

**ПЕРМСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

В. Д. Береснев, Н. И. Береснева

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУРС ЛЕКЦИЙ



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

В. Д. Береснев, Н. И. Береснева

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУРС ЛЕКЦИЙ

*Допущено методическим советом
Пермского государственного национального
исследовательского университета в качестве
учебного пособия для студентов, обучающихся
по негуманитарным направлениям подготовки
и специальностям*



Пермь 2022

УДК 37(075.8)
ББК 71.0я73
Б485

Береснев В. Д.

Б485 Культурология. Курс лекций [Электронный ресурс] : учебное пособие / В. Д. Береснев, Н. И. Береснева ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. – Пермь, 2022. – 16,2 Мб ; 227 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/uchebnie-posobiya/Beresnev-Beresneva-Kulturologiya-Kurs-lekcij.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-3803-1

Конспекты лекций по культурологии составлены в соответствии с государственным образовательным стандартом и программой курса культурологии для вузов и призваны помочь студентам более глубоко и качественно овладеть учебным материалом по данной дисциплине.

Настоящее пособие охватывает историю культуры человеческого общества первобытной эпохи, Древнего мира, Античности, а также Европы и России в эпоху Средневековья, Нового и Новейшего времени. Особое внимание уделено проблеме теоретических оснований культурных инноваций и своеобразию художественной культуры в разные культурно-исторические периоды развития человечества.

УДК 37(075.8)
ББК 71.0я73

*Издается по решению ученого совета философско-социологического факультета
Пермского государственного национального исследовательского университета*

Рецензенты: кафедра философии и общественных наук Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (зав кафедрой – канд. филос. наук, доцент **А. А. Краузе**);

доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Пермской государственной фармацевтической академии Минздрава России, канд. филос. наук **Н. Н. Вотинцева**

ISBN 978-5-7944-3803-1

© ПГНИУ, 2022
© Береснев В. Д., Береснева Н. И., 2022

Лекция 1. ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРА»

Основные этапы истории понятия «культура».

Типология повседневного употребления слова «культура».

Научно-философское использование термина «культура».

Современные определения культуры. Структура культуры.

Историческая периодизация культуры

Культурология – это наука о культуре, ее сущности, происхождении, исторических типах, закономерностях, движущих силах, внутренней логике развития и роли ее субъекта, творца культуры. Очевидно, что определение объекта и предмета культурологии концентрируется вокруг понятия культуры, а потому необходимо уяснить значение этого базового понятия.

В современных науках вообще принято начинать с рассмотрения базовых понятий, их истории. Это не праздный интерес, а очень важная часть современной гуманитарной методологии: чтобы понять, как возник интерес к изучаемому предмету, как этот предмет появился в поле нашего зрения.

Для начала коротко остановимся на этимологии (происхождении) слова «культура». Культура (лат. *cultura*) – это субстантив от глагола *colere* – культивировать, возделывать, ухаживать, почитать, покровительствовать.

Надо сказать, что первое употребление понятия «культура» довольно примечательно. Текст, в котором оно встречается, является древнейшим дошедшим до нас текстом на латинском языке. Это трактат **Марка Порция Катона Старшего (234–149 гг. до н.э.)** «О земледелии» (160 г. до н.э.), своего рода практическое руководство по сельскому хозяйству. Исторический этот прецедент оставил очень глубокий след в языковой культуре европейских народов. Мы до сих пор используем понятия «агрикультура», «растительная культура» и т.д.

Первое употребление понятия «культура» в гуманитарном контексте принадлежит **Марку Туллию Цицерону (106–43 гг. до н.э.)**, римскому мыслителю, оратору, литератору. В трактате «Тускуланские беседы» (ок. 45 г. до н.э.) им использовано выражение *cultura anime* – «культура души». Цицерон описывает беседу, в которой один из собеседников указывает, что философы далеко не всегда ведут себя хорошо и, может быть, потому заниматься философией не очень полезно. На это другой собеседник (от лица автора) возражает: философией все равно заниматься необходимо: «Как плодородное поле без возделывания не дает урожая, так и душа. А возделывание души – это и есть философия (лат. *cultura animi autem philosophia est.* – В. Б., Н. Б.), она выпалывает в душе пороки, готовится душу к принятию посева и вверяет ей (сеет, так сказать) только те семена, которые, вызрев, приносят обильнейший урожай».

Это замечательный способ использования слова «культура», потому что, с одной стороны, здесь прослеживается метафора земледелия, а с другой – ей, культуре, придается совсем иной, неземледельческий, смысл: возделывание души есть упражнение в философии. Впервые в слове «культура» появляется духовное содержание: за высказыванием Цицерона стоит почтенная традиция античной философии, понимавшей саму себя как упражнение, путь, который позволяет человеку от чувственного мира ощущений обратиться к миру духовному, миру идей. Мы впервые встречаем здесь современное использование понятия культуры, с которым связывается не только возделывание поля, но и возделывание души.

Такой контекст употребления слова «культура» в европейской традиции сохраняется необычайно долго, до XVIII в. он доминирует.

Вернемся, однако, в современность. Как слово «культура» используется в повседневной речи?

Кажется, что в современный обиход это слово вошло с неограниченным количеством значений, что его употребление даже хаотично: мы можем говорить о культуре чего угодно – о дворцах и парках культуры, о культуре обслуживания и культуре быта, культуре чтения, культуре еды, культуре труда. На самом деле это не совсем так.

Можно выделить основные типы обыденного словоупотребления:

1. Культура чего-либо – это субстантивное словоупотребление для характеристики:

а) специфики видов человеческой деятельности. Например, *культура еды и питья, культура труда, культура чтения*. И это очень важный способ словоупотребления;

б) специфики различных человеческих групп: этносов, народов, поколений и пр. Например, *европейская культура, русская культура, молодежная культура*.

Кстати, а можно ли говорить о культуре приматов? В частности, о культуре игры у мартышек? Современные ученые считают, что у приматов есть культура, понимаемая как негенетический способ передачи образцов поведения, который основан на подражании. Можно назвать это зачаточной формой традиции. Следовательно, о культуре приматов говорить допустимо.

2. Культура как сфера управления и государственной политики. Например, *культурная революция, министерство культуры, культурная политика, культурно-массовое мероприятие*, и т.п.

Однако обратите внимание: слово «культура» не употребляется применительно к отдельным животным, физическим процессам, некоторым асоциальным

действиям человека. Нет словосочетаний *собачья культура, культура течения реки, культура движения планет, культура воровства.*

Итак, мы рассмотрели основные типы повседневного использования понятия «культура» и отметили, что в языке отражается важное теоретическое содержание этого понятия. Самó же понятие культуры имеет границы применимости: не всё, что нас окружает, может быть им обозначено.

В науке все понятия определяются путем выявления границ, через отделение той или иной зоны реальности от прочих. Обозначим и рассмотрим эти границы подробнее.

Понятие «культура» обычно раскрывается через **базовые оппозиции** (противопоставления). Почему это необходимо? Таким образом задается некоторый осмысленный тип словоупотребления. И в культурологии чрезвычайно важно понимать эти базовые оппозиции.

Первая и наиболее значимая из них – оппозиция «культура – природа».

Взгляните на фотоиллюстрации. Здесь противопоставлены природный процесс и культурный.



Медведь ест сырую рыбу



Канцлер Германии А. Меркель ест сырую рыбу

Но что здесь природа и что культура? По каким принципам проводилась граница?

Граница природы и культуры не столь очевидна, как можно подумать. На снимках запечатлен один и тот же процесс. Почему поедание сырой рыбы канцлером Германии считается культурным явлением, а поедание рыбы медведем – явлением природным? Маркируя процесс как природный или культурный, на что мы обращаем внимание: на то, кто ест сырую рыбу, или на то, есть ли на нем одежда? В чем разница?

Базовое отличие культуры от природы заключается в следующем: если животное существует в мире и приспосабливается к нему, то своеобразие человека в том, что он не просто присутствует в мире, но преобразует его, изменяет мир под себя.

Довольно часто возникают возражения типа «муравьи строят муравейники, бобры строят плотины, а значит, тоже вносят в мир какие-то изменения». Но во-первых, преобразование человеком мира носит универсальный характер, в то время как бобер не способен построить ничего, кроме плотины, а муравей – ничего, кроме муравейника. Человек преобразует практически любые природные условия и предметы, а деятельность животных ограничена: они могут сотворить только то, что заложено в их природной программе, свободная творческая деятельность им недоступна. Так, пчела не может вы ткать паутину, а паук не возьмет взятку с цветка; бобер может построить запруду, но не в состоянии изготовить орудие труда. Культура же предполагает свободный вид деятельности, преодолевающий биологическую предопределенность. Человек – универсален. Во-вторых, животное изменяется, но свои способы преобразования природы оно изменяет только при обновлении природных условий. Человек же изменяет сами условия природы, и этот процесс не имеет границ внутри себя, человек в нем не останавливается. Иными словами, как бы ни был совершен мир, созданный человеком, его воображение всегда предложит ему еще более совершенную модель этого мира. В-третьих, животное не рефлексировало над тем, насколько адекватны его преобразования действительности, а человек постоянно их анализирует, пытается исправить ошибки.

В западной философской традиции противопоставление природы и культуры было осознано раньше, чем появилось само понятие «культура», и сыграло большую роль в метафизике западноевропейской философии и в целом в гуманитарном знании.

Противопоставление это было сформулировано древнегреческими мыслителями. В частности, мы находим его в «Метафизике» **Аристотеля (384–322 гг. до н.э.)**: «...вещи возникают либо через искусство (*τέχνη*), либо естественным путем (*φύσει*)... Искусство... есть начало, находящееся в другом, природа – начало в самой вещи». В понимании Аристотеля природа – это нечто, движущееся само, по образцу небесных светил (в Античности звезды и планеты воспринимались как явление физическое: они движутся сами, не нужно прилагать никаких усилий, чтобы они двигались). Искусство же требуется там, где вещь сама по себе не движется.

Такое понимание искусства повлияло на формирование понятия «культура»: чтобы вырастить сельскохозяйственную культуру, нужны усилия, само поле, в отличие от дикого леса, урожая не даст. Точно так же и человек, практикую «культуру души» (Цицерон), должен прилагать определенного рода усилия,

ибо сама его душа не разовьется. В связи с этим возникает идея активности и созидательности культуры.

Эта оппозиция была актуализирована в Новое время – период формирования общества модерна.

Самуэль Пуфендорф (1632–1694), знаменитый немецкий философ, противопоставил «естественное состояние» (*status naturalis*) и «культурное состояние» (*status colturalis*). «Естественным» он назвал несчастное существование за пределами человеческого общества. Мир природы Пуфендорф считал единообразным, закономерным и предсказуемым, мир культуры, напротив, разнообразным и объясняемым человеческими действиями.

Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803), ученик Канта, автор трактата «Идеи к философии истории человечества» (1784–1791), впервые использовал понятие «культура» во множественном числе: он говорит о европейской, азиатской и китайской культурах. Культурная традиция рассматривается Гердером как второй, наряду с природой, фактор генезиса человека: «...воспитание человеческого рода – это процесс и генетический, и органический – благодаря усвоению и применению переданного. Мы можем как угодно называть этот генезис человека во втором смысле. Мы можем называть его культурой, то есть возделыванием почвы, а можем вспомнить образ света и назвать просвещением, тогда цепь культуры и просвещения протянется до самых краев земли».

В современной науке понятие культуры тесно связано с понятием труда как целенаправленной, преобразующей деятельности человека. Сообщая этот факт, следует подчеркнуть, что культура не возникает сама по себе: нет культуры гор или культуры равнин, но есть культура, например, земледелия. Иными словами, культура возникает в результате сознательной деятельности людей.

