверженность к власти царя.

Идеологи западничества: *Виссарион Григорьевич Белинский (1811-1848)* — литературный критик и публицист, *Александр Иванович Герцен (1812-1870)* — писатель, мыслитель, общественный деятель, *Василий Петрович Боткин (1812-1869)* — критик и публицист, *Тимофей Николаевич Грановский (1813-1855)* — историк, профессор Московского университета, *Павел Васильевич Анненков (1813-1887)* — литературный критик и публицист, *Николай Платонович Огарев (1813-1877)* — поэт, философ и общественный деятель и ряд других мыслителей заявляли *о существенном экономическом и политическом отставании России от западноевропейских стран*. Питаясь идеями французских просветителей XVIII в., идеологи западничества считали важнейшей задачей русского общества и государственной власти России принятие в качестве образца — политическое устройство и культуру передовых стран Запада. Определяющими у наших западников были идеи социального прогресса, равенства сословий и суверенности человеческой личности.

Следует заметить, что, несмотря на серьезные расхождения по ряду принципиальных вопросов, между этими двумя течениями в общественной мысли было много общего. И славянофилы, и западники подчеркивали *самобытность и оригинальность отечественной культуры* по сравнению с иными культурами и пытались найти этому объяснение. Но главным было то, что участники дискуссии на протяжении многих лет искали — каким путем преодолеть существовавший экономический, политический и культурный разрыв между Россией и передовыми странами Запада.

Научно-техническая мысль России первой половины XIX в. была направлена, прежде всего, на удовлетворение практических нужд интенсивно развивавшегося промышленного производства. Так *Николай Николаевич Зинин (1812-1880)* осуществил синтез анилина — органического красителя для текстильной промышленности, *Борис Семенович Якоби (1801-1874)* открыл в электрохимии метод гальванопластики, а *Павел Петрович Аносов (1799-1851)* создал новую науку — металлографию. В области естественных наук мировую известность принесло создание *Николаем Ивановичем Лобачевским (1792-1856)* неевклидовой геометрии. Огромен вклад русских мореплавателей и путешественников того времени в отечественную географическую науку. *Иван Федорович Крузенштерн (1770-1846)* и *Юрий Федорович Лисянский (1773-1837)* в 1803-1804 гг. совершили первое кругосветное путешествие. *Михаил Петрович Лазарев (1788-1851)* и *Фадей Фадеевич Беллинсгаузен (1778-1852)* в 1821 г. доплыли до Антарктиды. В 1850 г. *Генадий Иванович Невельской (1813-1876)* открыл пролив между Сахалином и материком.

Архитектура предреформенного периода развивалась в стиле *зрелого классицизма*, который в научной литературе очень часто именовался *русским ампиром*. Его отличительными чертами были «монументализм» сооружений, симметрия их планировки, наличие архитектурного перекрытия - портика, образующего выступающую часть здания и часто оформлявшую главный вход. Примерами таких построек являются Казанский собор (1801-1811) — архитектор *Андрей Никифорович Воронихин (1759-1814)*; Исаакиевский собор (1818-1856) — архитектор *Август Монферран (1786-1858)*; комплекс зданий Адмиралтейства (1806-1823) — архитектор *Андреян Дмитриевич Захаров (1761-1811)*. Архитектура начала XIX века решала, прежде всего, градостроительные задачи и в ней преобладает создание *архитектурных ансамблей* — целостных по замыслу и безукоризненных по исполнению. Блестящим примером является *ансамбль Дворцовой площади в Петербурге (1819-1829)*, включавший в себя Зимний дворец,

Малый Эрмитаж, Генеральный штаб, Александровскую колонну. Его создателем является ведущий петербургский архитектор первой трети XIX века, мастер «русского ампира» — *Карл Иванович Росси (1777-1849)*. Не менее известными ансамблями зодчего стали, созданные в *1810-1830 гг.* здание *Александринского театра* и прилегающих к нему *Александринской площади, Театральной улицы (ныне улица Росси)* и расположенные на знаменитой Сенатской площади здания *Сената и Синода (1829-1834)*.

После войны 1812 г. интенсивно восстанавливаются старые и строятся новые здания в Москве. На Красной площади ученик М.Казакова архитектор *Осип Иванович Бове (1784-1834)* заново возводит *Торговые ряды (1816-1825)*. Им также построен *Большой театр (1816-1825), здания Первой Градской больницы (1828-1833) и Триумфальные ворота у въезда в Москву (1827-1834)*.

В 1830-1840-е гг. В России зарождается новый архитектурный стиль — *русско-византийский*, объявленный *императором Николаем I (1796-1855)* «официальным державным стилем». Он вобрал в себя элементы других художественных стилей и, в первую очередь — классицизма. Новый стиль как бы символизировал преемственность архитектуры Российской империи и архитектуры Византии и Киевской Руси. основоположник — русско-византийского стиля *Константин Андреевич Тон (1794-1881)*, автор *проекта Большого Кремлевского дворца (1838-1849) и храма Христа Спасителя (1837-1883) в Москве*.

Русская живопись в первой половине XIX в. развивалась в академической традиции, в основном, в портретном и бытовом жанрах. В *портретном жанре* ведущее место принадлежит *Оресту Адамовичу Кипренскому (1782-1836)*, — автору *портретов* русских дворянок *Е.П.Ростопчиной (1809), Д.Н.Хвостовой (1814)*, героя войны 1812 г. полковника лейб-гусаров *Е.В.Давыдова (1809)*. Велики заслуги и *Василия Андреевича Тропинина (1776-1857)*, создателя классического изображения А.С.Пушкина (1827) и жанровых портретов-картин «*Кружевница*», «*Пряха*», «*Гитарист*», «*Золотошвейка*». Подлинным новатором отечественной живописи был *Алексей Гаврилович Венецианов (1780-1847)*. В своих картинах «*Гумно*», «*На жатве*», «*На пашне*» он стал родоначальником *бытового жанра*, как определенного этапа в формировании творческого метода — реализма. Бытовой жанр нашел свое воплощение и в работах *Павла Андреевича Федотова (1815-1852)*, сумевшего выразить важнейшие проблемы России 40-х годов. Его полотна «*Свежий кавалер*» (1846), «*Сватовство майора*» (1848), «*Анкор, еще анкор!*» (1851), благодаря своей социальной заостренности, открывают эпоху искусства *критического реализма* в отечественной художественной куль-

туре. Воспитанники Академии Художеств *Карл Павлович Брюллов (1799-1852)* и *Александр Андреевич Иванов (1806-1858)* писали свои живописные полотна на античные и библейские сюжеты. Реальное событие античной истории — гибель итальянского города Помпеи при извержении вулкана Везувия в 79 г. решено в картине К.Брюлова «*Последний день Помпеи*» (1830-1833) в сочетании стилистики классицизма и романтизма. Монументально-эпическое полотно А.Иванова «*Явление Христа народу*» (1845) производит на зрителя необычайно правдивое и потрясающе достоверное по силе образного звучания впечатление.

Мастером монументальной скульптуры первой половины XIX в., органически вписанной в городской пейзаж, был *Петр Карлович Клодт (1805-1867)* Автор «*Укротителей коней*» (1833-1850) для Аничкова моста, *памятников Николаю I (1850-1859)* на Исаакиевской площади и *И.А.Крылову (1848-1855)* в Летнем саду сумел передать не только точность натуры, но и обобщенность, и декоративность художественной формы.

В первой половине XIX в. возникает русская национальная *музыкальная культура*. Она блестяще проявляет себя в создании:

- национальной оперы, которая связана, прежде всего, с именами *Михаила Ивановича Глинки (1804-1857)* — оперы «*Иван Сусанин*» (1836), «*Руслан и Людмила*» (1842) и *Александра Сергеевича Даргомыжского (1813-1869)* — оперы «*Русалка*» (1855), «*Каменный гость*» (1869);

- отечественной инструментальной музыки — «*Камаринская*» (1848), «*Испанские увертюры*» (1851) *М.И.Глинки*;

- русского романса — творчество *Александра Александровича Алябьева (1787-1851)*, *Александра Львовича Гурилева (1803-1858)*, *Александра Егоровича Варламова (1801-1848)*.

Все более заметную роль в жизни русского общества начинает играть *театр*. В 1824 г. в результате раздела Петровского театра появляются две самостоятельные труппы: драматическая — *Малый театр* и оперно-балетная — *Большой театр*. В 1832 г. в Петербурге открывается знаменитый *Александринский театр*. Крупнейшими русскими актерами того времени были:

- *Павел Степанович Мочалов (1800-1848)* — великий русский трагик, блиставший в трагедиях Шекспира и Шиллера;

- *Михаил Семенович Щепкин (1788-1863)*, прославившийся на сцене Малого театра исполнением ролей русского реалистического репертуара.

Характерной чертой русской художественной культуры XIX в. является доминирование литературы среди других видов искусства. *Литературоцентризм*

становится стержнем отечественного искусства. Однако литература не только приобретает исключительное положение в жизни самой России. Она вносит свой весомый вклад и в мировой литературный процесс. Русская литература XIX в. становится формой общественного самопознания, трибуной — с которой провозглашаются и исследуются самые болезненные вопросы современности. Вместе с тем, все эти обличения наполнены сочувствием и любовью к страдающим, надеждой на их духовное исцеление. Нравственная направленность является отличительной чертой отечественной классики. Чуткость к человеческой боли и сострадание к простому человеку пронизывают практически все произведения *И.А.Крылова, И.С.Тургенева, Н.А.Некрасова, М.Е.Салтыкова-Щедрина, А.Н.Островского* и мн.др. Основными стилевыми направлениями, в рамках которых развивался отечественный литературный процесс в XIX в., являлись романтизм и реализм.

Русский *романтизм* представлен творчеством *Василия Андреевича Жуковского (1783-1852)*, который видел задачу литературы — в воспитании человека. В своих балладах «*Людмила*» (1808), «*Светлана*» (1812), «*Громобой*» (1812), «*Вадим*» (1817) он воспевал красоту человеческих чувств, таких как добродетель, долг, любовь к ближнему и к Отечеству в целом. В поэзии *Кондратия Федоровича Рыльева (1795-1826)* романтизм обретает черты подлинно гражданского звучания и наполняется политическими идеями. В своих исторических поэмах «*Войнаровский*» (1825), «*Наливайко*» (1825) Рылеев лично показывал пример служения обществу и готовность пожертвовать жизнью «для пробуждения спящих россиян».

В становление метода *критического реализма* особое место принадлежит творчеству *Александра Сергеевича Грибоедова (1795-1829)*. Его комедия «*Горе от ума*» (1824) написана в духе просветительской сатиры. Применение автором яркого обличительного приема — столкновения реальных общественных нравов с тем, что в идеале должны представлять собой нормы морали, делают пьесу Грибоедова подлинным явлением русской культуры.

Величайшим достижением отечественного искусства явилось творчество *Александра Сергеевича Пушкина (1799-1837)*. Он вошел в нашу культуру как создатель общерусского литературного языка и классической русской литературы. Его роман в стихах «*Евгений Онегин*» (1823-1831) современники называли «энциклопедией русской жизни». Слово Пушкина вызывало и вызывает у каждого русского человека огромное количество культурных и жизненных ассоциаций. Его поэтический гений пробудил всенародную любовь к художественному слову, а самого автора сделал явлением мировой культуры. А.С.Пушкин универсален в

своим творчестве. Он не только автор проникновенных лирических строк, но и тонкий социальный диагност и блистательный знаток отечественной истории. Об этом свидетельствуют его *поэма «Руслан и Людмила» (1820), трагедия «Борис Годунов» (1825), «История Пугачева» (1834), «История Петра I» (1835).*

Николай Васильевич Гоголь (1809-1852) продолжил дело А.С. Пушкина в развитии русской словесности и достиг в литературном мастерстве большого совершенства. Под его рукой даже самые незначительные сюжеты приобретали художественное великолепие. В качестве примера здесь можно привести сборник повестей *«Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831-1832)*. Особенностью художественного дара Гоголя стали тонкая ирония, юмор и сатира на российскую действительность. В комедии *«Ревизор» (1836)* смех писателя обрел такую силу, что стал средством борьбы с круговой порукой, очковтирательством, мздоимством, холопством перед властью имущими, доношением и лицемерием — то есть всеми теми пороками, которые буквально разъедали русское общество. Умение Гоголя видеть «изнанку» жизни позволило ему в поэме *«Мертвые души» (1842)* показать не только моральное разложение людей в тогдашней России, но и попытаться вскрыть глубокую порочность самой общественной системы, духовное омертвление высших ее слоев.