Результаты культуротворческой деятельности человечества принято называть артефактами. **Артефакт** – своего рода неделимая единица культуры. Это предмет, явление или процесс искусственного происхождения. Сам термин пришел из археологии. Как и в археологии, в культурологии это понятие используется для противопоставления продуктов культуры жизненной органике. Все природное – антипод артефакта. Только то является артефактом, что создано под влиянием человеческого духовного начала.

Вторая важная оппозиция – «культура – цивилизация».

Вопрос о соотношении цивилизации и культуры весьма непростой, граница между ними еще менее очевидна. Иногда понятия «культура» и «цивилизация» смешивают, воспринимают как синонимы. Сложность анализа этой проблемы и в том, что каждое из понятий имеет множество значений.

Данная оппозиция была введена немецким философом **Иммануилом Кантом (1724–1804)** в трактате «Идеи всеобщей истории во всемирно-гражданском

плане» (1784): «Благодаря искусству и науке мы достигли высокой степени культуры. Мы чересчур цивилизованы в смысле всякой учтивости и вежливости в общении друг с другом. Но нам еще многого недостает, чтобы считать нас нравственно совершенными. В самом деле, идея моральности относится к культуре, однако применение этой идеи, которое сводится только к подобию нравственного в любви к чести и во внешней пристойности, составляет лишь цивилизацию».

Поясним смысл высказывания. Кант противопоставляет культуру и цивилизацию как внутреннее и моральное внешнему и ритуальному. Поэтому он и утверждает, что люди стали даже «чересчур» цивилизованными, имея в виду некую внешнюю пристойность, но еще недостаточно культурными.

Смысл этой оппозиции (культура есть внутреннее, духовное, а цивилизация – внешнее, техническое, связанное с комфортом) часто воспроизводится исследователями и после Канта. Но наибольшую популярность противопоставление культуры и цивилизации получает благодаря работе **Освальда Шпенглера (1880–1936)** «Закат Европы» (1918–1922). Шпенглер считал, что «цивилизация есть неизбежная судьба культуры. <...> Современность есть фаза цивилизации, а не культуры. <...> Если цель достигнута и... вся полнота внутренних возможностей завершена и осуществлена вовне, то культура внезапно коченеет, она умирает, кровь останавливается в ее жилах. Силы ее надламываются – она становится цивилизацией».

Это произведение сыграло большую роль не только в послевоенной европейской, но и в российской, советской культуре. После выхода сборника статей, в котором обсуждали названную работу Шпенглера, из советской России было выслано 160 философов и представителей отечественной дореволюционной интеллигенции. Акция 1922 г. с легкой руки современного философа Сергея Сергеевича Хоружего была названа «философский пароход». В нее попали Николай Александрович Бердяев, Сергей Николаевич Булгаков, Иван Александрович Ильин, Лев Платонович Карсавин, Николай Онуфриевич Лосский, Михаил Андреевич Осоргин, Питирим Александрович Сорокин, Сергей Евгеньевич Трубецкой, Семен Людвигович Франк и др.

У Шпенглера противопоставление культуры и цивилизации достигает необычайной остроты. По мнению немецкого мыслителя, каждая культура, проходя некий цикл органического развития, в конечном итоге приходит к цивилизации и *европейская современность – это фаза цивилизации, а не культуры*. Таким образом, кантовская метафора доводится до крайнего напряжения. Критический смысл противопоставления (органической) культуры и (механической) цивилизации выражен в следующих словах: «Жизнь была чисто органической, необходимейшим и осуществленным выражением души; теперь она становится

неорганической, бездушной, подчиненной опеке рассудка. <...> ...Дух человечества мировых городов являет собой отнюдь не возвышение духовной стихии, а некоторый остаток, который обнаруживается после того, как вся органическая полнота остального умерла и распалась».

Противопоставление культуры и цивилизации, которое зафиксировано Шпенглером во время написания «Заката Европы», являлось чрезвычайно расхожим. Так, оно повсеместно использовалось в странах, участвовавших в Первой мировой войне, было частью их риторики и пропаганды. Например, немцы пространно рассуждали о том, что именно они являются носителями подлинной духовной культуры, а мертвая цивилизация идет со стороны США, Англии, Франции, где господствует рассудочность, расчет, формализм. Русские интеллектуалы практически дословно повторяли немецких, только акценты менялись. В частности, **Владимир Францевич Эрн (1882–1917)** в своей работе «От Канта к Круппу» (1914) утверждал, что немецкая культура несет в себе бездуховную цивилизацию, заканчивающуюся огромными промышленными предприятиями Круппа, производящими в том числе и оружие.

Таким образом, ни культура, ни цивилизация не могут существовать вне человеческого начала. Обе они, и это важно подчеркнуть, являются результатом человеческой деятельности, направляемой различными драйверами или мотиваторами – ценностями и потребностями.

Третья важная оппозиция в культурологии – «культура – ценности».

Сегодня очень распространено словоупотребление «культурные ценности». Проводятся мероприятия «по сохранению и защите культурных ценностей», разворачиваются дискуссии о том, каковы особые ценности в российской культуре, и т.д. Следовательно, нужно вспомнить, когда культура начинает обсуждаться в соответствующих терминах.

Для начала определимся с понятиями. Рассмотрим понятие «ценности» в паре с понятием «потребности». Согласно определению, ценности – это объекты, процессы, отношения, которые обладают положительной значимостью для человека, а потребности – это осознаваемая человеком нужда в чем-либо, в том, что необходимо ему для поддержания жизнедеятельности организма и развития его личности. Но в реальности потребности и ценности обычно перемешаны, в каждом акте коммуникации в большей или меньшей степени проявляется и то и другое. Так, возводя храм, архитектор руководствуется канонами и традициями храмового строительства, ориентируясь главным образом на *систему ценностей*. С точки зрения эргономики планировка храма очень неудобна для высокого людского трафика, но она обеспечивает хорошую акустику для литургии и ощущение устремленности к небу, осознание того, что храм – архитектурная до-

минанта в городском пространстве. Это всё иррациональные, духовные моменты. Вместе с тем храм – это здание, нужное не Богу, а *человеку*. Зародившись как система ценностей, религия в конечном счете мутирует в систему специфических религиозных потребностей, местом удовлетворения которых является церковь как архитектурное сооружение (первые христиане церквей не строили и икон не писали).



Саграда Фамилия, арх. А. Гауди. Строительство ведется с 1882. Барселона

Субъектом потребностей в конечном счете всегда выступает индивид, а ценности всегда рождаются из отношений между людьми. По сути, они и есть отношения. Так, любой индивид вне отношений с другими людьми не может быть честным, а голодным – может. У человека нет выбора поесть или не поесть, но есть свобода выбора в вопросе, например, получения или не получения высшего образования.

Потребности крайне изменчивы, и их изменчивость не всегда зависит от воли человека. Ценности более инертны и стабильны, их в принципе меньше, чем потребностей. Так, еще несколько лет назад мало кто из преподавателей нуждался в сервисе телеконференций. Сегодня без этого никуда. А ценность высшего образования сохраняется и в ситуации, когда выпускники вузов массово работают не по специальности. То есть условия изменились, а ценности нет.

Для удовлетворения потребности субъект должен «присоединить» к себе что-то извне. Потребность в пище удовлетворяется путем покупки и поедания продуктов. Невозможно утолить чувство голода «изнутри себя». *Ценности же*

проявляются в качествах человека, которые нельзя отнести ни к внешним предметам, ни к процессам. Как получить ум или смелость? Волшебник страны Оз дал Страшиле ум в виде мешка с булавами, а Железному Дровосеку доброту в виде шелкового сердца. Но ценности не покупаются и не передаются из рук в руки, они формируются совместными усилиями индивида и социальной среды «внутри» индивида.

Потребности переживаются как бесконечный каскад дефицитов. Сколько бы мы ни приобретали материальных или духовных благ, полного насыщения мы никогда не достигаем. *А в усвоении ценностей человек может достичь субъективной полноты.* Так, верующему человеку достаточно веры в Бога и воцерковленности, чтобы ощущать себя счастливым.

Мотивация в удовлетворении потребностей обычно выражается формулой «иметь что-либо» – новый смартфон или новые навыки, а для выражения мотивации в усвоении ценностей обычно применяется формула «быть». Даже если мы используем глагол «иметь», например «иметь совесть», мы подразумеваем имманентное, неотделимое от человека качество, не привнесенное, а выращенное «изнутри» (быть совестливым).

Надо сказать, что впервые слово «ценность» не в экономическом смысле употребил немецкий философ **Рудольф Герман Лотце (1817–1881)** в 1870-е гг. Однако свое полное развитие проблематика культуры как проблематика ценностей получает в неокантианстве. Точнее, в баденской (или юго-западной немецкой) школе неокантианства, основоположниками которой были **Вильгельм Виндельбанд (1848–1915)** и **Генрих Риккерт (1863–1936)**. Немалое количество представителей русского Серебряного века учились у этих неокантианцев в Германии, в частности Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Федор Степун, Сергей Гессен и др.

Генрих Риккерт создал законченную систему философии как теории ценностей и философию культуры. Он выделил три основных термина, в которых мы можем обсуждать эту проблему, а именно:

- 1) оценивающий **субъект (S)**;
- 2) собственно **ценность (Wert)**, которая имеет вневременную значимость (*Geltung*) и в этой своей значимости независима от акта оценки;
- 3) **благо (Gut)**, то есть действительная вещь, в которой «обнаруживается» ценность.

Таким образом, ценность оказывается неразрывно связана не только с объектом, но и с субъектом. В работе «Науки о природе и науки о культуре» (1910) Риккерт замечает: «О ценностях нельзя говорить, что они существуют или не существуют, но только что они значат (*gelten*) или не имеют значимости». Это

важно, чтобы не представлять себе ценности расположенными в каком-то платоновском мире идей. Ценность обладает особой характеристикой – она значима, и в силу этой значимости люди стремятся достигать каких-то ценностей. Ценность побуждает к действию. Следовательно, когда мы говорим об «охране ценностей», то с этой точки зрения поступаем не вполне корректно.

А чем же мы занимаемся, когда говорим об охране культурных ценностей? Мы занимаемся на самом деле охраной благ. Блага – это все те вещи, в которых в ходе истории обнаруживаются различные ценности. *Совокупность этих благ и называется, по Риккерт, культурой.*

Действительно, что нам важно в произведении искусства? Что вообще есть произведение искусства? Вспомним «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. Это холст, на который нанесены минеральные вещества – краски. То есть это физический предмет физического мира. Но все это складывается в образ, который мы ценим как выдающийся образец женственности. Возникает вопрос: является ли именно эта вещь ценностью? С точки зрения Риккерта, нет. Ценностью в данном случае является женственность. А картина выступает носителем этой ценности.

Мы считаем выдающимся произведением нашей литературной традиции «Евгения Онегина» А. С. Пушкина. Это книга. Было много изданий этой книги. Действительно ли ценность «Евгения Онегина» связана с бумагой и типографской краской? Нет. Мы можем прочитать роман и в электронном виде. Ценность этого объекта не в материальном носителе. Хотя материальность играет большую роль, так как именно вокруг нее строятся культурные индустрии – коллекционирование, аукционы и т.д., где продаются не ценности, а блага.

Существует еще один важный вопрос: какие ценности характеризуют определенного рода эпоху или народ? С одной стороны, полагает Риккерт, «не-что считается культурным благом постольку, поскольку оно представляет ценность хотя бы для одного “культурного человека”». Однако «в собственном смысле историческую культуру образуют лишь ценности, которые признаются таковыми всеми членами определенной социально-исторической общности».

Но как мы об этом узнаём? Существуют такие культурные блага, культурные артефакты, которые очень ясно, отчетливо демонстрируют ценностный профиль эпохи.



*Аполлинарий Васнецов. Новгородский торг XVII в.
1908–1909. Государственная Третьяковская галерея (Москва)*

Вот, например, картина Аполлинария Васнецова «Новгородский торг». Художник изобразил на ней множество торгующих людей. Но что является архитектурной доминантой полотна? С одной стороны, это новгородский кремль (выполняет функцию обороны, защиты), а с другой – купола церквей. Такого рода культурный продукт, в определенном смысле реконструкция, показывает некоторые базовые ценности общества: безопасность и защита, религиозность и святость.

Сравним с другим изображением.



*Современная Москва. Фотография сообщества проекта
«Прогулки по Москве», 2011*

На снимке – высотки. Архитектурная доминанта – «Москва-Сити», финансовый и предпринимательский центр столицы. Защитных сооружений нет, церквей тоже.

В современном научном дискурсе существует необычайно много определений понятия «культура». Можно сослаться на двух американских исследователей – **Альфреда Луиса Крёбера (1876–1960)** и **Клайда Клакхона (1905–1960)**, которые в начале 1950-х гг. выпустили работу, посвященную анализу дефиниций культуры. Они насчитали 164 определения культуры, упорядочив их по шести типам: описательные, исторические, нормативные, психологические, структурные, генетические.

Динамика скорости роста числа определений экспоненциальна. Сегодня общее их количество едва ли поддается точному исчислению. Такая мозаичность и многообразие ставят очень серьезную проблему – каким определением нам пользоваться. Многозначность определений культуры делает эту проблему практически неразрешимой.

Обратимся к отечественной культуре, несомненно великой, с очень долгой историей, и зададимся вопросом: а когда в русском языке появляется само слово «культура»?

Слово это в нашем языке относительно недавнее. Так, в словаре Пушкина оно еще не встречается. Современные исследователи выяснили, что первый случай его употребления можно датировать 1836 г. Именно тогда в Санкт-Петербурге вышла в свет работа русского последователя философии Шеллинга **Даниила Михайловича Велланского (1774–1847)** «Основные начертания общей и частной физиологии, или физики органического мира...»^{*}.

Словарь, в котором впервые на русском языке было использовано слово «культура», – «Карманная книжка для любителей чтения русских книг, газет и журналов...»^{**} **Ивана Ивановича Ренофанца**. Значения, зафиксированные в этом издании 1837 г.: 1) хлебопашество, земледелие; 2) образованность.

Слово «культура» приживалось в XIX в. с большим трудом. Распространение этого понятия происходило в XIX – начале XX в., в эпоху Серебряного века.

К середине XX в. понятие «культура» стало научной категорией. Под культурой сегодня в основном понимают *способ человеческой жизнедеятельности*

^{*} Основное начертание общей и частной физиологии, или физики органического мира, сочиненное академиком и заслуженным профессором Императорской Санкт-петербургской медико-хирургической академии, действительным статским советником Даниилом Велланским: Для руководства к преподаванию физиол. лекций. Санкт-Петербург: Гуттенбергова тип., 1836. 502 с.

^{**} Карманная книжка для любителей чтения русских книг, газет и журналов или краткое истолкование встречающихся в них слов: военных, морских, политических, коммерческих и разных других из иностранных языков заимствованных, коих значения не каждому известны : Книжка подруч. для каждого сословия, пола и возраста / сост. Иван Ре..ф..ц. Санкт-Петербург, 1837. 305 с.

по преобразованию природы, общества и самого человека, выраженный в продуктах материального и духовного творчества. Сущность культуры познается через деятельность людей, вне человека культура не существует.

Культура делится на определенные виды и роды, но это деление часто бывает условным, поскольку в реальной жизни они тесно взаимосвязаны и взаимопроницаемы.

Многие исследователи полагают, что культура имеет два измерения – **материальное** и **духовное**. Материальная культура охватывает всю сферу материальной деятельности и ее результаты: орудия труда, жилища, предметы повседневного обихода, средства связи и т.д. Духовная культура, относясь к процессу и результатам духовной деятельности, включает в себя науку, философию, мифологию и религию, искусство, мораль и право, политическое сознание. При всех существенных различиях обе культуры неразрывно связаны между собой: все материальное есть некая реализация духовного, а духовное невозможно без материальной оболочки.

Культуру также принято делить на **массовую** и **элитарную**. Названия говорят сами за себя. Если элитарная культура доступна лишь знатокам и ценителям, то массовая является достоянием широкого круга людей. Элитарная культура воспринимается как культура «высокая», для избранных, в отличие от массовой – культуры «низкой», для всех, произведения которой стандартизируются и распространяются среди публики без учета региональных, религиозных или классовых различий. Популярная и эстрадная музыка, кино, театр – яркие примеры массовой культуры. Элитарная культура включает изящные искусства, классическую музыку и литературу, созданные талантливыми профессионалами и предназначенные для образованных или высших слоев общества.

Доминирующая культура – совокупность традиций и ценностей, которыми руководствуется большинство членов общества. Одним из ярких примеров доминирующей культуры являются государственные праздники: Новый год, День Победы, Первое мая. Это культурные события, в которые так или иначе вовлечены все граждане государства (мира).

Внутри доминирующей культуры можно выделить **культуру народную**, то есть совокупность традиций, ритуалов, материальных и духовных ценностей разных эпох, от глубокой древности до настоящего времени, творцом и носителем которых является народ. Первоначально народная культура рождается из отношения человека к природе и носит исключительно практический характер, и только потом, когда общество становится более развитым, к народной культуре присоединяются экономические и политические процессы.

Упомянутая ранее массовая культура отличается от народной тем, что является результатом профессиональной творческой деятельности, а народная культура самодостаточна. Массовая культура тоже входит в состав доминирующей культуры, но не исчерпывает ее содержания. Основным маркером массовой культуры – ее рекреационный, развлекательный характер. Сегодня главной формой массовой культуры является кинематограф, современные культурные формы представлены в Интернете.

Также внутри культуры выделяются **субкультуры**, формирующиеся у каждой из групп, на которые распадается общество (национальные, демографические, профессиональные, социальные и т.д.). Если субкультура противостоит доминирующей, ее называют **контркультурой** (движение хиппи, субкультура преступного мира).

Ни одна культура не является статичным образованием, в ней всё пребывает в движении, вся она – постоянно длящийся, бесконечный поток событий и процессов. Существует история культуры – последовательность культурных событий и поэтапное развитие культурных явлений.

В традиционной исторической науке, которая нам известна со школы, выделяются пять этапов развития:

- ✓ первобытное общество (до IV тыс. до н.э.);
- ✓ Древний мир (IV тыс. до н. э – V в. н.э.);
- ✓ Средние века (V – XVII вв.);
- ✓ Новое время (середина XVII – начало XX в.);
- ✓ Новейшее время (с начала XX в.).

Членение истории культуры в культурологии несколько иное. Оно, с одной стороны, укрупненное, то есть культура древности охватывает более обширный временной интервал. С другой стороны, в современной культуре (XVIII–XIX вв. – наши дни) два этапа: модерн и постмодерн.

Итак, основные этапы развития человеческой культуры:

- ✓ культура древности, или архаическая культура (до V в. н.э.);
- ✓ традиционная культура, или традиционное общество (V в. н.э. – конец XVIII в.);
- ✓ модерн, или индустриальное общество (конец XVIII – конец XX в.);
- ✓ постмодерн, или постиндустриальное общество (конец XX в. – наши дни).

Лекция 2. ПЕРВОБЫТНАЯ КУЛЬТУРА

Характеристики первобытной культуры. Периодизация.

Первобытная магия и фантастическая парадигма объяснения мира.

Тотемизм. Антропоморфные боги. Культ предков. Первобытное искусство.

Миф как способ мироописания и мирообъяснения

Первобытный период культурной истории продолжался от появления древнейших ископаемых людей около 2 млн лет назад до возникновения первых государств Древнего Востока в IV–III тыс. до н.э. «Первобытность» в данном случае трактуется как *исходное состояние человечества* и не связана ни с какой определенной научно-философской доктриной.

Культуры, отмеченные чертами первобытности (простое охотничье или аграрное хозяйство, догосударственное устройство жизни, отсутствие городов, письменности), долгое время сосуществуют с более поздними цивилизациями и доживают до XXI столетия в труднодоступных местах планеты на положении осколков глобальной первоначальной эпохи человечества. В общепринятой классификации первобытная эпоха человечества, называемая в ряде классификаций каменным веком, включает палеолит (от греч. *palaios* – древний и *litos* – камень), мезолит (средний каменный век) и неолит (новый каменный век).

Мы уже говорили о том, что *культура старше цивилизации*. Историческая граница, перешагнув которую, культура обретает черты цивилизации, соответствует времени образования первых государств. К ней мы еще обратимся, а сейчас хотелось бы отметить, что *культура не возникает одновременно с человеком*, то есть человек не сразу становится «культурным». Точнее, мы не можем говорить о культурной деятельности первобытного человека, пока не обнаружим свидетельства – культурные артефакты, предметы, которые, как мы указывали ранее, имеют символическое духовное содержание.

Каменные топоры, наконечники стрел и копий являются результатом преобразующей деятельности человека, а также орудиями труда и охоты. Но в них *отсутствует духовное содержание*. Они – модификация тела, продолжение руки: топор – ребро ладони, шило – палец, палка-копалка – ладонь. И хотя для их создания требуется некоторое усилие духа (интуитивное понимание законов природы – что из чего можно изготовить, какую форму придать выгоднее), но духовность в них не концентрируется и через них не выражается.

Первоосновой первобытной духовной культуры является **магия**. В современном мире магия воспринимается как маргинальный вид деятельности, большинство людей относятся к ней скептически и ставят ее в один ряд с религией, считая, что эффективность магии – вопрос веры.

В древнем мире *магия выполняла иные функции, нежели религия*. Древняя магия – это прежде всего *действие, преследующее сугубо практическую цель*, а верование – даже не средство достижения этой практической цели, но некое сопутствующее в жизни неустранимое обстоятельство. Религиозная вера предполагает преодоление реалистического взгляда на мир, аскезу. Человек не рождается с верой в трансцендентного (недоступного чувственному человеческому опыту) Бога, он принимает ее, иногда выбирает. Первобытная же магия не связана с переходом границы между возможным и невозможным, так называемой трансгрессией, или с инициацией – обрядом, отмечающим переход человека из одного состояния в другое. Силы, к которым обращается первобытный человек в магическом ритуале, не трансцендентны, и это не боги.

Присущий религиям Бог вообще не нужен первобытному человеку, первобытный человек не способен и не замотивирован думать о подобных сущностях. Он имеет дело с конкретными чувственно воспринимаемыми предметами и процессами. Вот их-то он и обожествляет, точнее сказать – оживляет и наделяет человеческими качествами: волей, характером, эмоциями, мотивами. Следовательно, *первобытный магический ритуал – это способ общения человека с природным явлением как с другим человеком*.

Почему так происходит? Дело в том, что существует два основных способа (две парадигмы) объяснения мира: **реалистическая** – дающая начало науке и материалистическим философским учениям, и **фантастическая** (или антропоморфная) – дающая начало разным формам религии и идеалистическим философским теориям. Более подробно все это изучается в курсе «Философия». А сейчас важно понять, что реалистическая парадигма характеризуется стремлением человека *объяснить мир исходя из него самого, найти причины явлений, событий, происходящих в мире, в самом мире*, не добавляя ничего сверхъестественного. Фантастическая же парадигма – это *перенос человеческих качеств на явления объективного мира*. Возьмем для примера ситуацию с извержением вулкана. Как можно объяснить, почему это произошло? В реалистической парадигме разговор пойдет о смещении земных пластов, движении магмы на поверхность, выбросе газов и пр. А фантастическая парадигма предполагает ответ вроде «гора рассердилась». Свойство сердиться – человеческое, но оно переносится на внешний объект.