47 ВОПРОС КУЛЬТУРА РОССИИ 60-90 годов XIX века

Культура пореформенной России (60-90 годы XIX в.). Творчество Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. Формирование русской интеллигенции.

Особенностями развития русской духовной культуры в пореформенный период стали ее дальнейшая **демократизация** и распространение в тех социальных слоях русского общества (например, среди освобожденного крестьянства), которые до этого были лишены доступа к достижениям науки и искусства. Вместе с тем, потребности буржуазного общества в развитии определенных сфер культуры — и, прежде всего, образования и науки, — так же расширяли круг лиц интеллектуального труда. И, наконец, процессы, происходящие в русском обществе, связанные с набирающим силу революционным движением и духовными исканиями русской интеллигенции, наполняли творческий процесс второй половины XIX века новым содержанием и необычными формами выражения. В области **образования** шло увеличение количества начальных учебных заведений (двухклассных и четырехклассных школ). Наиболее распространенным типом начальной школы в

пореформенной России были *земские школы*: с 1864 по 1874 гг. их было открыто около **10 000**. С начала 70-х годов основными типом образовательного учебного заведения становятся:

- *классическая гимназия*, ориентированная на детей из привилегированных слоев русского общества и дающая право на поступление в университет;

- *реальное училище*, рассчитанное на детей разночинцев и готовившее выпускников для поступления в основном в технические вузы.

В **1884 г.** было издано положение о *церковноприходских школах*. В 80-х годах возникают *частные средние школы*, в 90-х — *коммерческие училища* различных министерств и ведомств страны. Продолжала развитие *высшая школа*: к **1890 г.** в стране действовало **63 вуза**. Открывались и новые специальные учебные заведения: *консерватории* — в *Петербурге (1862)*, в *Москве (1866)*; *Высшие (Бестужевские) женские курсы (1878)*. *Наука* пореформенной России (60-90-гг. XIX в.) развивалась в благоприятных условиях, которые складывались из потребности капиталистического производства в новых прикладных научных исследованиях и возможности прихода в научное сообщество людей практически из всех социальных слоев русского общества. Особые успехи были достигнуты в области *естественных наук*. И здесь особенно выделяются следующие:

- *Павлутий Львович Чебышев (1821-1894)* сделал существенные открытия в области теории чисел, теории вероятностей, математическом анализе;

- *Александр Григорьевич Столетов (1839-1896)* исследовал фотоэлектрические явления;

- *Дмитрий Иванович Менделеев (1834-1904)* создал периодическую таблицу химических элементов;

- *Иван Михайлович Сеченов (1829-1905)* основал русскую физиологическую школу.

Подлинным явлением нашей отечественной культуры стали труды историков *Сергея Михайловича Соловьева (1820-1879)*, *Василия Осиповича Ключевского (1841-1911)* и филолога — создателя «*Толкового словаря русского языка*» — *Владимира Ивановича Даля (1801-1872)*. Всему миру были известны выдающиеся *русские путешественники и исследователи*:

- *Петр Петрович Семенов-Тянь-Шанский (1827-1914)*, совершивший ряд экспедиций в горы Тянь-Шаня и по Средней Азии и основавший многотомное издание «*Россия*»;

- **Николай Михайлович Пржевальский (1839-1888)**, изучавший Среднюю Азию, Монголию, Тибет и познакомивший европейцев с культурой проживающих там народов;

- **Николай Николаевич Миклухо-Маклай (1846-1888)**, описавший жизнь и традиционную культуру народов Новой Гвинеи.

Широкая образовательная деятельность внутри России стимулировала развитие книгоиздательства, журнального и газетного дела. Мировоззрение русского общества во многом формировали многочисленные **«толстые» журналы**, публиковавшие литературно-художественные, критические и научные материалы. Во многом, они стали «властителями душ» определенных слоев русского общества, чаще всего демократической молодежи. Выдвигаемые на страницах этих журналов идеи служили молодым россиянам ориентиром в общественной и личной жизни. Наиболее популярными журналами были: **«Современник» (1847-1864)**, редакторы Н.А.Некрасов и И.И.Панаев; **«Отечественные записки» (1868-1888)**, редактор Н.А.Некрасов; **«Русский вестник» (1856-1887)**, редактор М.М.Катков и др. Наиболее известными **газетами** были: **«Ведомости»** — Московские и Санкт-Петербургские. Расцвела деятельность частных книгоиздательств: **Флорентия Федоровича Павленко (1839-1900)** — основателя серии «Жизнь замечательных людей» и **Ивана Дмитриевича Сытина (1851-1934)** — издателя научно-популярной литературы и книг для детей. В 1862 г. была открыта **первая Публичная библиотека в Москве (РГБ)**.

Ведущую роль в развитии духовной культуры русского общества второй половины XIX века стала играть **интеллигенция** — чрезвычайно многогранный субъект отечественной истории и культуры. Самостоятельную жизнь слово «интеллигенция» обрело в России в 1860-е годы, с легкой руки писателя **Петра Дмитриевича Боборыкина (1836-1921)**. Появление первых русских интеллигентов приходится на последнюю треть XVIII в. Однако решающий импульс всему процессу придали реформы Петра I. Создание «внесловной», «внеклассовой» интеллигенции стало возможным, благодаря демократизации просвещения, позволившей представителям различных слоев и социальных групп русского общества получить университетское образование. У многих русских интеллигентов того времени было нищее детство и голодное студенчество, но они находили общее с теми, кто олицетворял дворянскую культуру. Этот постоянный диалог отечественных дворянской и разночинной культур, в целом, благотворно влиявший на русскую культуру, и сформировал русскую интеллигенцию. Чертами русского интеллигента становятся **чувство социального стыда**, который порождает **чувство**

справедливости, что, в свою очередь, формирует *чувство социальной независимости* и отстаивание этой независимости. Интеллигентность заключается не только в знаниях, но и в способностях к пониманию другого, *в служении* не отдельному лицу, а *своему народу*. Служение делу, презрение к богатству, аскетизм и жертвенность — стали основными качествами русского интеллигента. Русский интеллигент понимает *свободу* как нечто неограниченное и обретаемое не по правилам, а в результате волевого решительного действия. Отсюда вполне естественным для русского интеллигента оказывается уход в *«революционизм» и анархизм*. Как следствие этого русской интеллигенции XIX века был свойственен и *нигилизм*. Следует заметить, что именно в это время феномен интеллигенция был осмыслен в отечественном искусстве.

В *художественной культуре* пореформенной России (60-90-е годы XIX века) господствует *реализм* — творческий процесс и метод, согласно которому, задачу искусства составляет *всеобъемлющая жизненная правда*. Реализм второй половины XIX в. принято называть *критическим реализмом*. Ему свойственно *глубинное постижение жизни, широкий охват действительности и художественное осмысление всех ее противоречий*. Художник-реалист показывает взаимоотношения и взаимовлияния человека и среды, проявляя подлинно энциклопедические познания. Не случайно многие литературные сочинения приобретают характер социального исследования: *«Братья Карамазовы»*, *«Преступление и наказание»*, *«Идиот» Ф.Достоевского*, *«Обломов»*, *«Обрыв» И.Гончарова*, *«Отцы и дети»*, *«Дворянское гнездо» И.Тургенева*, *«Анна Каренина»*, *«Воскресение» Л.Толстого*, *«История одного города»*, *«Господа Головлевы» М.Салтыкова-Щедрина*.

Современники *Федора Михайловича Достоевского (1821-1881)* видели в нем не только великого писателя, но и христианского вероучителя. Как христианин Достоевский выбирает *миссию художественного служения*, которая состоит в том, что творец, как и любой простой человек, должен не только размышлять о жизни, но и жить праведно. Правила жизни и правила искусства, по мысли писателя, должны совпадать. Поэтика Достоевского — это непрерывное художественное экспериментирование с душами героев, которых автор ставит в разнообразные критические ситуации. И правду Достоевский видит не в падении своего героя, а в его способности победить зло. Только светлое начало существенно в человеке — это и есть особенность реализма Достоевского. Идеал такого осветления особенно ярко показан в романе *«Идиот»(1868)*.

Литературное творчество *Льва Николаевича Толстого (1828-1910)* отличаются осмысление судеб народа и приобщение к его естественной жизни. Писателя интересуют простые люди, чистые сердцем (повесть «*Казачьи*», 1863), народ в целом, который в переломные эпохи общественной жизни поднимается во весь свой исторический рост (роман «*Война и мир*», 1863-1869). Вместе с эпическим началом в творчестве Толстого присутствует и начало индивидуальное, некоторая поэтика личной жизни, которая выражается в склонности художника к включению в литературное произведение эпизодов из собственной биографии. Это ощущается не только в его трилогии «*Детство*» (1852), «*Отрочество*» (1854), «*Юность*» (1857), но и во многих других сочинениях. В произведениях Л.Н.Толстого необыкновенно сильно развито и пророческое начало. Как некоторое предчувствие оно фиксировалось в «*Дневниках*» писателя, которые он вел на протяжении всей своей жизни, неоднократно подчеркивая, что ему есть что сказать и «сказать сильно». Сюжет «ухода» из сложившегося уклада жизни, так или иначе, витает в произведениях писателя — «*Отец Сергей*» (1890-1898), «*Живой труп*» (1900), «*Посмертные записки старца Федора Кузьмича*» (1905). Как мыслитель-культуролог Толстой выражает недоверие теоретическим знаниям и развивает учение об особой роли искусства, которое объединяет людей через свое специфическое средство — художественно-образное мышление («*Что такое искусство?*», 1898). Культурологический заряд несет и драматургия Л.Н.Толстого. В его комедии «*Плоды просвещения*» (1891) и драме «*Власть тьмы*» (1887) раскрываются негативные стороны городского уклада жизни. А в сфере образования писатель развивает педагогику свободы, опирающуюся на идею близости человека к природе.

Архитектура второй половины XIX века в большей степени приобретает **функциональный** характер. Развивается промышленное и гражданское строительство, сооружение выставочных павильонов, гостиниц, банков, гигантских магазинов (торговых пассажей). Нормой становится *эkleктика* (смешение) стилей. Развивались неоготика, неоренессанс, русско-византийский стиль. Наиболее интересными архитектурными сооружениями стали здания:

- *Исторического музея в Москве (1875-1883)* — автор проекта, архитектор *Владимир Осипович Шервуд (1833-1897)*;

- *Политехнического музея в Москве (1873-1877)*, архитектор *Инполит Антонович Монигетти (1819-1878)*.

Во второй половине XIX в. развивается *станковая скульптура*. Наиболее известным мастером в этом жанре был *Марк Матвеевич Антокольский (1843-*

1902). Он прославился точным психологическим изображением «монументальных личностей»: *«Ивана Грозного» (1870), «Петра I» (1872), «Христоса» (1874), «Умиряющего Сократа» (1875), «Спинозы» (1882)*. Большую художественную ценность представляет, созданный в 1880 г. в Москве скульптором *А.М. Опекушиным* *памятник А.С.Пушкину*.

В художественной культуре второй половины XIX в. достойное место занимают *творческие объединения* представителей различных видов искусства. Особое место здесь принадлежит деятельности группы молодых художников, объединившихся в «Товарищество передвижных художественных выставок», сокращенно «передвижников» и содружеству талантливых композиторов, названных «Могучей кучкой». Остановимся более подробно на деятельности каждого из них. В 1863г. группа молодых художников под руководством И.Н.Крамского отказывается следовать традициям академической живописи и основывает в 1870 г. *«Товарищество передвижных художественных выставок» («передвижники»)*. Членов организации объединяла несокрушимая вера в воспитательную функцию искусства, призванную не только формировать гражданские идеалы личности, но и нравственно ее совершенствовать. Художники сказали «свое слово» во всех жанрах живописи: в исторической и бытовой картине, в портрете и пейзаже. «Передвижники» организовывали выставки своих живописных полотен ярко выраженной социальной направленности не только в Петербурге и Москве, но и в русской провинции. Товарищество, в той или иной форме, просуществовало свыше 50 лет и окончательно распалось в 1923 г. Главным идеологом «передвижников» был *Иван Николаевич Крамской (1837-1887)*. И хотя он редко писал столь характерные для участников «товарищества» жанровые картины, его обращение к евангелическим сюжетам (*«Христос в пустыни», 1872*), написание портретов крупнейших деятелей культуры — Ф.М.Достоевского (1872), Л.Н.Толстого (1873), Н.А.Некрасова (1877) были созвучны времени и воспринимались в контексте основных идей передвижничества.