Не следует считать фантастическую парадигму следствием невежества или обмана. Подобный способ объяснения мира *возникает с необходимостью в конкретных исторических условиях* – при недостаточном объеме знаний о мире, при отсутствии или несовершенстве научных методов исследования действительности и недостаточной развитости понятийного аппарата науки, при соответствующих социальных условиях, которые вынуждают людей принять такую форму

мировоззрения. Остатки такого мировоззрения сохраняются и сейчас. Вспомните, сколько душевных разговоров вы проводите с домашними животными и даже с техникой.

Первые артефакты культуры – это магические предметы. Они должны воздействовать на реальность, но, в отличие от орудий труда, не физически. При этом нельзя утверждать, что воздействие магических предметов чисто духовного характера. *Магический предмет в первобытной культуре работает как дистанционный пульт управления, привязанный к конкретному устройству.* Это не волшебная палочка Гарри Поттера, способная влиять на любые предметы и явления, в зависимости от произнесенного заклинания. Первые магические предметы – это овеществленные заклинания, в большей или меньшей степени сходные с заклиняемыми предметами и явлениями.

Приведем как пример обобщенные образы, отсылающие не к отдельным предметам и стихиям, а к системным качествам.

«Венеры палеолита», «палеолитические Венеры» – этим понятием обозначается множество доисторических статуэток женщин, обладающих общими признаками и датируемых верхним палеолитом. Статуэтки встречаются главным образом в Европе, но ареал находок простирается далеко на восток, вплоть до стоянки Мальта в Иркутской области, то есть охваченной оказывается значительная часть Евразии, от Пиренеев до озера Байкал. Большинство фигурок сужены вверху (голова) и внизу (ноги) и широки в средней части (живот и бедра). У некоторых из них заметно подчеркнуты определенные анатомические особенности человеческого тела: живот, бедра, ягодицы, груди. Другими частями тела, например лицом и руками, первобытные художники, напротив, часто пренебрегали.



Венера Виллендорфская
Нижняя Австрия, 25 тыс. лет до н.э.
Музей естественной истории (Вена)



Венера Леспюгская
Пиренеи (Франция), 23 тыс. лет до н.э.
Музей человека (Париж)

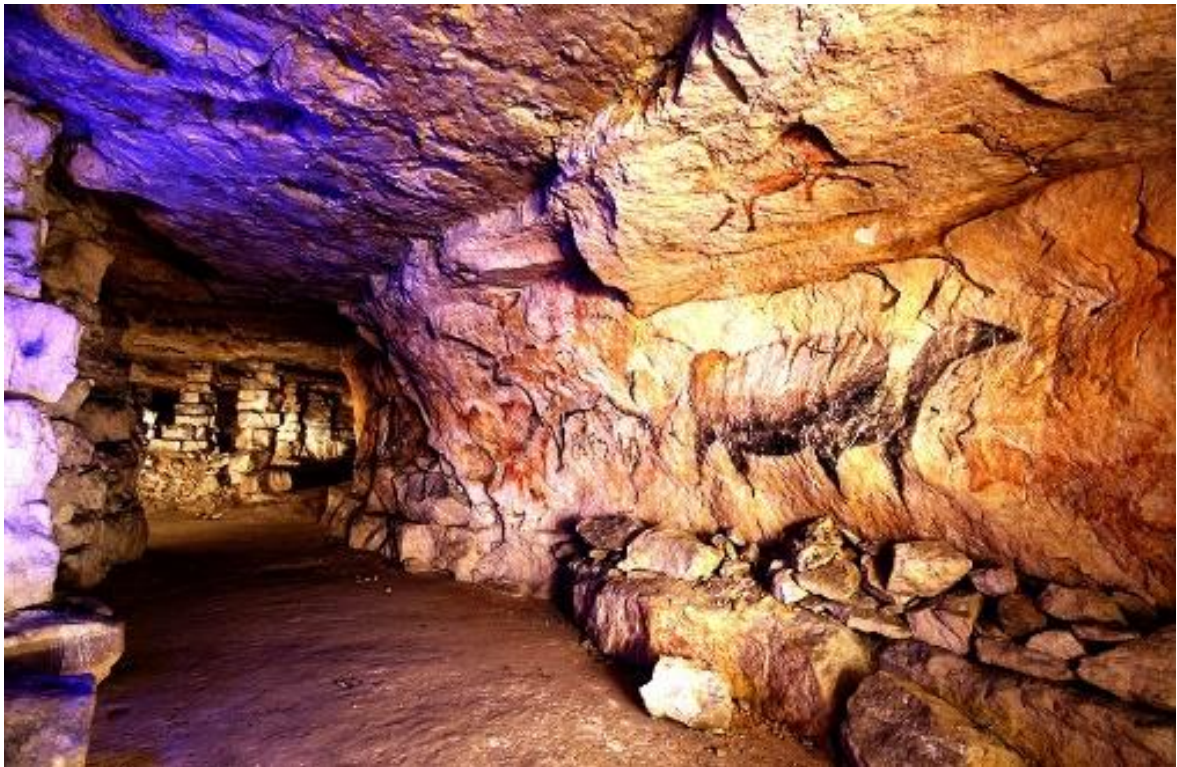
Большинство антропологов сходятся во мнении, что внешность палеолитических Венер не копирует реальные физиологические черты, статуэтки сделаны не с натуры, хотя при крайней степени ожирения женщина может достичь таких пропорций. Считается, что облик палеолитических Венер символизирует плодородие и изобилие как матери-земли, так и женщины-матери (впрочем, следует отметить, что не все палеолитические Венеры тучные и имеют преувеличенные феминные черты, да и о персонификации природных сил в этот период говорить рано).

Другой пример магических практик – наскальные рисунки. Изображения сцен охоты на животных должны были способствовать удаче на реальной охоте.

Человек эпохи палеолита не задавался вопросом об эффективности магического ритуала. Успех истолковывался им как свидетельство действенности ритуала, а неудача означала, что кто-то другой использовал ритуал против него. *Случайности не было места в мировоззрении первобытного человека.*

Яркий след в культуре палеолита оставила так называемая эпоха Мадлен (15–10 тыс. лет до н.э.). Вершиной мадленского (и всего палеолитического, даже всего первобытного) искусства становится **пещерная живопись**. Мадленским периодом датируются наиболее известные пещерные галереи: пещеры Альтамира, Ласко, Монтеспан, Фон-де-Гом, Капова пещера (Шульган-Таш). Известно 1794 наскальных рисунка в пещерах Франции и Испании. На 986 из них – изображения животных, на 512 – изображения человека, еще около сотни изображений человекообразных существ. В Каповой пещере (Башкортостан) обнаружено 173 рисунка, в основном выполненные охрой: мамонты, лошади, антропоморфные фигуры.

В целом *пещерная живопись реалистична, вернее – натуралистична*. Условных, обобщенных рисунков меньше, чем индивидуализированных изображений: лошади, мамонты, бизоны воссозданы точно, причем как в деталях, так и в целом. То есть в изобразительной деятельности палеолитического человека мы сталкиваемся скорее с «фотографическим» запечатлением образов, чем с каким-то эстетическим обобщением (как в «настоящем» искусстве). Либо имеем дело с пиктографией (как у детей).



Наскальная живопись пещеры Ласко. Франция, 20–10 тыс. лет до н.э.

Все исследователи первобытной культуры признают, что палеолитические изображения – это элементы ритуала. Охотничья магия «репетирует» появление добычи и овладение ею. Разумеется, сводить действие к тренировке невозможно: изображение – «вторая реальность», создаваемая на ходу и воспринимаемая как подлинная, первая. «Переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует. Это и есть то, что мы называем обрядом и что в мертвом виде становится обычаем, праздником, игрой и т.д. Мышление, орудующее повторениями, является предпосылкой к тотемистическому мировоззрению, в котором человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты, а в силу этой слитности и общество, считающее себя природой, повторяет в своей повседневности жизнь этой самой природы» – это слова известного русского ученого Ольги Фрейденберг, двоюродной сестры Бориса Пастернака, из работы «Поэтика сюжета и жанра» (1935).

Из магических действий, имитирующих процесс охоты, вытекает древнейший охотничий культ – **тотемизм**, или вера в животных-прародителей (в меньшей степени в растения и силы природы). В тотемическом культе *образ человека объединен с фигурой зверя*. Это означает, что *человек еще не отделяет себя от природы и не ставит выше нее*. Скорее наоборот – желание быть сильным как медведь, быстрым как заяц, ловким как обезьяна свидетельствует о подчиненном положении первобытного человека в природе. Он выбирает в качестве тотема тех животных, которые превосходят его в способности выживать.



Пермский звериный стиль. Предметы тотемических культов VII в. до н.э.

Возникшая в эпоху палеолита первобытная магия может быть разделена на два типа: **симвильную** (имитативную) и **парциальную** (контагиозную). С точки зрения британского исследователя магии и мифологии, классика социальной антропологии Джеймса Джорджа Фрэзера (1854–1941), симвильная магия основана на том, что физическому воздействию подвергается изображение или фигурка объекта колдовства. Здесь имеет значение точность изображения, поэтому объекты охоты изображались как можно более реалистичными. Яркий пример симвильной магии – наскальная живопись. При парциальной магии, действующей по принципу *pars pro toto* (часть равна целому), изображение не требуется, но необходимо иметь что-то от предмета чаровства: клочок волос, слюну, имя (название) объекта, которое тоже воспринималось как часть его носителя, и т.д. Так, истинное имя тотемного животного славян медведя не сохранилось до наших дней, поскольку его избегали использовать, дабы не привлечь к себе внимания (не призвать) сильного хищника.

Пожалуй, главной социальной инновацией верхнего палеолита стала **экзогамия** – исключение из брачных отношений ближайших родственников. Запрет инцеста (кровосмешения) требовал общественной регуляции брака – появляются род и семья. В результате человечество вдобавок к биологически видовому единобразию приобретает интегрирующие связи такого уровня, которые уже можно назвать культурой. Эта культура рождается в конце древнего каменного века как сложившаяся система, тогда как в исходной точке антропогенеза можно говорить лишь об отдельных зонах культурного поведения.

К концу палеолита пещерная живопись исчезает, уступая место **орнаменту** – стилю новой эпохи мезолита. Орнамент – это также пример магических практик. Скажем, орнаментальные (узорные) изображения плодов должны были способствовать богатому урожаю.



Орнаментальная живопись мезолита – неолита

Если изображения животных наносились на стены жилищ и капищ – священных мест совершения обрядов, то орнаменты наносились на домашнюю утварь, одежду, украшения, оружие, на любой предмет, созданный человеческими руками.

В этот период происходит взрывной рост числа изготавливаемых амулетов, украшений, оберегов, что связано с массовым переходом племен от охоты и собирательства к земледелию и скотоводству и, следовательно, со сменой ритма жизни. Удача на охоте – малопредсказуемое событие, поэтому магия охотников перформативна, это прежде всего ритуал, действие, в котором предметы играют вспомогательную роль. А земледелие ритмично, привязано к предсказуемым природным циклам. Орнамент тоже ритмичен и строг, он отражает природный порядок и одновременно поддерживает его. Вещь, украшенная орнаментом, защищена от злых чар, более того – она защищает и владельца. Аналогично «работают» и амулеты-обереги: они способствуют сохранению порядка, поддержанию гармонии, стабильности жизни индивида и племени. И действуют они не от случая к случаю, а постоянно.

Если наскальная живопись реалистична, то *орнаментальное искусство символично*. Оно не воспроизводит облик предметов буквально. В орнаменте происходит обобщение природных форм; по сути, это первые абстракции, в которых выражены наиболее важные для человека свойства природных явлений. Пример – свастика, солярный знак, обозначающий одновременно и солнце, и смену сезонов, и управляющего ими бога.