Наиболее известными мастерами среди «передвижников» были:

- *Василий Григорьевич Перов (1834-1882)*, автор жанровых картин, показывающих разные стороны будничной жизни простых людей — *«Сельский крестный ход на Пасхе» (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862), «Проводы покойника» (1865), «Тройка» (1866), «Последний кабак у заставы» (1868);*

- *Николай Николаевич Ге (1831-1894)*, создатель монументальных художественных полотен *«Тайная вечеря» (1863), «Голгофа» (1893), «Петр I допрашивает царевича Алексея» (1871) и др.*

- *Иван Иванович Шишкин (1832-1898) и Александр Кондратьевич Саврасов (1830-1897)* — два великих русских пейзажиста, воспевающих русскую природу во всех ее проявлениях. И.И.Шишкин в своих пейзажах показывает могущество и величие отечественной природы — *«Рубка леса» (1867), «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии» (1872), «Рожь» (1878)*. Поэтически тонкое, проникнутое лирическим очарованием полотно А.К.Саврасова *«Грачи прилетели» (1871)* признано каноном пейзажной живописи.

Высшим достижением русской реалистической школы живописи стали исторические, жанрово-бытовые картины и портреты *Ильи Ефимовича Репина (1844-1930)*. В его произведениях *«Бурлаки на Волге» (1873), «Крестный ход в Курской губернии» (1883), «Иван Грозный и его сын Иван» (1885), «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878-1891)* художественные образы реализовывались на полотне через безупречную сюжетную композицию, точный рисунок, сочный цветовой колорит. Другой вершиной «передвижничества» стало творчество *Василия Ивановича Сурикова (1848-1916)*. Темой его живописи являлись переломные моменты и напряженные конфликты русской истории, понимаемые с современных позиций. В монументальных полотнах *«Утро стрелецкой казни» (1881), «Меньшиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887)* художник наделяет своих героев чертами яркой индивидуальности и большого внутреннего напряжения.

В 1860-е гг. продолжается работа по созданию русской национальной *музыкальной школы*. Наиболее заметно творчество группы композиторов г. Петербурга, получившей название *«Могучей кучки»*, под руководством *Милия Алексеевича Балакирева (1836-1910)*. Деятельность этой группы значительно обогатила и сделала более разнообразной русскую музыкальную культуру. В жанре *симфонической и камерной музыки* бесспорными достижениями являются создание: увертюры на русские темы М.А.Балакирева; Второй *«Богатырской» симфонии Александра Петровича Бородина (1833-1887)*; симфонических *сюит «Шехеразада» и «Испанское каприччио»*, симфонической *поэмы «Садко»*, *симфонии «Антар» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844-1908)*. *Фортепианная музыка* представлена миниатюрами *Цезаря Антоновича Кюи (1835-1918)* и пьесами *«Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского (1839-1881)*. В русской *опере* — настоящие шедевры: *«Борис Годунов»*, *«Хованщина»* М.П.Мусоргского, *«Псковитянка»* Н.А.Римского-Корсакова, *«Князь Игорь»* А.П.Бородина. Подлинным явлением отечественной музыкальной культуры стало творчество *Петра Ильича Чайковского (1840-1893)*. Автор шести симфоний,

скрипичных и фортепианных концертов, он стал, прежде всего, реформатором оперного жанра и создателем русского классического балета. К шедеврам мирового музыкального искусства относят оперы — *«Евгений Онегин»* (1878), *«Пиковая дама»* (1890), *«Иоланта»* (1891) и балеты — *«Лебединое озеро»* (1876), *«Спящая красавица»* (1889), *«Щелкунчик»* (1892).

История театра пореформенной России неразрывно связана с именем *Александра Николаевича Островского* (1823-1886), который был не только великим русским драматургом-новатором, но и организатором театрального дела в стране. Свою творческую деятельность Островский связал с Малым театром в г. Москве, который и поныне называют «домом Островского». В стенах этого «дома» состоялись премьеры его пьес: *«Доходное место»* (1857), *«Гроза»* (1859), *«Бешеные деньги»* (1870), *«Волки и овцы»* (1875), *«Бесприданница»* (1879), *«Таланты и поклонники»* (1882) и мн. др. В историю отечественного театра второй половины XIX в. вписаны имена:

- *Александра Васильевича Сухова-Кобылина* (1817-1903), автора трилогии *«Свадьба Кречинского»* (1855), *«Дело»* (1856) и *«Смерть Тарелкина»* (1869);

- *Алексея Константиновича Толстого* (1817-1875), создателя трилогии *«Смерть Иоанна Грозного»* (1866), *«Царь Федор Иоаннович»* (1868), *«Царь Борис»* (1870).

Среди многих замечательных актеров того времени особо выделяются имена двух великих актрис: *Марии Николаевны Ермоловой* (1853-1928) и *Пелагеи Антипьевны Стрепетовой* (1850-1903). Их творчество было отражением времени, в котором они жили, а художественные образы, которым они дали сценическую жизнь пережили своих создателей.

В заключении следует отметить то, что культура великого XIX века вместила в себя очень многое. Но самым главным было проявление национальной специфики во всех сферах, видах и формах культуры.

48 ВОПРОС «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Социально-политическая ситуация рубежа веков и новое понимание творчества. Достижения в сфере науки. Религиозно-философский ренессанс: В.Вернадский, Вл. Соловьев о «русской идее». Русский символизм и русский авангард. «Мир искусства».

Рубеж XIX-XX вв. характеризуется в России серьезными изменениями культуры. Именно в этот период происходят решающие исторические события, со-

вершаются невероятные научные открытия, осуществляются на практике смелые технические замыслы, создаются бессмертные произведения искусства. В отечественной культуре это время отказа от «социального» человека и повышенный интерес к конкретной личности, к бессознательным, иррациональным моментам ее психики.

«*Серебряным веком*» в истории развития русской культуры называется конец XIX - начало XX вв. Хронологически рамки этого периода весьма неустойчивы. Однако большинство исследователей датой возникновения данного явления считают 90-е годы XIX века, а его завершением — начало гражданской войны в России. По своей продолжительности «серебряный век» был краток, но в полном смысле этого слова ослепителен в своих проявлениях. «Стык веков» стимулировал мощный интеллектуальный подъем в стране. Русский философ *Николай Александрович Бердяев (1874-1948)* писал об этом времени, как о «*русском культурном Ренессансе*», который заявил о себе в философии, поэзии, театральном искусстве, музыке. «Русское Возрождение» проходило в весьма специфических условиях. Вначале оно разворачивалось на фоне интенсивного развития капиталистических отношений в России, чему свидетельством были: быстрый рост городов, концентрация в городах промышленного производства и капитала, коренное техническое перевооружение промышленности.

Однако постепенно в экономике страны начинают проявлять себя все *признаки кризисного состояния*: сужение внутреннего рынка, падение цен и курсов акций, доминирование иностранного капитала в стратегических секторах экономики. Усугублял ситуацию и *социально-психологический фактор*. В сознании русской интеллигенции (а именно она определяла умонастроения людей того времени) *капиталист-предприниматель* воспринимался как эксплуататор, «*новый рабовладелец*», заставляющий трудиться на себя армию неимущих и обогащающийся за их счет. Русский профессор-экономист *Иван Христофорович Озеров (1869-1921)* в то время писал, что в этом вопросе господствовала дворянская мораль. В общественном сознании стойко *утвердился стереотип ограниченного и корыстолюбивого предпринимателя*, сформированный еще в 30-40-е годы XIX-го века героями пьес *Александра Николаевича Островского (1823-1886)*, в которых драматург блистательно изобразил быт и нравы замоскворецкого купечества. Подобное отношение к предпринимательству было очень устойчивым еще и потому, что *на Руси*, а затем *и в России никогда не было культа богатства*. В классической русской литературе трудно найти произведение, в котором восхвалялась бы нажива. По образному выражению русской поэтессы *Марины Иванов-*

ны Цветаевой (1892-1941): «Сознание неправды денег в русской душе невытравимо!» *«Идеализация нищеты»* имела объективное основание, ибо практически вся интеллигенция конца XIX-го — начала XX вв. — это выходцы из средних и беднейших слоев русского общества. В свою очередь, первые русские капиталисты не обладали тем напором и стремлением к новизне, которые были столь характерны для их коллег на Западе. Капитализм в России разворачивался медленно и осторожно. А две войны — русско-японская и первая мировая — вообще приостановили продвижение России к новому типу хозяйственной культуры.

Вместе с тем, именно на рубеже веков одной из решающих тенденций стало *расширительное понимание творчества*. Критерии творчества прилагались практически ко всем видам человеческой деятельности: от религиозной и художественной, до научной и социально-политической. Творчество становилось универсальным и его предметом осмысления могло быть все — человек, социальная действительность, религия, мораль, искусство. Создатели новой культуры — *Вл. Соловьев, А.Блок, А.Белый, Н.Бердяев, П.Флоренский, А.Бенуа, М.Врубель, А.Скрябин* осознавали свою универсальность, свое творческое всеисилие и свою сопричастность к вселенским процессам. Предельно свободная, в полном смысле слова, творческая трактовка обычных видов человеческой деятельности образовывала новый *культурный синтез*, который стал символом культуры «серебряного века». Весьма интенсивно пересматривались и обновлялись существовавшие традиции в различных сферах культуры. Речь шла об общественном сознании и философии, о религиозных канонах православия и устоявшихся стилях и школах искусства. Новый тип культуры формируется на основе *критицизма* — принципа, когда переоценка всех ценностей становится главной задачей любой деятельности — научной и художественной, философской и религиозной.

К исходу века в общественном сознании страны укрепились представления о сущности *национальной русской идеи*. Она представляла собой *историко-философскую концепцию об особом культурно-историческом месте России в мире*. Напомним, что русская идея возникла на основе:

- *славянофильства*, т.е. направления в русской общественной мысли 30-40х гг. XIX в., приверженцы которого (И.В.Киреевский, А.С.Хомяков, К.С.Аксаков) акцентировали внимание на культурно-историческом своеобразии России и пытались доказать, что *славянский мир* призван экономически, нравственно и культурно обновить Европу;

- *почвенничества*, т.е. философских концепций и взглядов 60-х гг. XIX в., смысл которых состоял в том, что основой и формой социального и духовного

развития России является «**национальная почва**» (представители А.А.Григорьев, братья М.М. и Ф.М.Достоевские, Н.И.Страхов).

По мысли Вл.С.Соловьева, Н.А.Бердяева, И.А.Ильина, К.Н.Леонтьева и др. Россия имеет **особый культурно-исторический путь развития**, особую историческую судьбу, которая включает в себя:

- мессианство, носящее дух национальной исключительности,
- соборность, гармонически сочетающую в себе своеобразие потребностей каждого отдельного человека и церкви - собора;
- идею религиозной исключительности православия;
- идею особой формы русского государства: союза народа и власти.

Появление на рубеже XIX-XX вв. концепции «русской идеи» стало рефлексией части отечественной интеллигенции на историческую ситуацию данного периода. Сторонники «русской идеи» отвергали преобразования общества путем социальной революции. Они выступали за социальное обновление путем **духовного совершенствования исключительно средствами культуры**, реализуя при этом высшие гуманистические общечеловеческие ценности — **истину, добро и красоту**.

Другой популярной идеей конца XIX века, отражавшей творческие искания отечественной интеллигенции, стал **русский космизм** (греч. *kosmos* - мир, Вселенная). Это специфическое мировосприятие и мироощущение, предполагающее органическое единство вселенского и индивидуального, представляющего космос как живой организм, в котором гармонично взаимодействуют **Творец и Человек**. Русский космизм сформировался в рамках европейской культуры, является его неотъемлемой частью, однако обладает своими специфическими чертами. В содержание русского космизма входит:

- представление о космосе как живом организме, находящемся в постоянном взаимодействии с Богом, о роли человека в этом взаимодействии;
- овладение небесным пространством не с точки зрения технологических возможностей человека, а через нравственное отношение к нему.

Философскими основаниями русского космизма являются труды **Вл.Соловьева, С.Булгакова, Л.Карсавина, И.Киреевского, А.Хомякова, П.Флоренского**, в которых подчеркивалось главное — **гармоничность законов существования человечества с законами Космоса**.