В эпоху неолита *зафиксировано собственно рождение богов*. Этот процесс происходил согласно следующей логике. С ростом эффективности практической деятельности человек понимал, что сами по себе природные явления не разумные и даже не живые. Но поскольку природа по-прежнему «сопротивлялась» труду и магии, он пришел к выводу, что стихиями, помимо него, управляют другие, более могущественные существа. Так сущность (некто, кто управляет) отделилась от явления (скажем, природного процесса), что и привело в итоге к появлению богов и духов как главных, наряду с человеком, культурных героев.

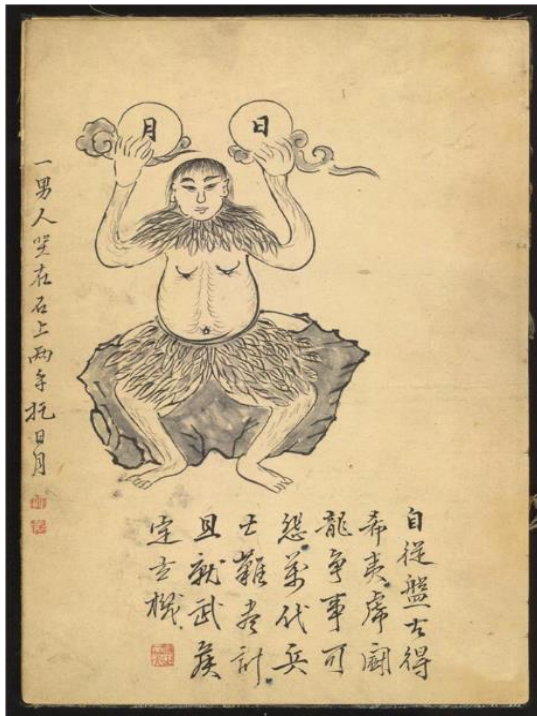
Облик первых богов сочетал в себе черты человека с чертами животных, растений, природных стихий. Это означало, с одной стороны, родство с управляемой стихией, с другой – разумность и сознательность, способность к диалогу с человеком. Внешность первых богов часто была гипертрофированной: гигантские размеры, множество рук, ног, глаз, сочетание органов различных животных (плавники и крылья, чешуя и шерсть, змеиный хвост и звериные лапы).

Экономической основой религии как системного мировоззрения стало земледелие. Земледельческий обиход невозможен без сезонных ритуалов, открывающих полевые работы и знаменующих сбор урожая. Благополучие и сама жизнь крестьянина зависят от плодородия почвы. Поэтому земля видится ему богиней-матерью. Заклинания и обряды должны поддерживать ее женскую плодovitость. Великие богини-матери щедры и чадолюбивы, но требуют страстного поклонения, поэтому в их культах немало эротических моментов.

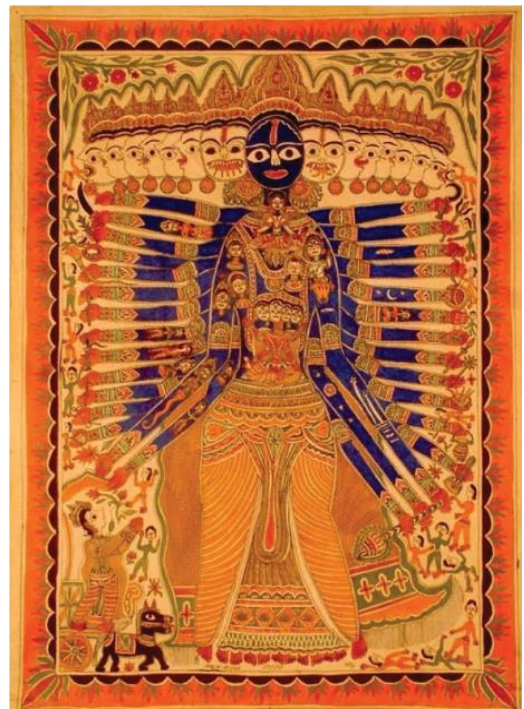
Можно выделить две особенности в развитии религиозных представлений земледельцев: сонм духов и божков упорядочивается, превращается в пантеон (относительно ограниченный круг божественных персонажей, объединенных, как правило, узами родства), а сверхъестественные существа приобретают человеческий облик (антропоморфизируются). На смену культу животных предков – тотемов и звероподобных демонов приходит религия божественных героев и покровителей различных занятий – **политеизм**. Появляются «специализированные» божества – покровители войны, торговли, скотоводства, брака и т.д. Например, культ солнца у славян так или иначе ассоциировался с Хорсом (Ярилой, Дажьбогом); культ плодородия связывался с властью Мокоши (Купалы, Леля). Семью и брак оберегали первопредок (пращур) Чур и создавший его Род.

Поначалу человекоподобные существа наделяются свирепым нравом, пугающим обликом или анатомической и физиологической избыточностью. Первочеловек из китайских преданий Пань-гу заполняет расстояние от земли до неба. Согласно китайским мифам, во Вселенной был бесформенный хаос, со временем в этом хаосе возникло вселенское яйцо, из которого позднее появился Пань-гу. Считается, что взмахом огромного топора Пань-гу отделил инь от ян и сотворил мутную часть – землю (инь) и светлую часть – небо (ян). Чтобы инь и ян не соединились, Пань-гу каждый день отталкивал небо от земли. Когда Пань-гу удостоверился, что земля и небо не соединятся и не нуждаются в его подпирании, он умер. Дыхание Пань-гу стало ветром, голос – громом, левый глаз – солнцем, правый глаз – луной. Руки и ноги образовали четыре стороны света, туловище – землю; из крови возникли реки, из вен – дороги, из волос – звезды, растения, деревья, из зубов и костей – металл, из костного мозга – нефрит.

Его индийский аналог Пуруша изображался в виде существа со множеством глаз, голов, ног, рук и других частей тела. Он был настолько огромен, что покрывал собой всю землю и еще возвышался над ней на десять пальцев. Одна четвертая часть Пуруши – живые существа, а остальные три четвертых – небо. Этот великан имел власть над бессмертием. Пуруша – первая жертва, принесенная богам. Его тело было разделено на составные части, которые образовали окружающий мир: рот Пуруши превратился в брахманов (жрецов), руки – в раджаньи (воинов), бёдра и ноги стали простыми земледельцами, представителями низшего сословия, душа Пуруши обратилась в луну, глаз – в солнце, из дыхания Пуруши возник ветер, а из головы – небо, уши его стали югом и севером, западом и востоком, из пупка Пуруши образовалось воздушное пространство.



Пань-гу



Пуруша

Любопытно, что первые антропоморфные боги смертны. Они могут погибнуть во время битвы, пасть жертвой злых чар и даже умереть от старости, а после воскреснуть. Дело в том, что первобытный человек не способен мыслить бесконечность в чем бы то ни было. Если что-то существует, значит оно должно было когда-нибудь возникнуть и потом исчезнуть. Но исчезнуть не бесследно, а превратившись во что-то другое. Поэтому очень часто гибель богов приводит к возникновению мира из частей их тел. Не менее распространена идея периодической гибели богов и их воскрешения, символизирующих сезонные или суточные солярные циклы.

В конце неолита появляются первые монументальные постройки религиозного назначения, самая известная из которых Стоунхендж в Британии.



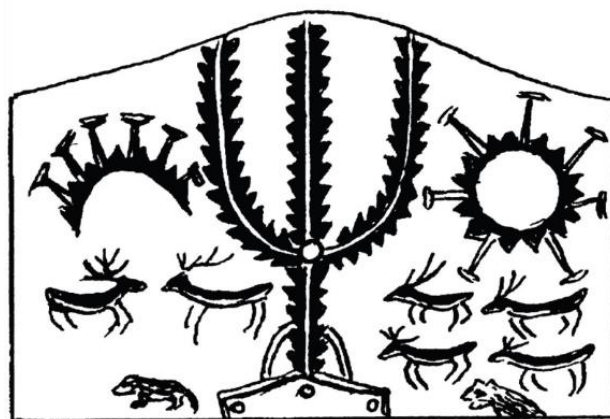
Стоунхендж. Уилтшир (Англия), между 3500 и 1100 до н.э.

С появлением богов мир раскалывается на две сферы – естественного и сверхъестественного. В палеолите этого разделения не было, там мир был единым – естественно-сверхъестественным, в котором люди, животные и одушевленные предметы сосуществовали на равных правах, человек мог быть сильнее или слабее их, но не выше и не ниже. Сверхъестественное превосходит человека во всем, кроме, может быть, нравственности – соблюдения социальных норм и табу.

В результате мир обретает структуру, что также отражается в искусстве первобытных людей: в нем появляются изображения мироустройства. Первую законченную модель мира человек создает в мезолите. Это «мировое дерево» – образ, в котором концентрируются все мыслимые первобытным человеком связи между частями мироздания.



Мировое древо майя



Мировое древо эвенков

Композиционно любое изображение мирового дерева поделено на три пространственно-семантические зоны: верх (небо), середину (землю) и низ (подземное царство). Верхний и нижний миры – обители богов, управляющих жизненно важными, неподвластными человеку ресурсами: солнцем, дождем, плодородием. У славян в верхнем мире обитали Перун, Дажьбог, Стрибог, Хорс. Обитатели нижнего мира – Велес, Мокошь, Кощей. Взаимодействие с этими божествами не предполагало вольности, их следовало чтить и лишний раз не провоцировать.

Мир, в котором живет человек, – средний мир. Этот мир он делит с теми, кто так или иначе вовлечен в его деятельность: домашним скотом, дичью, животными, живущими рядом с ним, грызунами и насекомыми. Кроме того, в срединном мире живут духи – сверхъестественные существа, управляющие лесами, полями, реками, растениями, то есть явлениями, подвластными человеку. Духи

соразмерны человеку, и с ними можно обходиться по-человечески: воспитывать, ругать, прогонять и т.п. Это домовые, лешие, водяные, полевые, русалки, вилы, кикиморы, банники, навьи и берегини, мары и моры, лихорадки. Человек может поладить с кикиморой, угощая ее папоротником, заговаривая, хваля и благодаря, и она становится помощницей по дому: ухаживает за малыми детьми, помогает по хозяйству, прядет по ночам, перемывает посуду. Если же хозяйка нерадива, ленива – кикимора вредит, пугает, щекочет. Можно уберечься от злых навий, приглашая их помыться в бане или оставляя для них пищу. При хорошем отношении к человеку леший или водяной могут открыть ему клады, указать на лучшие места охоты и рыбалки, вывести из лесной чащи, оградить от опасного омута. В других же случаях духи леса, реки, болота безжалостны к оказавшимся в их владениях людям: они их заманивают, топят, заводят в непроходимую глушь, из которой невозможно выбраться.

В этот же период формируется собственно человеческий культ предков. В нижнем мире появляется отдельная структурная единица – царство мертвых, место, где люди продолжают жить после смерти. «Локация» царства мертвых объясняется способами захоронения умерших, существовавшими задолго до возникновения религиозности у первобытных людей. Закапывание трупов в землю, изначально процедура гигиеническая и охранительная (чтобы избавиться от неприятного запаха и не привлекать диких животных), теперь обретает сакральное значение: место нахождения (проживания) мертвых предков оказывается рядом со своим родом.

Появление представлений о жизни после смерти основоположник психоанализа Зигмунд Фрейд связывал с особенностью работы человеческой психики в измененных состояниях – во время сна, болезни, наркотического опьянения. Сознание в этих состояниях способно генерировать самые невероятные образы, в том числе очень реалистичные образы умерших людей. Иными словами, культ предков не был чисто умозрительным построением, у него была «эмпирическая база» – видения в измененном состоянии сознания, которые не могли быть поняты первобытным человеком как чисто духовные. Поэтому устройство загробного мира первобытных людей телесно ориентировано. Для умершего в земле часто создавались полости, чтобы дать свободу движения при «оживании»; в могилу укладывали домашнюю утварь и личные вещи покойного, чтобы он мог ими пользоваться в загробном мире. Иногда тут же хоронили домашних животных, специально умерщвляя их, а в Древнем Египте ради обеспечения фараонам комфорта в загробном мире убивали и хоронили вместе с ними слуг.

Разделение мира на сферы естественного и сверхъестественного приводит к появлению фигуры шамана – посредника между ними. Прежде каждый человек был сам себе колдун и знахарь, поскольку все части мира были одинаково доступны. Шаман (он же колдун) – профессионал, который специализируется на взаимодействии с богами и духами. Благодаря своей близости к ним шаман лечит, насылает порчу на врагов, приманивает добычу, то есть решает бытовые практические задачи, но сверхъестественными средствами.

Заметим, что эффективность действий шамана не подвергалась сомнению. Неудача в обряде могла быть объяснена нарушением правил, провинностью людей перед богами и духами, противодействием другого, более сильного шамана. Деятельность шамана была неуязвима для критики, основанной на логике, поэтому шаманизм и первобытная магия оказались невероятно живучим явлением, сохранившимся в ряде современных культур в качестве легитимной профессиональной деятельности.

Последнее и, пожалуй, самое важное достижение первобытной культуры – *появление мифа как способа системного мироописания и мирообъяснения*. Сначала **мифы** – это короткие рассказы о деяниях богов, предков и происхождении вещей. Отдельные рассказы складываются в систему жизненных представлений народа о происхождении и устройстве мира, о месте в нем людей и богов, их деяниях, о прошлом и будущем. Вспомним, например, миф, в котором действует Нут (Ну, Нуит) – древнеегипетская богиня неба, мать Осириса, Исиды, Сета и Нефтиды. Ежедневно она проглатывает звёзды и Луну и затем рождает их снова (смена дня и ночи). В ней заключена тысяча душ. Эта богиня связана с культом мертвых: она поднимает умерших на небо и охраняет их в гробнице. Изображалась Нут в виде женщины, которая простирается по всему горизонту и касается земли кончиками пальцев рук и ног, часто вместе с мужем Гебом, лежащим внизу.



Фрагмент папируса с изображением Нут и Геба

Миф заменяет первобытным людям искусство и науку, он дает полную информацию обо всем, что требуется знать взрослому человеку. Первобытный миф обходится без помощи письменности, поэтому способы его передачи опираются на слово и память. Коллективный опыт первобытности хранится в памяти людей и нуждается в постоянном воспроизведении и заучивании. Миф не просто сообщает массу полезных и нужных вещей, он волнует, развлекает, эмоционально включает человека в события, о которых повествует и которые важно запомнить. Миф стремится к целостности мироописания и мирообъяснения. Любая «дырка» в мироздании мгновенно закрывается старым или новым божеством.

Лекция 3. КУЛЬТУРА ПЕРВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Признаки превращения культуры в цивилизацию.

Шумерское (Вавилонское) царство. Первая система письменности.

Право, торговля, система образования, медицина.

Древний Египет. Культ мертвых и концепция загробного мира.

Пантеон. Изобразительный канон

Ранее мы говорили о культурогенезе – процессе возникновения культуры в рамках оппозиции «культура – природа». В этой лекции мы коснемся другой оппозиции – «культура – цивилизация» и рассмотрим основные закономерности возникновения первых цивилизаций.

Древних цивилизаций (возникших в период с 3500 по 1500 г. до н.э.) довольно много, и все они достойны подробнейшего рассмотрения, но мы ограничимся двумя из них, оказавшими *наиболее существенное влияние на современную западную культуру* (поскольку наш курс «западноцентричен»), – цивилизациями Месопотамии и Египта.

По каким признакам мы можем судить о превращении культуры в цивилизацию?

1. Масштаб и характер преобразования природы. Первобытные племена, о которых мы говорили прежде, практически не меняли природный ландшафт в ходе своей преобразующей деятельности. Эта деятельность была ограничена изготовлением полезных предметов. Максимум преобразований – постройка жилищ (пещеры, землянки, хижины) и отдельных культовых сооружений. А вот жители Египта и Месопотамии *радикальным образом изменили среду своего обитания*, создав ирригационные системы и перенаправив речную воду из русла в каналы и колодцы.

2. Строительство городов. Город – новый тип обустройства жизни и организации пространства, существенно отличающийся от природных объектов и поселений примитивных племен. И дело не только в архитектуре – другом устройстве жилищ и других материалах, из которых они сделаны. Дело в том, что именно городская культура «развязывает руки» человеческому воображению, которое более не сковано природными формами.

Понятно, что не любое преобразование природы доступно человеку и сегодня, и в принципе, а уж тем более за три тысячи лет до нашей эры, поэтому сопротивление природы человеческим фантазиям неизбежно порождает **науку**. Но при этом человек сохраняет свои иррациональные представления об устройстве мира. Мифы и первые научные знания о мире спокойно уживаются в мировоззрении египтян и шумеров.

Зададимся вопросом: при каких условиях становится возможным решение столь масштабных строительных задач?

3. Для их решения требовалось **разделение труда** – специализация индивидов на определенном виде деятельности. А разделенный труд нуждается в управлении, поскольку каждый непосредственный участник сложного производственного процесса не может контролировать его целиком. Следовательно, появление городов свидетельствует не только о специализации и разделении труда, но и об **отделении умственного труда от физического**. (На самом деле первая форма духовной деятельности, обособленная от физического труда, – это специализация на религиозных обрядах, или шаманизм. Управление – вторая форма.) В результате в обществе появляется совершенно новая система отношений, которую можно характеризовать как «вертикаль»: есть те, кто управляет, и те, кем управляют.

Для того чтобы люди могли заниматься умственным трудом – управлением, наукой и пр. – и при этом не умереть с голоду, необходимо, чтобы люди, занимающиеся физическим трудом, были способны прокормить и себя, и «умственников». Следовательно, *труд должен стать достаточно производительным*, чтобы появились излишки продуктов труда, позволяющие одной части общества жить за счет другой. И теперь наряду с вертикальной структурой в обществе формируется пирамидальная структура, поскольку людей, живущих за счет продуктов труда других, всегда меньшинство. Вслед за этим неизбежно происходит **разделение общества на классы** и **появление государства** как главного признака цивилизации.

Государство возникает не случайно и не по умыслу каких-то злобных заговорщиков. Ограничения свободы, имущественное и правовое неравенство, неразрывно связанные с появлением государства, – это неизбежная плата за цивилизованность, то есть за комфорт, безопасность и прогресс. И хотя порой государство выглядит как избыточная политическая конструкция, обременяющая «нормальную» жизнь граждан, оно производно и неотделимо от экономической структуры общества, обусловленной уровнем развития средств производства (орудий труда) и производительных сил, главная из которых – человек.

4. На ранних этапах развития общества *основной производительной силой и орудием труда выступает мускульная сила человека, поэтому процесс управления производством обретает форму прямого телесного подчинения, или рабства*. Таким образом, **рабство** – это явление в первую очередь экономическое, хотя и кажется проявлением политической тирании, лишенным всякой целесообразности, не говоря уже про гуманность. Но в древнем государстве рабство было не преступлением, а узаконенным, то есть опирающимся не только на силу,

но и на закон, институтом. Собственно, законом и предписывалось, в силу каких обстоятельств человек может или должен быть порабощен. Так, в Месопотамии рабами сначала становились военнопленные, позднее ряды рабов пополнялись и иными способами: свободного человека могли приговорить к рабству в качестве наказания за определенные проступки, родители могли продать в рабство детей в пору нужды, человек со всей семьей мог поступить в рабство кредитору в качестве платы за долги (но не более чем на три года). Раб был собственностью хозяина, как любая другая движимость. Его могли, с одной стороны, клеймить, пороть, жестоко наказывать за попытку к бегству. С другой стороны, хозяин выигрывал, если его раб оставался здоровым и работоспособным, поэтому его следовало кормить, одевать и лечить.

В итоге мы приходим к парадоксальному заключению: *феномен рабства является одним из первых признаков цивилизации.*

5. Следующий важный момент, маркирующий возникновение цивилизации, – **различение человеком материи и духа**. Первобытный человек такого разделения не проводил, для него между материальным миром и миром духовным границы не существовало. Даже боги и духи, о которых речь шла выше, были существами, обладающими плотью.

Разделение мира на материю и дух, а человека на тело и душу происходит очень медленно, в течение многих веков и даже тысячелетий, в процессе так называемой *интроспекции* – *наблюдения человека за своим внутренним миром, за своими процессами познания и творчества*. Человек постепенно научается не просто думать, но думать о том, *как* он думает и *где* совершает ошибки.

Самым мощным катализатором разделения материального и духовного стало то самое разделение труда на умственный и физический и *главенство первого над вторым* (поскольку управленцы главенствовали над теми, кто занимался материальным производством). В дальнейшем это разделение проецируется на окружающий мир, в котором также выделяются материальная и духовная сферы. Боги, будучи изначально «управленцами», постепенно перемещаются в сферу духа, духовного мира, а вещи, объекты природы, животные и растения остаются в мире материальном. Человек же обретает двойственную природу, разделившись на тело и дух. Это приводит к масштабным, прямо тектоническим сдвигам в мировоззрении, в особенности в сфере религии и космогонии – представлении об устройстве мира.

6. И последний из наиболее важных маркеров цивилизации – **разделение потребностей и ценностей**, о которых было сказано в первой лекции. *В первобытной культуре они практически неразличимы*. Добыча пропитания, безопас-

ность, размножение – это важнейшие механизмы выживания, которые формируют фундаментальную систему потребностей и которые, в свою очередь, в результате сакрализации становятся одновременно системой ценностей. Вспомним облик палеолитической Венеры. Это идеал женственности в то время. Каков идеал мужественности, тоже можно представить.

После разделения телесного и духового ценности становятся относительно автономными. Так, блюсти государственные законы – значит следовать ценностям, потому что у человека нет врожденной потребности жить в государстве и подчиняться законам. Быть законопослушным или вести преступную деятельность – это свободный выбор человека, но этот выбор обременен разными последствиями, которые также вытекают из системы ценностей, прежде воплощенной в тексте закона.

Появившийся в Месопотамии кодекс Хаммурапи – это результат крупной реформы существовавшего правопорядка, реформы, которая должна была унифицировать и дополнить действие *неписанных норм поведения*, зародившихся еще в первобытном обществе. Хаммурапи (ок. 1792 – ок. 1750 до н.э.) был самым знаменитым и прославленным царем Вавилонии. Он, по легенде, и составил первый зафиксированный письменный свод законов.

Свод законов высечен на стеле. На лицевой стороне стелы помещается художественно высеченное рельефное изображение бога Шамаша, сидящего на высоком троне, и стоящего перед ним царя Хаммурапи. На боге обычная вавилонская одежда, отделанная оборками, на его голове – высокая четырехъярусная корона. Величаво протянутой вперед правой рукой Шамаш передает вавилонскому правителю свиток со сводом законов. Хаммурапи стоит перед богом в обычной молитвенной позе, на нем – подвязанная поясом длинная туника и шапка с ободком.

В отличие от большинства других правовых памятников Древнего Востока, для свода законов Хаммурапи характерно практически полное отсутствие отсылок к сакрально-религиозным источникам отдельных правовых норм (бог такой-то повелел поступать так-то). Это делает законы Хаммурапи *первым в истории человечества чисто законодательным актом*. В них речь идет о мирских отношениях, о справедливости, о симметричности воздаяния.