Очень серьезные позиции в гуманитарном знании страны занимал **марксизм** — учение, объяснявшее мир с материалистических позиций и утверждавшее, что **«бытие определяет сознание»**, другими словами — условия жизни определяют

то, что чувствует и о чем думает человек. Исторический процесс марксисты понимали как *классовую борьбу*, а необходимым залогом общественного развития они считали *революцию*. Лидерами марксизма в России были: *Георгий Валентинович Плеханов (1856-1918)*, *Владимир Ильич Ленин (1870-1924)*, *Петр Бернгардович Струве (1870-1944)* и др.

Пробудившееся к концу века в российском обществе *национальное самосознание* проявило себя, прежде всего:

- в активном интересе *к истории своей страны* и нашло выражение в создании памятников — *Богдану Хмельницкому (1888)* г. Киев — автор *Михаил Осипович Микешин — (1835-1896)*, *А.С.Пушкину (1880)* г. Москва — автор *Александр Михайлович Опекушин (1841-1923)*;

- в завершении строительства православных храмов, созданных в честь знаменательных событий отечественной истории и, прежде всего — *Кафедрального собора во имя Христа Спасителя (1889)* г. Москва, архитектор *Константин Андреевич Тон (1794-1881)*;

- в открытии в Москве музеев, имевших уникальные коллекции — *Исторического музея (1883)*, *Театрального музея им. А. А. Бахрушина (1894)*, *Политехнического музея (1872)*, *Третьяковской художественной галереи (1862)*.

Система *образования* включала *начальную* (церковно-приходские, народные училища), *среднюю* (гимназии и реальные училища) и *высшую* (университеты, институты) ступени. Уровень грамотности на 1913 г. составлял 38-39% от всех жителей страны. Появляются новые типы образовательных учреждений: культурно-просветительские школы для взрослых, рабочие курсы, народные дома, частные университеты и институты. Именно на рубежное время приходится стремительный рост числа *газет и журналов*, а также их тиражей. К 1913 г. в России издавалось более 1000 газет, несколько сот журналов, а по количеству издаваемых книг она занимала третье место в мире. Крупным событием в издательском мире стал выход в *1890-1907 гг. 82-томного Словаря Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона*, ставшего лучшей российской энциклопедией. Стык веков характерен созданием различных кружков, обществ, творческих объединений и ассоциаций. Это было время, отмеченное бесконечными дискуссиями и обсуждениями, свидетельствовавшими о высокой творческой активности русского общества. Символом новой, динамично развивающейся России стала *Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года (Нижний Новгород)*.

Литература того времени несла в себе глубокое нравственное начало. В ее различных жанрах шел поиск не только новых идей и тем, но и оригинальных художественных форм. По-прежнему сильные позиции занимает *критический реа-*

лизм, представителями которого были *Лев Николаевич Толстой (1828-1910)*, *Антон Павлович Чехов (1860-1904)*, *Владимир Галактионович Короленко (1853-1921)*, *Александр Иванович Куприн (1870-1938)*, *Алексей Максимович Горький (1868-1936)*.

Русский *театр* как бы заново переживает свое рождение. В 1898 г. известными режиссерами *Константином Сергеевичем Станиславским (1863-1938)* и *Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко (1858-1943)* был основан первый в России общественно доступный театр — *Московский Художественный театр (МХАТ)*, где благодаря драматургии А.П.Чехова и М Горького складывались новые принципы режиссуры, актерского мастерства и оформления спектаклей.

Международное признание получает и отечественная *музыка*. Русским меценатом *Сергеем Петровичем Дягилевым (1872-1929)* в Париже проводились «*Русские сезоны*», на которых были представлены отечественный балет, музыкальные произведения, художественные выставки. Мировую славу русскому музыкальному искусству принесли такие выдающиеся певцы, как *Федор Иванович Шаляпин (1873-1938)*, *Леонид Васильевич Собинов (1872-1934)*, *Антонина Васильевна Нежданова (1873-1950)*.

На рубеже веков возникает новый вид искусства — *кинематограф*. Первые кинотеатры — «*иллюзионы*» — строятся в России в *1903 г.*, а к *1913 г.* их число достигло *4000*. В *1908 г.* была снята первая русская игровая картина «*Стенька Разин и княжна*», а в *1911 г.* — первый полнометражный фильм «*Оборона Севастополя*». К *1914 г.* в России было более *30 кинофирм*. Первыми русскими режиссерами стали *Яков Александрович Протазанов (1881-1945)* и *Евгений Францевич Бауэр (1865-1917)*, *Александр Алексеевич Ханжонков (1877-1945)*; киноактерами — *Иван Ильич Мозжухин (1889-1939)*, *Вера Васильевна Холодная (1893-1919)*.

На рубеже XIX-XX вв. отечественная наука развивалась в благоприятных условиях, которые складывались из потребности капиталистического производства в новых прикладных исследованиях и возможности прихода в научное сообщество людей практически из всех социальных слоев русского общества. Отечественная наука того времени была заявлена именами выдающихся ученых:

- *Ивана Петровича Павлова (1849-1936)* — физиолога, создателя учения о высшей нервной деятельности, лауреата Нобелевской премии;

- *Ильи Ильича Мечникова (1845-1916)* — биолога, труды которого в области иммунологии и лечения инфекционных заболеваний были удостоены в 1908 г. Нобелевской премии;

- **Дмитрий Иванович Менделеев (1834-1907)** — химика, открывшего периодический закон химических элементов;

- **Александра Степановича Попова (1859-1906)** — физика, изобретателя электрической связи без проводов — радио;

- **Николая Егоровича Жуковского (1847-1921)** — теоретика авиастроения, основоположника современной аэродинамики;

Константина Эдуардовича Циолковского (1857-1935) — основоположника современной космонавтики и мн. др.

Кроме точных и естественных наук, успешно развивалось и *гуманитарное знание*. Подлинным явлением отечественной культуры стали труды *историков Сергея Михайловича Соловьева (1820-1879), Василия Осиповича Ключевского (1841-1911)* и *филолога* — создателя «Толкового словаря русского языка» — **Владимира Ивановича Даля (1801-1872)**. Особое значение в формировании мировоззрения и мировосприятия «серебряного века» оказали две научные разработки: *учение о ноосфере В.И. Вернадского и философское наследие Вл. Соловьева*.

Следует заметить, что в этот исторический период *искусство* отошло от принципов классического реализма и академизма, расширило свою предметную сферу за счет включения нетрадиционных, «неэстетических» объектов, сконцентрировала внимание на областях деятельности, ранее далеких от художественного творчества: производстве, быте, политической агитации. Учение Вл.Соловьева стало идейной основой, доктриной мощного интегрального стиля русской художественной культуры конца XIX — начала XX вв. — *символизма* (франц. *simvolisme*, от греч. *simvolon* - символ, знак). Символизм связал воедино философию, религию, искусство, а также соответствующие формы творческой деятельности, которые все вместе воспринимались как культурная деятельность. *Русский символизм* обрел настоящее *национальное своеобразие*. Он представлял собой гигантский проект преобразования искусства, общества, человека. Концептуально, основные идеи символизма были изложены в книгах **Андрея Белого (1880-1934)** «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Арабески» (1911); **Вячеслава Ивановича Иванова (1866-1949)** «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1917); **Александра Александровича Блока (1880-1921)** «Интеллигенция и революция» (1918), «Катилина» (1919), «Крушение гуманизма» (1921).

Символисты ввели в поэзию преобразованный субъективный фактор, что позволило изображать внешний мир через душу лирического героя, через его ощущения. Основой сюжета произведений символистов считался отказ от изо-

бражения действительности, предпочтение этому косвенного, непрямого соприкосновения с ней. Именно этот смысл имеет понимание символа как намека, не отражающего действительность, а только как бы ссылающегося на него. Символисты утверждали, что только идеи представляют ту высшую реальность, которую и должно запечатлеть искусство. Подобно тому, как поэты-символисты стремились облечь свои идеи в чувственную форму, занимаясь поисками оригинального и сложного стиля — так называемого «индивидуального словаря», художники-символисты — *Михаил Александрович Врубель (1856-1910), Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870-1905), Микалоюс Чюрленис (1875-1911)* пытались составить свой индивидуальный словарь красок, линий и перенести раскрытие символа в область чистой фантазии. Поэтические идеи должны быть внушаемы с помощью цвета. Определяющим для живописи символизма стало: постижение символического значения суггестивной силы цвета и умение создавать определенное настроение посредством контрастов, гармоний или легких цветовых вариаций. Понимание искусства как «жизнетворчества» (то есть общекультурного созидания, активно преобразующей силы) объединяло русских символистов *В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова* в решении великой и практически неосуществимой задачи — «созидании вселенского духовного организма». У символистов главной задачей художника являлось умение «слушать музыку, для того, чтобы освободить звуки от родной первоначальной стихии, привести эти звуки в гармонию, дав им форму, и внести эту гармонию во внешний мир» (А. Блок).

В понимании символистов целью искусства должно стать преобразование мира через привнесение в него гармонии. *Искусство*, подчеркивали они, *равнозначно мифологии, которая, в свою очередь, становится религией и преобразует общество*. Предчувствие трагических перемен в истории России начала XX века сформировало особое настроение в произведениях русских символистов, где доминирующими стали *темы усталости, утомленности, апатии, пассивности, безволия*. Символистский проект преобразования был сродни славянской идеи *соборности*, только понятой еще более мистически. Поэтому символистам и были столь близки левые идеи, особенно *большевизм*. Все они встретили революцию с восторгом, о чем красноречиво свидетельствует их творчество этого периода.

Авангард — (франц. *avant-garde* - передовой отряд) — понятие, объединившее на принципах коренного обновления художественной практики различные школы и направления искусства 10-20-х годов XX в. Термин «авангард» утвердился в художественной критике в двадцатые годы XX века. Основная группа

авангардистских школ — *футуризм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм* заявила о себе крайним нигилизмом, предельной степенью отрицания, предшествующей культурной традиции классического художественного опыта. Практическая реализация авангарда была характерна для различных видов искусства:

- *литературы* — поэзия *Владимира Владимировича Маяковского (1893-1930), Велимира Хлебникова (1885-1922), Николая Степановича Гумилева (1886-1921)* и мн. др.;

- *музыки* — произведения *Микалоюса Чюрлениса (1875-1911), Александра Николаевича Скрябина (1871-1915), Игоря Федоровича Стравинского (1882-1971)* и др.;

- *театра* — постановки *Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874-1940), Евгения Багратионовича Вахтангова (1883-1922)*.

Однако наиболее очевидно авангард реализовался в изобразительном искусстве. Живописи самых разных течений авангарда был свойственен отказ от художественного жизнеподобия. Пластическое искусство авангарда, за редким исключением (кубизм — условно геометрирующий природу, абстракционизм — с его чисто фантастической геометрией) *нефигуративно*. Отказ от предметности и превращение в самоцель таких художественных средств, как цвет, композиция, фактура было продиктовано ощущением кризиса современной цивилизации. Искусство начала XX в. словно почувствовало грядущее перевоплощение мира. Кризис существующей реальности авангардизм выплескивает на свои полотна в виде отчужденных форм, распавшихся кусков, кривых линий, молекул, дыр и т.п. (В.Кандинский, К.Малевич, П.Филонов и др.). Русский авангард занимает особое место в истории мировой художественной культуры. Наши соотечественники восприняли череду революций, войн и социальных потрясений в России и Европе как стихийный процесс всеобщего обновления, как массовое действие, в котором авангардисты отводили себе ведущее место. Революция была для них особенно желанна, поскольку позволяла вовлечь в своеобразную игру весь окружающий мир. Именно тогда появляются и *новые формы художественно-творческой деятельности*. Это массовые театрализованные действия — то, что позже назовут «хепенингом» и уличные представления футуристов и дадаистов — будущий «перформенс». Мистификации, розыгрыши, эпатаж станут нормой художественной культуры авангарда. Вместе с тем, авангард — это одно из немногих проявлений художественной культуры, столь плотно насыщенное теоретическими сочинениями самих ее участников и их интенсивной выставочной и дискуссионной деятельно-

стью. Представители таких кратковременных авангардистских художественных объединений, как *«Голубая роза» (1907)*, *«Бубновый валет» (1910-1917)*, *«Ослиный хвост» (1912-1914)* и многих других стремились не только заявить о наступлении нового искусства, но и проговорить, обсудить, поспорить о его достоинствах и недостатках.

Авангардизм тяготел к *синтезу искусств*. Поэты, музыканты, художники, актеры — все вместе будут устраивать художественные выставки, театрализованные действия, снимать фильмы. Искусство будет эволюционировать по пути все большего вторжения в жизнь, слияния с нею. Искусство будет пытаться синтезироваться с философией, с ритуальными действиями, с мифотворчеством. Примером могут служить массовые празднества послеоктябрьского периода в Советской России. Авангард очень быстро укрепил свои позиции в России. Его привлекательность объясняется свежестью художественного языка и форм проявления, а также энергией и мечтательностью создателей. Необычайная мечта о рождении сверх искусства и мира, который будет насыщен только им — это и есть самое главное, что выделит авангард среди всех художественных явлений России.

В ходе культурно-исторического развития России на рубеже XIX-XX вв. происходит *интеграция различных сфер художественного творчества*, делается акцент *на всеобъемлющем синтезе искусств*, на приоритете *гуманистических интересов и идеалов*. Практическое осуществление этого замысла взяла на себя группа деятелей культуры, объединившаяся на мировоззренческом фундаменте эстетизма и именовавшая себя *«Мир искусства»*. Сама группа и журнал под таким названием просуществовали недолго — *с 1899 по 1904 гг.*, но резонанс от их деятельности в кругах художественной интеллигенции был поистине уникален. Большинство живописцев того времени сгруппировались именно вокруг «Мира искусства». Подлинными лидерами «мироискусничества» стали редактор журнала *Сергей Петрович Дягилев (1872-1929)* и талантливый художник *Александр Николаевич Бенуа (1870-1960)*. Творческая парадигма группы, ее программа деятельности были разработаны именно этими двумя людьми. Ведущими художниками «Мира искусства» были:

- *Константин Андреевич Сомов (1869-1939)* — автор серии графических портретов своих современников, а также всемирно известных полотен *«Дама в голубом» (1897-1900)*, *«Эхо прошедшего времени» (1903)*, *«Осмеянный поцелуй» (1908)*, *«Прогулка маркизы» (1909)*;

- *Лев Самуилович Бакст (1866-1924)* — прославившийся как театральный художник и талантливый график. Именно в его оформлении шли балетные спектакли с участием великой балерины А.Павловой;

- *Евгений Евгеньевич Лансере (1875-1946)* — известный специалист в области книжной графики, автор акварелей и литографий Петербурга;

- *Николай Константинович Рерих (1874-1947)* — знаток философии и этнографии Востока, языческой славянской и скандинавской древности. Наиболее известными полотнами являются: «*Гонец*» (1897), «*Сходятся старцы*» (1898), «*Заморские гости*» (1901), «*Сеча при Керженце*» (1911);

- *Валентин Александрович Серов (1865-1911)* — подлинный новатор русской живописи, автор двух поэтических портретов «*Девочка с персиками*», (1887), «*Девушка, освященная солнцем*» (1888), исторического полотна «*Петр I*» (1907), интерпретации мифологической легенды «*Похищение Европы*» (1910).

Активными «мирискусниками» были *Мстислав Валерианович Добужинский (1875-1957)*, *Михаил Александрович Врубель (1856-1910)*, *Константин Алексеевич Коровин (1861-1939)*, *Михаил Васильевич Нестеров (1862-1942)*, *Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927)*, *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939)* и мн. др.

Теоретические взгляды «мирискусников» находились в известной близости с воззрениями так называемого «*бесценного триумвирата*» 50-х годов — *В.Боткин, П.Анненков, А.Дружинин*. Однако общая духовная ситуация в конце XIX в. значительно отличалась от существовавшей в середине века. Особенностью программы рассматриваемой группы оказался делаемый в ней акцент на всеобъемлющем *синтезе искусств*, понимаемом как «примирение» всех видов, родов и жанров искусства, а также объединение усилий всех художественных направлений и школ для задачи служения красоте. С. Дягилев открыто и прямо заявлял о «*самоценности*» и «*самополезности*» искусства, считая одновременно «*правду в искусстве*», прокламируемую *революционными демократами и Л. Толстым*, проявлением односторонности. Акцентируя внимание на человеческой личности, лидеры «мироискусничества», *в духе эстетики К. Леонтьева и Ф. Ницше*, приходили к абсолютизации личности творца. Приоритет гуманистических интересов и идеалов вытекал из их общемировоззренческих и культурологических принципов. Последнее порождало космополитически-универсальное стремление членов группы к изучению языков, художественных воззрений и традиций различных времен и народов. Новый этап деятельности объединения (1910-1924) характеризуется отсутствием четко выраженных творческих установок. По-

иски художников «Мира искусства» в области стиля выразились в попытках создания «синтетических произведений» и были реализованы ими — *в книжном дизайне, в области театра («Русские сезоны» С.Дягилева), в искусстве оформления интерьера*. Своей принципиальной эстетической программой «мирискусники» сделали *ретроспективизм* — то есть уход в прошлое. Но объективности исторического жанра у них не получилось, ибо «мирискусники» воспринимали прошлое сквозь призму своего «я», окрашенного иронией и скепсисом. Поэтому излюбленным приемом их позднего творчества становится *гротеск*. Для судеб русской культуры конца XIX-го — начала XX вв. значение «Мира искусства» чрезвычайно велико. Это было одно из немногих творческих сообществ России, декларировавших *самоценность искусства и свободу творческой личности*.

В заключение следует отметить, что достижения в русской науке, философии и искусстве «Серебряного века» способствовали дальнейшему обогащению мировой и отечественной культуры, наполнив ее сферы новыми творческими идеями, темами, сюжетами, жанрами и формами. Вместе с тем, Серебряный век — это эпоха, наполненная смутными предчувствиями и неразрешимыми противоречиями, вызывавшими у наших соотечественников ощущение надвигающейся катастрофы, не только личной, но и всеобщей.

49 ВОПРОС СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА (1917-1991)

Основные социально-политические события XX века и их влияние на развитие отечественной культуры. В.И.Ленин о культуре социалистического государства. Политизация всех сфер жизни советского общества. Образование и наука. Принцип «партийности искусства», метод социалистического реализма. Политическая «оттепель» (60-е годы). Системный кризис конца 80-х гг. XX в. Духовный кризис «перестроечной» и «постперестроечной» России. Формирование нового художественно-образного мышления.

Культура Советской России — это крайне противоречивое явление, содержащее в себе и положительные и крайне негативные тенденции, фантастических успехов и невосполнимые потери. В свою очередь, это предполагает очень взвешенный анализ данного явления культуры, в котором должны быть обозначены ошибки и поражения, поиски и удачи. XX век дал нашему отечеству не только гениальных ученых и исследователей, но и талантливых художников, писателей, музыкантов, режиссеров. За прошедшее столетие возникли многочисленные твор-

ческие сообщества, научные и художественные школы, направления, течения, стили. В то же время, именно в этом веке в России была создана тотализированная социокультурная мифология, сопровождавшаяся догматизацией и манипулированием сознания, примитивизацией научных и художественных оценок, физическим уничтожением цвета российской научно-технической и художественной интеллигенции. Культура советского периода России никогда не были монолитными, по сути. Они противоречивы как в отдельных своих проявлениях, так и в целом. И в этом ключе их и необходимо анализировать.

Исторически *советский период развития отечественной культуры охватывает отрезок времени, начиная с октября 1917 года по 1991 год.*

Октябрьская революция, как предполагалось ее авторами, должна была коренным образом изменить ситуацию в сфере духовной культуры. Впервые у художественной культуры появилась возможность в полном и подлинном смысле принадлежать народу, служить выразителем его интересов и духовных запросов. Однако лидеры революции, считая ее пролетарской по сути, сделали вывод о том, что и новая культура, которую станет возводить новое революционное общество, тоже должна быть пролетарской. Вожди революции, в принципе, отказались признать культурную эволюцию, преемственность культурного развития. В октябре 1917 года был взят курс и на революцию культурную. Одним из главных направлений культурной политики послеоктябрьских десятилетий стала *работа по ликвидации массовой неграмотности и создание новой советской школы*. Была отменена существовавшая до революции многопрофильность школ. В *сентябре 1918 г.* ВЦИК издал *«Положение о единой трудовой школе РСФСР»*, и в этот же период развернулся процесс создания государственных учреждений науки и высшей школы. Советское государство сделало образование на всех уровнях *бесплатным*, всем студентам предоставлялись общежития, выплачивалась стипендия, выпускники получали направления на работу.

Драматично складывались отношения большевиков с церковью. В *январе 1918 г.* вышел декрет нового правительства *«Об отделении церкви от государства и школы от церкви»*. По всей стране начались преследования служителей культа, закрывались храмы, конфисковывались церковное имущество и ценности. Серьезный раскол произошел и внутри православной церкви.

В *1921 г.* на X съезде РКП (б) по предложению В.И. Ленина было принято решение о начале *новой экономической политики (НЭП)*. Введение НЭПа рассматривалось большевистским руководством страны как мера временная. И хотя, в целом, на данном этапе удалось оздоровить экономику и восстановить ряд клю-

чевых отраслей хозяйства, противоречия в развитии промышленности и сельского хозяйства все возрастали. В конце 20-х годов НЭП был свернут.

Между тем, еще в начале XX века **Владимиром Ильичом Лениным (1870-1924)** были сформулированы важнейшие положения отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности, которые впоследствии легли в основу культурной политики советского государства - *статья В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» - 1905г.* Социалистическое общество было задумано как идеал, как общество, в котором должна была сформироваться новая художественная культура. Совершенные экономические и социально-политические отношения, по мысли классиков марксизма-ленинизма, способствовали бы росту духовной культуры широких народных масс и одновременно повысили бы уровень образования основной части населения, что в сумме способствовало бы решению ключевой задачи — формированию всесторонне развитой личности. В.И.Ленин был убежден в культурно-исторической миссии пролетариата и его творческих возможностях. В своих теоретических работах предреволюционного периода он неоднократно подчеркивал устойчивое стремление пролетарских слоев России к знанию, к совершенствованию своего образовательного уровня. В жизни и творчестве выдающегося пролетарского писателя **Алексея Максимовича Горького (1868-1936)** Ленин и большевики увидели убедительное подтверждение своих взглядов о возможностях человека из народа в области художественной культуры.

Первое послеоктябрьское десятилетие потребовало, как указывалось выше, создания чисто *«пролетарской художественной культуры»*, противостоящей всей культуре прошлого. Как выяснилось вскоре, задача оказалась не только невыполнимой, но и крайне вредной. Ее реализация приводила на практике к отрицанию создававшихся веками художественных и нравственных ценностей, сложившихся функций художественной культуры. Для многих культурологических концепций того периода был характерен *классовый подход* в отборе и оценке художественных средств, применявшихся деятелями культуры в их творчестве. Особо выделялись абсолютизацией классового аспекта в художественной культуре две творческие организации:

- **Пролеткульт** — массовая культурно-просветительная организация пролетариата (1917-1932). Лидеры - теоретики **А.А.Богданов, В.Ф.Плетнев, Ф.И.Калинин;**

- **РАПП** — российская организация пролетарских писателей (1920-1932). Лидеры - писатели **Ф.В.Гладков, А.С.Серафимович, Ф.И.Панферов.**

Их объединяло *неприятие классического культурного наследия*, а также уверенность теоретиков этих организаций в том, что *пролетарская культура может быть создана только представителями рабочего класса*. В двадцатые годы большинство творческих организаций призывали пролетариат создавать собственную художественную культуру, опираясь исключительно на свой «передовой» опыт.

Однако ряд выдающихся художников, и, прежде всего, писателей и поэтов этому активно противостояли. В этом ряду — имена *Андрея Платонова (1899-1951)*, *Евгения Замятина (1884-1937)*, *Михаила Булгакова (1891-1940)*, *Марины Цветаевой (1892-1941)*, *Осипа Мандельштама (1891-1938)*. Безусловный приоритет общечеловеческого гуманистического начала над партикулярным (включая узкоклассовое) был для них непреложным законом творчества. Поэтому в целом, несмотря на столкновения мнений и конфликты двадцатые годы были весьма плодотворными для развития отечественной художественной культуры.

В 1927 г. решениями XV съезда большевистской партии был взят курс *на индустриализацию* страны. Индустриализация была поддержана значительной частью общества, особенно молодежью, что выражалось в развернувшемся повсеместно социалистическом соревновании, стахановском движении и принятии встречных планов. Массовый энтузиазм, самоотверженный труд и творческая инициатива становились нормой жизни советских людей. Бесконечная вера в светлые идеалы социалистического отечества стала предпосылкой значительных успехов в предвоенные годы. Вместе с тем, сталинская модернизация несла в себе и огромные страдания для людей. Переход массы крестьян к городскому образу жизни оказался культурно-исторически рискованным процессом. Он привел к личной драме тысячи людей, нарушив традиционные жизненные устои и превратив судьбу отдельного человека либо в бесконечную строительную площадку, либо в постоянную арену борьбы за выживание в иной культурной среде. Но подлинной трагедией для страны стала *коллективизация сельского хозяйства*. Она уничтожила традиционную культуру на селе, повлекла массовые репрессии среди крестьян и практически полностью разорила деревню.