Копия стелы с законами Хаммурапи. Королевский музей Онтарио (Торонто)

Если обобщить законы Хаммурапи, то мы получим библейские заповеди. Но в библейских заповедях отсутствует «человеческий» элемент возмездия, есть только божественное долженствование: «не убивай... не кради... не желай жены ближнего твоего».

Перейдем к анализу культур Шумерского (Вавилонского) и Египетского царств в контексте вышеперечисленных аспектов.

Месопотамия – одна из великих цивилизаций, которая, наряду с Египтом, считается первой на земле (2,5 тыс. лет до н.э.). На ее территории возникло **Шумерское (Вавилонское) царство**, известное еще как **Междуречье** (сегодня это Южный Ирак, территория между Тигром и Евфратом). Первобытная культура в этом регионе появилась гораздо раньше: данные археологии свидетельствуют о том, что в VI–V тыс. до н.э. в Северной, а затем и в Южной Месопотамии существовали оседлые поселения, жители которых занимались не столько охотой, сколько земледелием и рыболовством. Племена эти не были предками шумеров, шумеры пришли сюда в IV тыс. до н.э., откуда – пока однозначного ответа нет.

Шумерская цивилизация по характеру была *преимущественно городской*, хотя и основывалась на сельском хозяйстве (промышленности как таковой тогда еще и не было). Страна Шумер в III тыс. до н.э. состояла из дюжины городов-государств, обнесенных высокими стенами и окруженных прилегающими деревнями и поселениями. Отличительной особенностью каждого города был храм, расположенный на высокой террасе, постепенно перерастающей в массивную башню с уступами. Это сооружение называется зиккурат. **Зиккураты** – наиболее характерный, узнаваемый шумерский вклад в культовую архитектуру.



Город Урук в Месопотамии. IV тыс. до н.э.

Храм был самым крупным, высоким и самым главным зданием города. В соответствии с шумерской религией весь город принадлежал его ведущему бо- жеству, которое, по преданию, и создало город, и делегировало управление им касте жрецов.

Природа края, где располагалось Вавилонское царство, была не слишком щедра: болота, топи в низовьях Тигра и Евфрата, мертвые пустыни на севере, степи, выжженные солнцем. Ни дерева, ни строительного камня, ни металличе- ских руд – словом, никаких жизненно необходимых для прогресса ресурсов. Эти ресурсы можно было получить только за пределами Междуречья, на землях, за- нятых другими племенами. Выхода было два. Первый – война, традиционный для первобытных племен способ завладения чужими ресурсами. Эффективность этого способа не гарантирована: война всегда чревата серьезными человече- скими потерями, а в итоге можно потерять вообще всё, включая территорию. Второй способ – торговля. *Шумеры первыми в истории сделали торговлю основ- ным способом восполнения дефицита ресурсов.* И не прогадали, поскольку тор- говля, помимо обмена ресурсами, способствует еще и культурному обмену. В процессе культурного обмена шумеры заимствовали лучшие технологические и социальные инновации контрагентов, своих соседей. Естественно, и сами контрагенты перенимали достижения шумерской культуры. Так, следы влияния культуры шумеров обнаружены в целом ряде стран Средиземноморья: Сирии, Анатолии и др.

Торговля потребовала от человека совершенно новых навыков. Потому что товарообмен – не такая простая операция, как может показаться на первый взгляд. Чтобы совершить обмен одного товара на другой не единожды, а много- кратно, нужно *научиться оценивать стоимость товара, вести учет, создать систему мер и весов, нужно стандартизировать обменные процедуры, органи- зовать необходимую для торговли инфраструктуру* (рынок, склады, транспорт,

ночлег для торговцев, охрана). Но если торговля будет удачной, ресурсов на всё хватит с лихвой.

И у шумеров дело пошло. Они занялись строительством городов, организацией ирригационного хозяйства, мореплаванием и судоходством по рекам и каналам, и все это ради торговли.

Кроме того, ради торговли шумеры создали письменность и счет. Первые тексты – это документы, сопровождавшие товарные сделки. Вавилоняне изобрели древнейшую из известных систем письма, которая называется **«клинопись»**. Форму письма во многом определил писчий материал – глиняная табличка, на которой, пока глина еще мягкая, деревянной палочкой или заостренным тростником выдавливали знаки (отсюда и клинообразные штрихи). Первые письменные символы имели форму считаемых объектов, обычно товаров. Например, знаки «1 коза», «2 овцы», «3 меры зерна». Такие символы-картинки называются **пиктограммами**. Впоследствии стали образовываться устойчивые сочетания пиктограмм, смысл которых уже не сводился к сумме смыслов картинок. Например, сочетание знака «птица» со знаком «яйцо» стало означать «плодовитость» в применении не только к птицам, но и к гораздо более широкому кругу явлений, то есть стало абстрактным понятием. Такие символы-идеи уже называются **идеограммами**. Одновременно изменялся и стиль письма. Для упрощения записи все символы раскладывались на короткие отрезки – клинья (отсюда и название письменности), которые уже не вырезались в глине, а просто наносились при помощи **калама** – специальной палочки с заостренным концом треугольной формы.

Более поздние «документы» содержат не только записи, сопровождающие торговые операции, но и астрономические наблюдения (самая знаменитая находка – «Календарь земледельца»), медицинские рецепты, религиозные и политические тексты и даже литературные произведения.



Шумерский «Календарь земледельца»

Письменность обеспечивает *систематизацию и межпоколенческую трансляцию накопленных знаний*. И в Месопотамии появляется первая в истории и первая в мире **система образования**.

Система образования в Шумерском царстве была *институционализирована*, то есть обучение велось в школах. Не было возрастного ценза: человек мог учиться в любом возрасте, но чаще всего это происходило в подростковом, в 10–14 лет. Главным предметом в шумерской школе было искусство письма и счета. Однако анализ табличек позволяет сделать вывод о том, что ученики получали в школе гораздо больше, чем навыки владения тростниковой палочкой. Среди табличек, обнаруженных в развалинах города Ура и относящихся приблизительно к XXVIII–XXVII вв. до н.э., оказались сотни учебных текстов, выполненных учащимися на уроках, с перечислениями богов, всевозможных рыб и растений.

В числе научных достижений шумеров следует особо отметить **медицину**: в Шумере появились первые **врачи**. Точнее, в первую очередь они были жрецами, но параллельно лечили людей. Причем были две «специализации»: прорицатели и целители. Врачи-прорицатели устанавливали причину болезни – по полету птиц, внутренностям животных и т.д. Затем за дело брались врачи-целители, знавшие для каждого заболевания свои снадобья, заговоры и заклинания. По мере накопления опыта врачи-целители составляли рецепты препаратов, которые следовало использовать для лечения определенного рода болезней наряду с заговорами и молитвами или отдельно от них. В Ниппуре была обнаружена глиняная табличка размером 9,5 x 16 см. На ней уместилось 145 строк текста, содержавшие лекарственные рецепты. Для создания лекарств шумерский врач пользовался продуктами растительного, животного и минерального происхождения: «Залить крепким пивом смолу растения; нагреть на огне; влить эту жидкость в речное смоляное масло (нефть) (и) дать выпить больному. Растереть в пыль корни дерева и сухой речной битум (смолу); залить все это пивом; смазать маслом и прикладывать как припарку. Залить водой сушеную и растертую в пыль водяную змею, растение амамашумкаспаль, корни терновника, толченую живицу пихты и помет летучей мыши, нагреть и промыть больное место этой жидкостью, после чего растереть растительным маслом».

Шумеры различали болезни «естественные» (к ним относили травмы, отравления) и болезни, вызванные демонами – низшими духами. Именно для устранения сверхъестественных причин недугов необходимы были молитвы и заговоры. Кстати, согласно представлению шумеров, болеть могли не только люди, но и боги, о чем рассказывалось в мифах, а люди могли способствовать выздоровлению не только других людей, но и богов (при помощи подношений и ритуалов).

Медицина – это еще одно свидетельство различия материального и духовного в человеке. И дело даже не в раздельном лечении телесных и душевных недугов, а в разнообразии диагнозов и методов лечения. Арсенал первобытного шамана был гораздо беднее в плане и диагностики, и состава целительных смесей. Поскольку первобытное целительство было направлено исключительно против духов, естественных болезней первобытное общество не знало.

Обратимся далее к **древнеегипетской цивилизации** и ее культурным инновациям.

В отличие от шумеров, египтяне обосновались в гораздо более благоприятных природных условиях. Египет находился примерно там же, где и сейчас – на северо-востоке Африканского континента, в долине Нила. Это была небольшая страна, ограниченная со всех сторон: с севера – Средиземное море, с запада и востока – горные массивы. В распоряжении древних египтян была узкая плодородная полоса суши вдоль течения реки. У них было все необходимое для жизни и производственной деятельности.

Историю Древнего Египта делят на следующие эпохи: Первый (начало IV тыс. до н.э.) и Второй (середина IV тыс. до н.э.) додинастические периоды, Раннее царство (XXXII–XXIX вв. до н.э.), Древнее царство (XXVIII–XXIII вв. до н.э.), Первый переходный период (XXIII–XXI вв. до н.э.), Среднее царство (XXI–XVIII вв. до н.э.), Второй переходный период (конец XVIII – середина XVI в. до н.э.), Новое царство (XVI–XI вв. до н.э.), Третий переходный период (XI–X вв. до н.э.), Позднее царство (IX–VII вв. до н.э.) и эпоха Персидского господства (конец VI–IV в. до н.э.).

Во многом древние египтяне повторили путь шумеров, построив масштабные ирригационные системы и города, открыв другой вид письменности. Но в одном они превзошли шумеров да и все остальные цивилизации – в *архитектуре загробного мира*, частью которой являются знаменитые **пирамиды**.

Для Древнего мира характерны три класса архитектурных сооружений: жилая архитектура, гробницы, храмы. Жилая архитектура – дома и дворцы – не сохранилась, о ней мы можем судить только косвенно. Наше знание египетской цивилизации почти целиком основывается на гробницах и их содержимом. В Египте существовал культ мертвых.

Древние египтяне создали самую сложную *концепцию загробного мира*. Ее фундаментальным принципом являлась вера в вечную жизнь, в индивидуальное бессмертие человеческой души.

Душа в древнеегипетской мифологии имеет довольно сложную структуру. При жизни она входит в триаду *Ка* (дух) – *Ху* (душа) – *Хат* (тело), после смерти становится частью другой триады: *Шу* (тень) – *Ба* (душа) – *Сах* (мумия). При-

жизненное состояние души – временное и подготовительное к посмертному состоянию. После смерти душа летает между двумя мирами – земным и потусторонним. Она может удаляться куда угодно, подниматься на небо, но неизменно должна возвращаться в могилу к тому, кому она принадлежала при жизни. *Ба* древние египтяне считали бестелесной и невидимой, но изображали в виде птицы.



Ба – душа умершего человека в египетской мифологии

Другим вариантом визуализации души, помимо изображений ее птицей на фресках, является нагрудное украшение – пектораль. Например, пектораль, найденная в гробнице фараона Тутанхамона и ныне хранящаяся в Египетском музее в Каире. Это изумительной красоты подвеска, сделанная из золота и декорированная эмалью и драгоценными камнями. Душа на пекторали изображена как гибрид птицы и скарабея. Этого жука египтяне называли «хепри», что означало «ставший», «возникший», то есть появившийся как бы сам по себе. В действительности самка скарабея откладывает яйца в шарик навоза, который затем катит перед собой по пыли и песку, пока он не станет размером почти с нее. Но когда из шарика появлялись крохотные жучки, древним египтянам казалось, что эти существа там самозародились, возникли как итог животворящей силы скарабея. Образ скарабея, катящего шарик, стал для них своеобразным аналогом движения солнечного диска по небосводу и одновременно символом вечной жизни.