В предвоенный период была практически решена, выдвинутая *Иосифом Виссарионовичем Сталиным (1896-1948)* идея *обновления «экономических кадров»* на всех уровнях, повлекшая за собой создание по всей стране *промышленных академий и инженерных вузов*, а также введение условий, стимулирующих трудящихся к получению образования на вечерних и заочных отделениях вузов *«без отрыва от производства»*. Поражали своим размахом и достижения в об-

ласти *науки и техники*. Шло динамичное освоение Арктики, открывались новые месторождения полезных ископаемых, возводились гидроэлектростанции и автомобильные заводы, сверхдальние перелеты совершали советские летчики — *Валерий Чкалов (1904-1938), Полина Осипенко (1907-1939), Валентина Гризодубова (1910-1993)*. В сороковые годы формировались, получившие впоследствии мировое признание, *советские научные школы*: физики — *Сергей Иванович Вавилов (1891-1951), Абрам Федорович Иоффе (1880-1960), Петр Леонидович Капица (1894-1984), Игорь Васильевич Курчатов (1902-1960)*; химии — *Николай Дмитриевич Зелинский (1861-1953), Сергей Васильевич Лебедев (1874-1934)*; биологии — *Николай Иванович Вавилов (1887-1943), Дмитрий Николаевич Прянишников (1865-1948)*.

Официальное *искусство 30-40-х годов* было приподнято-утверждающим, даже эйфорическим. Мажорный тип искусства, который рекомендовал Платон для своего идеального «Государства», воплотился в реальном советском тоталитарном обществе. Первые стройки пятилетки, коллективизация сельского хозяйства, стахановское движение, исторические завоевания советской науки и техники воспринимались, переживались и отражались в общественном сознании в единстве рациональных и эмоциональных его структур. Поэтому художественной культуре не могла не принадлежать исключительно важная роль в духовном развитии социалистического общества. Никогда в прошлом и нигде в мире у произведений искусства не было такой широкой, такой массовой, подлинно народной аудитории, как в нашей стране. Об этом красноречиво свидетельствуют показатели посещаемости театров, концертных залов, художественных музеев и выставок, развитие киносети, книжное издательство и пользование библиотечными фондами.

Однако следует иметь в виду трагическую противоречивость, сложившуюся в стране в предвоенный период. В общественном сознании 30-х годов вера в социалистические идеалы, громадный авторитет партии стали соединяться с «вождизмом». Сущность классового подхода к общественным явлениям была усилена культом личности Сталина. Принципы классовой борьбы нашли свое отражение и в художественной жизни страны. В августе 1934 года открылся *Первый всесоюзный съезд советских писателей*. На съезде с докладом выступил секретарь ЦК по идеологии *Андрей Александрович Жданов (1896-1948)*, изложивший большевистское видение места и роли художественной культуры в социалистическом обществе. В качестве основного творческого метода советскому искусству был настоятельно рекомендован «социалистический реализм».

Социалистический реализм — художественный метод искусства, обусловленный эпохой борьбы за установление и созидание социалистического государства. Классиками социалистического реализма считаются *Алексей Максимович Горький (1868-1936), Владимир Владимирович Маяковский (1893-1930), Михаил Александрович Шолохов (1905-1984), Всеволод Витальевич Вишневский (1900-1951), Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898-1948), Александр Петрович Довженко (1894-1956), Дмитрий Борисович Кабалевский (1904-1987), Борис Владимирович Иогансон (1893-1973), Александр Александрович Дейнека (1899-1969), Вера Игнатьевна Мухина (1889-1953)* и мн. др. Термин «социалистический реализм» появился на страницах советской печати в 1932 г., а концептуально содержательная его часть была определена на *Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году.* В обосновании этого метода содержались четко сформулированные идеологические установки по оценке процесса художественного творчества и предъявляемые к этому творчеству социальные критерии и оценки.

Метод социалистического реализма выступил как определенный *художественный канон*, носящий ярко выраженный *идеологический характер*. Социалистический реализм предписывал художникам как содержание, так и основные структурные принципы произведения искусства. Теоретики социалистического реализма предполагали сформировать *«новый тип художественного сознания»*, который должен был проявиться в результате освоения трудящимися марксистско-ленинского учения. Именно это учение, как следует из множества формулировок, определений и трактовок социалистического реализма признавалось единственно верным, то есть раз и навсегда данным, завершенным, окончательным этапом в развитии человеческой мысли. Оговорка насчет того, что социалистический реализм надо понимать «исторически», по существу ничего не значила, так как он всегда был обречен на «внутреннее единство». Каким бы разнообразием по содержанию ни отличались художественные произведения, включаемые в число признанных образцов практического применения данного метода, в них неизменно присутствовало понятие некой *цели*, выраженное либо в открытом, либо в угадываемом на уровне подтекста виде. Эта удивительная целеустремленность заставляла все используемые в художественных произведениях социалистического реализма сюжеты двигаться *в одном, заранее известном направлении.* Такая целеустремленность сделала доминирующей функцией искусства социалистического реализма сугубо *воспитательную*, а главной его темой — *тему метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов на пути к реализации коммунистических идеалов.* К этому идеалу постоянно стремится «*положи-*

тельный герой» социалистического реализма — *святая святых данного метода, его краеугольный камень и главное его «достижение»*. В своей изначальной целеустремленности к абсолютному идеалу социалистический реализм требовал в художественных произведениях *почти полного отказа от каких бы то ни было колебаний, сомнений и исканий в сфере духа*. Он ограничивал все попытки выбора пути — *«выбором», раз и навсегда уже сделанным и единственно верным*.

Социалистический реализм в своих ортодоксальных формах, возможно, был оправдан для определенного исторического этапа в жизни нашей страны. Это было время кануна, непосредственного осуществления и последующего развития пролетарской революции. Тогда жизненно необходимым было выдвижение на первый план мобилизующей, суггестивной, просветительской и политико-воспитательной функции искусства. В этих условиях вполне объяснимо существование таких феноменов как РАПП, Пролеткульт и др. Между тем стремление к полной монополизации художественно-культурного процесса привело, в конечном счете, к существенной догматизации советского искусства в последующих периодах его истории.

Следует заметить, что *художественная практика 30-40-х годов* оказалась значительно богаче рекомендуемых партийных установок. В предвоенный период заметно повышается роль *исторического романа*, проявляется глубокий интерес к истории отечества и к наиболее ярким историческим персонажам. Отсюда и целая серия серьезнейших исторических произведений: *«Кюхля» Юрия Тынянова, «Радищев» Ольги Фори, «Емельян Пугачев» Вячеслава Шишкова, «Чингизхан» Василия Яна, «Петр Первый» Алексея Толстого*. В эти же годы наступает расцвет советской *детской литературы*. Ее большими достижениями стали стихи для детей *Владимира Маяковского, Самуила Маршака, Корнея Чуковского, Сергея Михалкова*, повести *Аркадия Гайдара, Льва Кассиля, Вениамина Каверина*, сказки *Алексея Толстого, Юрия Олеши*. Накануне войны в феврале 1937 года в Советском Союзе было широко отмечено *100-летие со дня смерти А.С. Пушкина*, в мае 1938 года страна не менее торжественно встретила *750-летие со дня создания национальной святыни «Слово о полку Игореве»*, а в марте 1940 года в СССР была опубликована последняя часть романа *М. Шолохова «Тихий Дон»*.

С первых дней Великой Отечественной войны советское искусство целиком и полностью посвятило себя делу спасения Отечества. Деятели культуры сражались с оружием в руках на фронтах войны, работали во фронтовой печати и агитбригадах. Необыкновенного звучания в этот период достигли *советская поэзия и*

песня. Подлинным гимном народной войны стала *песня Владимира Лебедева-Кумача и Анатолия Александрова «Священная война»*. В форме клятвы, плача, проклятья, прямого призыва создавалась *военная лирика Михаила Исаковского, Степана Щипачева, Александра Твардовского, Анны Ахматовой, Алексея Суркова, Николая Тихонова, Ольги Берггольц, Бориса Пастернака, Константина Симонова*.

Ведущее место в графике военных лет занял *плакат*. Огромной патриотической силой обладал знаменитый *плакат Ираклия Тоидзе «Родина-мать зовет»!* В годы войны было создано одно из самых великих произведений XX века — *седьмая симфония Дмитрия Шостаковича*.

Исключительным успехом пользовались в военные годы концерты *симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского, ансамбля песни и пляски Советской Армии под руководством Анатолия Александрова, русского народного хора им. М. Пятницкого, артистов Клавдии Шульженко, Лидии Руслановой, Аркадия Райкина, Леонида Утесова, Ивана Козловского, Сергея Лемешева* и мн. др.

В послевоенное время отечественная культура продолжала *художественное освоение военной темы*. На документальной основе создаются роман *Александра Александровича Фадеева (1901-1956) «Молодая гвардия»(1945)* и *«Повесть о настоящем человеке»(1946) Бориса Николаевича Полевого (1908-1981)*. В советской гуманитарной науке этого периода начинают пробиваться новые подходы к процессу художественного творчества. В 1953 г. была опубликована достаточно «смелая» *статья Владимира Померанцева «Об искренности в литературе»*, в которой художникам рекомендовалось «не приукрашивать» советскую действительность и не подстраиваться под мнение начальства. В своей публикации автор высказался за существование различных направлений, школ и стилей в искусстве.

Начиная еще с предвоенного периода, формируется *средний класс* советского общества, что само по себе было вызвано объективной потребностью в дифференциации и профессионализации труда. Средний класс советского общества — это *технократ, бюрократ, партийный чиновник*. Это те люди, кому в послереволюционные годы и в годы первых пятилеток удалось остаться в живых, уйти из деревни и найти место в новом обществе. Средний класс советской страны — это и те ее граждане, кто воевал в годы Великой Отечественной войны на фронтах и выжил, а точнее те из них, чья биография реализовывалась уже после смерти Сталина, когда советское общество, за долгие годы своего существования, ощутило *онтологическую безопасность* — важнейшее условие культивирования

цивилизационных качеств. Прошедший после смерти Сталина *XX съезд КПСС* (осудивший его «культ личности» и сформированный им тоталитарный режим) и наступившая затем *«оттепель»* ослабили цензуру и дали толчок духовному раскрепощению советских людей. В эти годы наше государство осуществляло международные контакты, в которых активную роль стали играть деятели науки, искусства, спортсмены. Яркими событиями этого времени стали:

- *Всемирный фестиваль молодежи и студентов*, состоявшийся летом 1957 года в Москве;

- *Международный конкурс музыкантов-исполнителей им П.И. Чайковского*, проводимый в Москве, начиная с 1958 г.

Художественный процесс 60-70-х годов отличался интенсивностью и динамизмом своего развития. Он был тесно связан с известными общественно-политическими процессами, происходящими в стране. Не зря это время называют не только политической, но и «культурной оттепелью». На её формирование сильнейшее воздействие оказало и бурное развитие научно-технического прогресса, определившего много социально-экономические черты этого периода. Экологические изменения в природе, миграция большого количества населения из деревни в город, усложнение жизни и быта в современных городах привели к серьезным изменениям в сознании и нравственности людей, что и стало предметом изображения в произведениях художественной культуры. В прозе *Василия Макаровича Шукшина (1929-1974)*, *Юрия Валентиновича Трифонова (1925-1981)*, *Валентина Григорьевича Распутина (род.1937)*, *Чингиза Айтматова (род.1928)* и драматургии *Александра Валентиновича Вампилова (1937-1972)*, *Виктора Сергеевича Розова (род.1913)*, *Александра Моисеевича Володина (1919-2001)*, в поэзии *Виктора Семеновича Высоцкого (1938-1980)* прослеживается стремление в бытовых сюжетах увидеть сложные проблемы времени. В этот период по-новому зазвучала тема Великой Отечественной войны в прозе и кинематографе. Самые правдивые романы и фильмы были написаны и сняты писателями и режиссерами, знающими войну по личному опыту. Это прозаики — *Виктор Петрович Астафьев (1924-2001)*, *Василий Владимирович Быков (род.1924)*, *Григорий Яковлевич Бакланов (род.1923)*, *Вячеслав Леонидович Кондратьев (1920-1993)*, кино-режиссеры *Григорий Наумович Чухрай (1921-2001)*, *Станислав Иосифович Ростокский (1922-2001)*. Шестидесятые годы явили советскому обществу феномен прозы *Александра Исаевича Солженицына (род.1918)*. Именно в этот период появляются его рассказы *«Один день Ивана Денисовича» (1962)* и *«Матренин двор» (1963)*, ставшие классикой инакомыслия тех лет. Открытием театральной

культуры того времени стало создание молодых театров-студий *«Современник»* и *«Таганка»*. Заметным явлением художественной жизни тех лет явилась деятельность журнала *«Новый мир»* под руководством *Александра Трифоновича Твардовского (1910-1971)*. В целом художественная культура «оттепели» сумела поставить перед советским обществом ряд насущных проблем и попыталась в своих произведениях эти проблемы решить.

В годы «оттепели» активно развиваются различные области гуманитарного знания: *философия, история, юриспруденция*. Блестящих успехов достигают те области науки, которые связаны с развитием *военного потенциала страны*. Здесь особо заметна научная деятельность выдающихся отечественных физиков: *Льва Давидовича Ландау (1908-1968), Петра Леонидовича Капицы (1894-1984), Юлия Борисовича Харитона (1904-1996)* и др. СССР становится обладателем самого современного ядерного оружия, а в апреле *1961* года наш соотечественник *Юрий Алексеевич Гагарин (1934-1968)* совершил первый пилотируемый полет в космос. Период «оттепели» расширил сферу *автономной духовной жизни общества*, которая особенно ярко проявила себя *в конце 80-х годов*. Важным фактором культурной жизни становится *религия*. Но, пожалуй, наиболее радикальные процессы в это время происходят в области переосмысления истории советского периода нашей страны. Над формированием *нового исторического сознания* будут работать не только ученые-обществоведы, но и отечественные публицисты. Диапазон их оценок недавнего исторического прошлого начнет колебаться от тезиса о случайном искажении идеи социализма до ее полного отрицания.

80-90-е годы — время сосредоточения художественной культуры вокруг *идеи покаяния*. Мотив всеобщего греха, плахи заставляет художников прибегать к таким формам художественно-образного мышления, как *притча, миф, символ*. Познакомившись с *романом «Плаха» Чингиза Айтматова и фильмом «Покаяние» Тенгиза Абуладзе*, читатель и зритель рассуждали, спорили, вырабатывали собственную гражданскую позицию. Важнейшей особенностью художественной ситуации последней четверти XX века является возникновение мощного потока *«возвращенной» художественной культуры*. Эта культура осмысливалась и понималась с тех же позиций, что и современная, то есть созданная для зрителя, читателя, слушателя тех лет.

В апреле 1985 г. на Пленуме ЦК КПСС был взят курс на реформы, которые получили название *«перестройка»*. Существенной стороной перестройки стала *«гласность»*. Наиболее последовательно феномен «гласности» проявил себя во всех ипостасях культуры. Начиная с 1987 г. в стране было опубликовано в печати

и показано на кино и теле экранах практически все, что было запрещено и недоступно советскому человеку на протяжении всего XX века отечественная журналистика и электронные СМИ, вышедшие из-под цензурного контроля, раскрывали и раскручивали любые темы, разоблачали всех и вся. В итоге, пафос разоблачения обернулся потоком *«чернухи»*, которая заполнила страницы книг, газет и журналов, телевизионные и кино экраны, сценические площадки. Очернительству подвергся весь советский период развития культуры России. В результате в «перестроечном» российском обществе проявил себя глубокий духовный кризис, выразившийся в росте нигилистических настроений. В общественной морали произошло разрушение привычных нравственных ориентиров и возвеличивание культа наживы и индивидуального преуспеяния за счет другого.

С середины 1990 года советское руководство признало необходимость *разрешения частной собственности на средства производства*, что в корне поменяло существовавшую до этого общественно-экономическую систему. Известные события августа 1991 года вызвали серьезные изменения в стране, *приведшие в декабре 1991 года к ликвидации СССР*. Однако с исчезновением СССР не исчезла советская культура. Будучи явлением весьма противоречивым, она внесла много оригинального и неповторимого в мировую культуру, оставив в благодарной человеческой памяти свой неизгладимый след.

Искусство последних десятилетий века отличается наметившейся тенденцией дать *новую концепцию человека и мира*, где общечеловеческое, гуманистическое значимее, чем социально-историческое. Отсюда и совершенно иной подход к процессам формирования и функционирования *художественно-образного сознания* как самого творца, так и тех, кто воспринимает его творения — зрителей, слушателей, читателей. Определяющим моментом здесь должна стать *толерантность* (латин. *tolerantia* - терпение) — т.е. умение людей быть не только снисходительными, терпимыми друг к другу, но в нашем вопросе – *способность и желание художника совмещать различные точки зрения на процессы, происходящие в сфере искусства*. Наличие толерантности в сознании художника является не только признаком его уверенности в себе. Она характеризует его убежденность в своих собственных позициях, не исключая и творческой конкуренции.

Современное художественно-образное сознание должно быть *антидогматическим* (греч. *dogma* - положение, принимаемое за непреложную истину, признаваемое бесспорным). В практике искусства это означает отказ от абсолютизации одного единственного принципа, установки, оценки. Никакие самые автори-

тетные мнения и высказывания не должны обожествляться, становиться истиной в последней инстанции, превращаться в художественно-образные нормативы и стереотипы. Догматический подход к художественному творчеству с неизбежностью абсолютизирует классовое противоборство. В итоге, это приводит к оправданию насилия и преувеличивает его смысловую роль не только в теории, но и в художественной практике. Догматизация творческого процесса проявляет себя и тогда, когда те или иные художественные приемы и установки приобретают характер единственно возможной художественной истины.

Исследователю произведений современного искусства необходимо преодолеть и *эпигонство* (греч. *epigonos* - нетворческое следование какому-либо направлению, деятелю), столь свойственное нашему эстетическому сознанию на протяжении многих десятилетий. Пора освободиться от бесконечного цитирования классиков по вопросам специфики художественной культуры, отказаться от некритического восприятия чужих, даже самых заманчиво убедительных точек зрения, суждений и выводов. Наступило время стремиться к высказыванию своих собственных, личностных взглядов и убеждений. Это должно стать нормой для каждого современного исследователя. В создании художественных произведений эпигонство проявляет себя в механическом следовании принципам и методам какой-либо художественной школы, стиля, направления, без учета изменившейся исторической обстановки. Между тем, эпигонство не имеет ничего общего с подлинно творческим освоением классического культурного наследия и художественных традиций.

Другой существенной и важной чертой современного художественно-образного сознания должен стать *диалогизм* (греч. *dialogos* - свободный обмен мнениями между людьми). Он подразумевает взаимодействие, взаимопритяжение искусств различных стран и народов, конструктивную полемику, творческую дискуссию с представителями любых художественных школ, традиций, методов. Диалогичность, как способность к пониманию другого — является особым качеством искусства, показывающая его (искусства) стремление к цельности. Само своеобразие и уникальность различных национальных художественных школ подталкивает их к общению друг с другом и диалогу. В диалоге искусств различных стран и народов выделяются следующие основополагающие принципы:

- *равный статус участников художественного взаимодействия*, означающий то, что ни одна из сторон художественного процесса не должна пытаться достичь в любой форме превосходства над другой;

- *тесное*, а не поверхностное *художественное взаимодействие*, обеспечивающее сохранение индивидуальности каждой из сторон диалога;

- *общие цели у участников данного диалога*, в процессе движения к которым трудности и недопонимания становятся менее значимыми и отходят на второй план.

Диалог — это не только взаимодействие крупных социокультурных образований, но и способ приобщения отдельно взятой *личности* к духовному миру иных художественных феноменов. Диалог содействует не только заимствованию личности лучшего из мирового культурного наследия, но и заставляет человека заглянуть вглубь себя, изменить и дополнить свое бытие. Само существование искусства обусловлено вечным и нерасторжимым диалогом художника со зрителем, слушателем, читателем. Договор, который их связывает, нерасторжим. Вновь рожденный художественный образ есть новая реакция, новая форма диалога. Художник сполна отдает свой долг зрителю, слушателю, читателю, когда говорит им что-то новое. В современной ситуации, как никогда прежде, у художника есть возможность говорить новое и по-новому.

Все перечисленные направления в развитии художественно-образного сознания должны привести к утверждению *принципа плюрализма* (латин. *pluralis* - множественный) в искусстве. Речь идет о существовании и взаимодополнении самых разнообразных, в том числе и противоречащих друг другу — точек зрения, творческих позиций, взглядов и убеждений, направлений и школ, достижений и учений.

50 ВОПРОС

ОХРАНА НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Организационные основы охраны культурного наследия. Международное культурное сотрудничество. Русская усадьба - важнейшая часть природного и культурного наследия. Возрождение религиозно-культурной культуры России. Малые города России. Судьба национальных художественных промыслов и ремесел.

Формирующееся в России гражданское общество требует более высокого уровня образования, экономической и политической культуры людей, способности самостоятельно ориентироваться в различных идейных и духовных традициях и течениях. Для этого необходима не только высокая степень массового освоения культуры, но и способность граждан широко использовать достижения человечества в сфере культуры. Процесс освоения *культурного наследия* имеет свои особенности. Современная тенденция переосмысления роли и значения культурного

наследия состоит в стремлении не только сохранить его в первозданном виде, но и активно включить в современную жизнь. Сам процесс истории культуры выступает здесь не только как процесс сохранения прошлого и накопления культурных ценностей, но и как процесс открытия нового в старом. Другими словами, **культурное наследие несет в самом себе и функцию подлинно современного явления культуры**. Лучшие проявления отечественной культуры не только продолжают участвовать в современной жизни человечества, но в них культура не знает старения. К этому следует добавить и **две особенности российского менталитета**, аналога которым практически нет в истории западноевропейской культуры:

- отечественное историко-культурное сознание в XX веке подверглось колоссальной деформации не только в сфере материальной культуры, но и в сфере духовной — изменив взаимоотношения между поколениями, структуру быта и элементарные нормы морали.

- происходит активное вторжение историко-культурных реалий прошлых веков в современную духовную ситуацию. Старинный быт, политические институты, художественные вкусы старой России становятся моделью социальной активности в современной стране.

Поэтому столь важно понимать преемственность культурных ценностей не как механическое использование наследия прошлых поколений. Хранить наследие еще не значит ограничиваться этим наследием. Необходимо изучать это наследие и активно включать его в современную социокультурную ситуацию.

Охрана национального культурного наследия России осуществляется в нашей стране в рамках программ **международного сотрудничества в области культуры**. 4 ноября 1966 года Генеральная конференция Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры на её четырнадцатой сессии приняла **Декларацию принципов международного культурного сотрудничества**. В первой статье документа говорится о том, что каждая культура обладает достоинством и ценностью, которые следует уважать и сохранять, а в девятой статье документа подчёркивается, что культурное сотрудничество должно содействовать установлению между народами прочных и постоянных связей. В восьмидесятые годы XX века по инициативе **Комитета всемирного культурного и природного наследия при ЮНЕСКО** была принята **Конвенция по охране культурного и природного наследия человечества (1972)** и **Рекомендация по сохранению исторических ансамблей (1976)**. Результатом принятия Конвенции стало создание системы международного культурного сотрудничества, которую возглавил вышеназванный комитет. В его обязанности входит составление **Списка выдаю-**

щихся памятников мировой культуры и оказание государствам-участникам помощи в обеспечении сохранности соответствующих объектов.

За годы существования Комитета в Список всемирного наследия были внесены 754 объекта культуры и природы в 128 странах мира, из них 19 – в России. Среди них: *Московский и Новгородский Кремли; Троице-Сергиева Лавра; «Золотые ворота», Успенский и Дмитровский соборы в г. Владимире; церковь Покрова на реке Нерли и Лествичная башня палат Андрея Боголюбского в поселке Боголюбове; Спассо-Евфимьев и Покровский монастыри, Рождественский собор, архиерейские палаты в Суздале; церковь Бориса и Глеба в селе Кидекша; историко-архитектурный ансамбль на о. Кижи; центр Санкт-Петербурга, озеро Байкал, вулканы Камчатки, Золотые горы Алтая и др.* Внесение памятника культуры в Список всемирного наследия означает:

- гарантии ему международным сообществом особой защиты;
- проведение в случае необходимости международных акций по его сохранению;
- оказание первоочередной помощи в его изучении, предоставление экспертов, сложного оборудования и т.д.

В 1997 году при Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО создан *Российский национальный комитет всемирного наследия*. В тесном сотрудничестве с ЮНЕСКО работает и Международный совет по вопросам сохранения исторических мест и исторических памятников — *ИКОМОС*. Эта организация, основанная в 1965 году и объединяющая специалистов из 88 стран, осуществляет деятельность по охране культурно-исторических ценностей, их реставрации и консервации. ИКОМОС занимается также подготовкой специалистов по вопросам законодательства. По инициативе этой организации принят ряд документов по совершенствованию памятников охранного дела в мире. Среди них — *Флорентийская международная Хартия по охране исторических садов (1981), Международная Хартия по охране исторических мест (1987), Международная Хартия по охране и использованию археологического наследия (1990), Декларация о культурном разнообразии (2001), Декларация о преднамеренном разрушении культурного наследия (2003)*. Сущностью заключенных международных документов является охрана культурных ценностей и борьба с их хищениями.

В октябре 2003 года 32-я сессия Генеральной конференции ЮНЕСКО приняла *Международную конвенцию об охране нематериального культурного наследия*. Новая конвенция охватывает фольклор и традиции устного народного творчества, включая языки, зрелища, ритуалы и праздники, навыки и обычаи, традиционные ремёсла. Страны, подписавшие Конвенцию, имеют право на междуна-

родное сотрудничество в деле охраны и реставрации культурно-исторических ценностей. Основными программами ЮНЕСКО в области культуры в России являются:

- проект «**ЮНЕСКО – Большой театр**», позволивший провести независимую экспертную оценку проекта реконструкции Большого театра;
- проект «**ЮНЕСКО – Эрмитаж**», способствовавший модернизации Государственного Эрмитажа и сделавший его центром обмена опытом и профессиональной подготовки для музеев России, Центральной и Восточной Европы;
- проект «**ЮНЕСКО – Российская государственная библиотека**» (РГБ), осуществляющий переоборудование и модернизацию национальной библиотеки России, значительно расширяющий список пользователей её фондами;
- проект «**Память России**» - сохраняющий документальное наследие нашей страны, благодаря переводу на электронные носители ценных рукописей, архивов, книжных памятников.

В нашей стране функции охраны историко-культурного наследия выполняет **Российский Фонд Культуры**, финансирующий широкий спектр культурных программ. В Москве работает **Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им Д.С.Лихачёва**. Основная деятельность института состоит в выявлении, изучении, сохранении, использовании и популяризации природного и у культурного наследия. С декабря 1992 г. в стране образована **Комиссия по реституции культурных ценностей**, в задачу которой входит урегулирование взаимных претензий России и иностранных государств по возвращению культурных ценностей, в соответствии с теми международными соглашениями, участниками которых является Российская Федерация. Отметим наиболее интересные направления, по которым должна развиваться деятельность по сохранению национальной культуры.

Русская усадьба — важнейший элемент культуры России, символизирующий на протяжении **шести веков** образ нашего Отечества. Усадьба возникла как жилой и хозяйственный комплекс, в котором формировались семейные традиции, и создавалась особая культура. Дворянская усадьба, как правило, располагалась в живописном месте, на берегу естественного или искусственного водоема. Непременными составляющими усадебной культуры были **архитектурный и садово-парковый ансамбли, хозяйственные постройки, конюшни, псарни**. Хозяйственно-экономическая сторона усадебного мира сочеталась с особой **духовной атмосферой** этих «дворянских гнезд», в которых функционировали **богатейшие библиотеки**, собирались **научные коллекции и архивы, пластические виды ис-**

куства (живопись и скульптура) сочетались со зрелищными (музыкой, балетом, театром). Дворянская усадьба была неразрывно связана с окружающим ее *крестьянским миром.*

Возникла усадьба, прежде всего, как *родовой семейный культурный центр*, в котором в процессе жизни нескольких поколений складывалась традиция бережного отношения к памяти предков, воспитывались уважение и гордость к их деятельности, чтились фамильные реликвии. Существование этих «родовых гнезд» заложило универсальную *гуманистическую традицию*, включавшую определенные гражданские основы, самобытные философские и этические представления. Усадьба открывала огромные возможности для проявления творческих способностей их владельцев, которые особенно ярко реализовывались в науке и искусстве. Здесь, в творческой атмосфере русских усадеб воспитывались будущие русские поэты, писатели художники, музыканты, ученые и просто достойные люди нашей страны. *Архангельское, Шахматово, Останкино, Марфино* и многие другие родовые усадьбы возвращаются в нашу культуру, как живая память о тех поколениях дворянских семей, которые стали украшением отечественной истории и культуры, а лучшие представители — образцами благородства, чести и достоинства дворянского сословия.

Жемчужиной отечественной культуры, русским центром искусств XVIII в. стало *родовое имение дворян Шереметьевых — Кусково*. Это замечательный архитектурно-парковый ансамбль, который сложился в XVIII в. в Юго-Восточной части современной Москвы. Кусково — стал русским Парнасом. И если у древних греков гора Парнас ассоциировалась, в первую очередь, с поэтическим искусством, то с названием усадьбы Кусково связано воспоминание о лучших в России театре и балете, хоровой капелле и симфоническом оркестре. Формирование ансамбля Кусково относится к 40-70-м годам XVIII в. Его создание осуществлялось трудом многочисленных крепостных графа Шереметева, русских и иностранных вольнонаемных мастеров. Именно ими были построены двухэтажный дом, церковь с фигурами апостолов, пейзажный парк со скульптурой и многочисленными павильонами, голландский и итальянские дома. Мир русской усадьбы способствовал глубокой самооценке человеческой личности, которая стремилась утвердить себя как деятельная, жаждущая счастья и собственного благополучия. Образ русского дворянина, сложившийся в усадебной культуре второй половины XVIII века, во многом определил и типологическую общность усадебного строительства в нашей стране.

В последние годы русская родовая усадьба стала предметом пристального

внимания, возрождения и исследования. Речь идет не только о повсеместном восстановлении «дворянских гнезд», а именно об изучении этого пласта русской культуры. В Москве вновь работает «*Общество изучения русской усадьбы*» (*ОИРУ*). Действительно, подобная организация существовала с 1923 по 1928 годы и пыталась создать новую науку «усадьбоведение» и выработать ее методологию. Своей задачей общество ставило изучение усадеб, рассматривая их как единый целостный организм, который сохраняет преемственность дворянской культуры. Члены общества обследовали, обмеряли, фотографировали подмосковные усадьбы, собирали документы, связанные с их историей, вели усадебную картотеку, которая включала сведения о названии, местонахождении усадьбы, архитектуре, истории, владельцах, сохранности усадьбы и ее использования в настоящее время и т.д. Общество имело и свой печатный орган — журнал «*Русская усадьба*». С его страниц в начале XX века звучал страстный призыв к сохранению памятников русской старины. В новом столетии этот призыв звучит еще более актуально.

Возрождение религиозно-культурной культуры. В духовной жизни российского общества происходит переосмысление ценностных установок и идеалов, осуществляется мировоззренческая переориентация личностного и общественного сознания. Все большее значение в общественной жизни начинает занимать ***религия и церковь***. По-видимому, пришло время отказаться от односторонней, негативной их оценки в истории культуры и осуществить объективный подход при исследовании этого феномена. По нашему мнению, ***религия является необходимым составным элементом духовной культуры общества***. Ее главная задача состоит в том, чтобы помочь человеку преодолевать исторически изменчивые, преходящие относительные аспекты его бытия, возвысить человека до чего-то абсолютного и неизменного. Выражаясь философским языком, ***религия призвана «укоренить» человека в трансцендентное***. Но религия — это общественно-историческое образование. Нет религии вообще, а есть конкретные учения, религиозные направления, организации. Одной из таких организаций является Русская православная церковь и такая ее важнейшая составляющая как монастыри. Более тысячи лет исполнилось монашеству на Руси и трудно переоценить его воздействие на быт, нравы и традиции нашей страны. Русские монастыри всегда были средоточием духовной, интеллектуальной, художественной и воспитательной деятельности. Здесь не только вырабатывались богословские, философские, нравственные и эстетические концепции и идеи, но и шел процесс практического обучения всем видам творчества. Здесь воспитывались будущие русские иерархи, богословы, иконописцы, книжники. Возвращение монастырей церкви и включение в

активную духовную жизнь страны позволило предотвратить процесс их активного разрушения, которому они почти все подвергались. Многие монастыри возрождаются из руин. Из 1200 монастырей, существовавших до 1917 года, сегодня действует 200.

Первые монастыри появились на Руси вскоре после ее Крещения. Самый первый монастырь — *Киево-Печерская Лавра* — был основан преподобными Антонием и Феодосием. Лавра стала национальным культурным центром Киевской Руси, творчески перерабатывавшим византийские образцы:

- иконописи (Алимпий и Григорий);
- летописания (Нестор и Никон);
- врачевания (Агапит);
- переписывания книг и т.д.

Впоследствии в Лавре была основана Академия, с которой и началась история отечественного высшего образования. С XIУ века центром православного подвижничества становится *Свято-Троице-Сергиева Лавра в Сергиевом Посаде*, основанная великим нашим соотечественником, *преподобным Сергием Радонежским*. Суть монашеской жизни заключалась, прежде всего, в отречении от мира и низменных его страстей. Монастыри на Руси выполняли универсальную гуманитарно-просветительскую функцию, передавая от наставника к обучаемому необходимые профессиональные знания и навыки. Поэтому, восстанавливая разрушенные храмы и монастыри, люди находят в этом священном деле огромную духовную пользу, обучая себя добродетельной жизни, спасительной и ценной для окружающих.

Малых городов и поселков городского типа в России более *трех тысяч*, живет в них около *40 миллионов человек*. Поэтому обращение к этой среде обитания русского человека не случайно. Именно в малых городах во все времена была *воплощена душа и красота России*. Были эти города немногочисленны, зато обладали почтенным возрастом и нередко становились ареной важнейших исторических событий. Каждый город имел свою особенность, свой стиль жизни. Провинция издавна давала общенациональной культуре самобытных художников, литераторов, композиторов, деятелей искусства. Сегодня малые города России переживают сложный период. Все они отстают от крупных городов по качеству жилищ, уровню благоустройства и социального обслуживания. Медленно развивается экономическая база таких городов, не реализуются возможности развития специализированных производств, предприятий АПК, местной промышленности, объектов отдыха и туризма. Вместе с тем малые городские поселения обладают

значительным социально-экономическим потенциалом, реализовать который можно лишь **общими усилиями государственной и местной власти**. Российский фонд культуры разработал **программу развития малых городов нашей страны**. Созданы **типологические модели** возрождения культурно-исторической среды таких старинных русских городов, как **Подольск, Зарайск, Рыбинск и Старая Русса**. Цель этой акции шире, чем непосредственно судьбы этих четырех городов. Главная задача — распространить приобретенный методический и практический опыт, инициировать широкое общественно-профессиональное движение по **возрождению малых городов России**.

Народная культура — это неотъемлемая часть социокультурного творчества. Наша отечественная культура не может существовать вне национальной формы самовыражения, олицетворяющей дух нации и ее творческий потенциал. В понятие «народная культура» входит: устное народное творчество, фольклор, декоративно-прикладное искусство, воплощенное в изделиях ремесленников.

Художественные промыслы и ремесла — важнейшая составная часть народной культуры, основанная на коллективном творчестве, развивающей местную культурную традицию. Художественные промыслы и ремесла сформировались на границе между эстетической и экономической потребностью людей, когда мастера начали создавать предметы искусства не для себя и не в подарок своим друзьям и близким, а по заказу и на продажу. Для народного художественного промысла характерны: сформировавшаяся, устойчивая художественно-образная система, традиционная технология изготовления и обработки предметов, сложившаяся творческая индивидуальность мастеров-ремесленников. Имея глубокие исторические корни, многие художественные промыслы и ремесла оказывают существенное влияние на **бытовую культуру** страны. Географически, практически все регионы России владеют какими-либо ремеслами. Наиболее известными из них являются: **хохлольская роспись, абрамцево-кудринская резьба, златоустовская гравюра, ростовская финифть, гжельская керамика, лаковая миниатюра Федоскино, Палеха, Холуя, жостовские подносы и многое другие**.