Мы видим, что зооморфные образы в египетской культуре несут в себе иное – чисто человеческое – содержание. Ведь животные сами по себе не обладают ни способностью вечно жить, ни мыслями о вечной жизни...



Пектораль Тутанхамона. 1332–1323 до н.э.

Важнейшим среди религиозных представлений древних египтян было представление о связи души и тела как при жизни, так и после смерти. Необходимой предпосылкой благополучного существования души покойного в загробном мире являлась сохранность его «материальной оболочки», его тела. Именно это представление и предопределило распространение мумификации тел умерших в Древнем Египте и строительство грандиозных гробниц, в чьих подземных частях устраивались погребальные камеры, предназначенные для надежного сохранения тела покойного. Естественно, столь сложные погребальные сооружения и ритуалы были привилегией только царей, их родственников и высшей аристократии. Простолудинов хоронили скромно, зарывая их тела в песок.

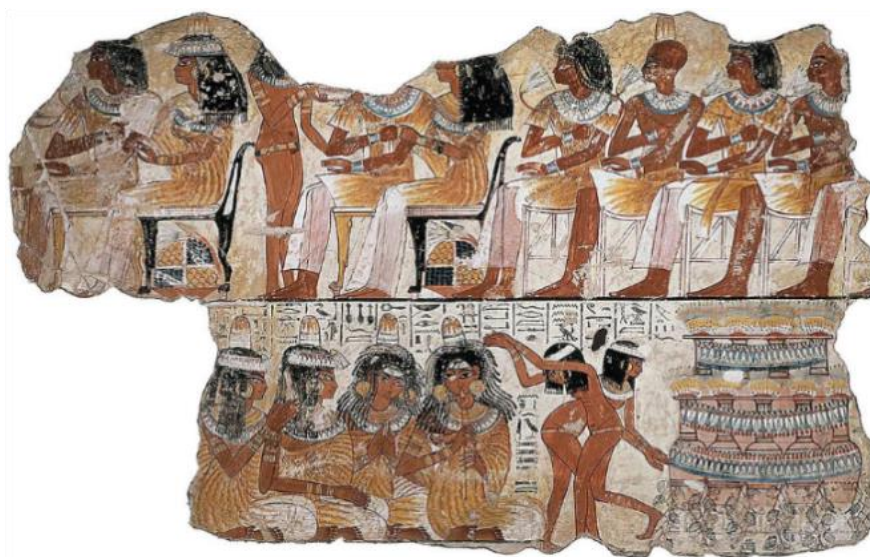
Исследователь быта и культуры Древнего Египта Пьер Монте писал в книге «Египет Рамсесов»: «Ни один народ в мире не верил так свято, как египтяне, что изображение какой-то вещи или существа приобретает в загробном мире качества и способности оригинала». И так как изображение считалось равноценным тому, что оно воспроизводило, то для обеспечения полноценной жизни в загробном мире было вполне достаточно воссоздать на стенах гробницы те процессы и тех людей, которые при жизни окружали и обслуживали хозяина.



Носительницы даров. Гробница Джехутинахта в Дейр-эль-Берша, конец XX в. до н.э.

На снимке – найденная в гробнице некоего Джехутинахта (он жил в эпоху Среднего царства) вырезанная из дерева группа, изображающая женщин-служанок, несущих коробки с провизией и птиц. Все это должно было обеспечить пищей и питьем хозяина, перешедшего в иной мир. Шествие замыкает служанка, несущая сундучок с косметическими принадлежностями и зеркало. Женщины одеты в длинные платья, возглавляет эту процессию жрец, на плече которого сосуд с вином.

Одним из самых популярных сюжетов загробной жизни было «вечное пиршество»: владелец гробницы изображался сидящим за пиршественным столом, уставленным всевозможными яствами. Важнейший момент: *загробная жизнь в Древнем Египте описывалась исключительно позитивно*, концепции ада долгое время не было.



Роспись гробницы Антефокера в Фивах. XXI–XIX вв. до н.э.

В начале Древнего царства считалось, что войти в загробный мир могли только фараоны, и лишь гораздо позже это стало доступно всем египтянам. На самом деле это очень значимый факт: по сути, четыре с половиной тысячи лет назад древние египтяне совершили *одну из самых странных среди всех социальных революций*. Люди, устроившие эту революцию, не стремились ни к земле, ни к власти, ни к богатству, ни к установлению человеческих условий труда. Успешно завершившаяся народная революция экспроприировала бессмертие и право на вход в загробный мир. Восторжествовала идея полного, хотя и иллюзорного равенства людей перед богами.

Вообще практически во всех государствах Востока в эпоху Древнего мира существовали *режимы абсолютной монархии*. Но в Древнем Египте сложилась своеобразная ситуация: правитель страны, фараон, был не только абсолютным монархом, обладавшим неограниченной властью, каждый фараон считался *сыном верховного бога*. В разные периоды истории Египта в качестве верховного бога почитались разные персонажи египетского пантеона, но идея божественного происхождения фараона всегда оставалась одним из важнейших постулатов религиозных воззрений древних египтян. Они были убеждены, что после смерти фараон возносится на небо и присоединяется к сонму богов.

Мало того, фараон считался богоравным уже при жизни. Ему воздавались поистине божеские почести. Так, приветствуя его, все должны были падать ниц. Среди надписей, которые сохранились в заупокойном храме царицы Хатшепсут, знаменитой женщины-фараона, правившей Египтом почти двадцать лет, в конце XVI – начале XV в. до н.э., есть фраза, которая очень точно зафиксировала *соотношение верховного бога и фараона в системе религиозных воззрений египтян*. Это слова тогдашнего главного бога Египта Амона, обращенные к Хатшепсут: «Мое имя – во главе всех богов, твое имя – во главе людей».

Кстати, первобог, роль которого в разные времена играли Амон-Ра, Атум-Ра, Птах, согласно египетской мифологии, вносил идею сотворения мира в свое сердце (а сердце понималось как «седалище мысли») и дал ей жизнь движением языка (своим животворящим словом). Этот сюжет позднее стал первым стихом Ветхого Завета: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

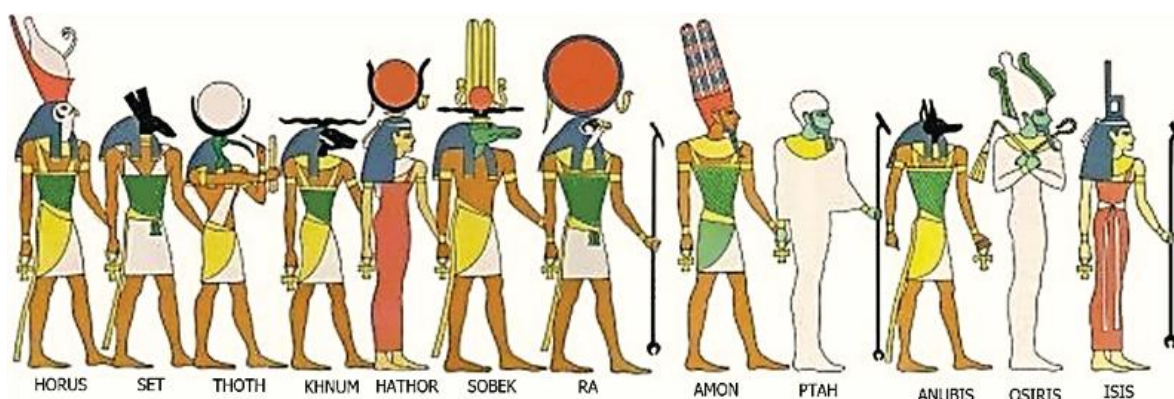
Что касается пантеона египетских богов более низкого ранга, то он огромен. Английский египтолог Эрнест А. Уоллес Бадж насчитал в этом пантеоне не менее 5 тыс. персонажей. Помимо того что египетские боги невероятно многочисленны, они к тому же очень колоритны и харизматичны. Образы египетских мумий и богов часто появляются в современной массовой культуре. Можно легко назвать с десятков фильмов, в которых они присутствуют: «Звездные врата», «Мумия», «Лара Крофт» (в одной из серий), «Боги Египта», «Принц

Египта», «Бессмертные: Война миров» и т.д. А вот персонажи первобытных религий в том же кинематографе не столь широко представлены. Например, палеолитическая Венера в коммерческом кино встречается лишь единожды – в гротескной комедии Алекса де ла Иглесиа «Ведьмы из Сугаррамурди».

Разнообразие египетского пантеона объясняется тем, что на территории Египта насчитывалось несколько десятков племен, сформировавшихся еще в додинастический период истории страны. Каждое из этих племен почитало в качестве верховного божества своего местного бога. Причем во многих случаях таким верховным божеством могло быть животное, характерное для данной местности. Это животное становилось тотемом – объектом культа и предком всего племени. Так, в болотистой провинции Фаюм жители поклонялись местному богу Себеку, тотемическим символом которого считался крокодил. И самого Себека изображали в виде человека с головой крокодила. В городе Бубастис, столице и религиозном центре одного из номов в восточной части дельты Нила, священным животным считалась кошка – воплощение богини Бастет. И эта богиня изображалась соответственно: в виде стройной женщины с головой кошки.

С образом фараона в представлении древних египтян ассоциировался лев – животное, обладающее большой физической силой. И одной из традиционных иконографических трактовок образа фараона стали сфинксы – фантастические существа с телом льва и портретной головой фараона.

Свои кладбища – некрополи – египтяне располагали к западу от Нила, на границе пустыни. Поэтому вполне естественно, что с ритуалом похорон у них ассоциировался живший в пустыне шакал, ставший символом бога Анубиса – покровителя некрополей, который обеспечивал благополучный переход человека в потусторонний мир и покой усопших. Анубис изображался либо в виде лежащего на постаменте шакала, либо в виде человека с головой шакала.



Главные боги древнеегипетского пантеона

В изобразительном и монументальном искусстве Древнего Египта сформировались стандарты для деятельности художников, скульпторов и архитекторов, так называемые **каноны**: канон пропорций, цветовой канон, иконографический канон. Здесь, пожалуй, впервые в истории канон стал важнейшим эстетическим принципом, определяющим деятельность творца. Отступление от канона считалось крайне нежелательным и даже недопустимым, поскольку ошибки в изображении божества или фараона могли стоить умершему загробной жизни. Художественный эффект в каноническом искусстве достигался за счет незначительного варьирования форм внутри общей канонической схемы. В частности, художник строго придерживался правила, признававшего только две позиции: глаз и плечи изображены фронтально, голова и ноги – в профиль. Очевидно, эта формула была выведена, чтобы показать фараона и всех значительных персон, попадавших в его божественную ауру, в возможно более полном виде. Или неприятие художником перспективы и сведение пространства к плоскости: величина изображаемых фигур зависела не от расположения этих фигур в пространстве, а от их значимости. Такая система правил изображения просуществовала тысячелетия и слегка нарушалась только в редких случаях. Например, канон строго не выдерживался в изображениях простых людей и животных.

В Древнем Египте возник также **скульптурный портрет**. Как и все древнеегипетское искусство в целом, он связан с религией. Почти обязательным атрибутом храмов стали монументальные статуи фараона, изображающие его в виде бога Осириса: стоящая фигура со скрещенными на груди руками. Египетский скульптурный портрет решал две задачи. Главная – передать индивидуальность человека (иначе *Ka*, его родной дух, не узнает), и потому, чтобы добиться сходства, мастер начинал работу со снятия маски. Другая задача – убрать физические недостатки, приметы возрастных изменений, сообщить статуе состояние абсолютного покоя, широко открыть глаза, тело сделать плотным, здоровым. В руках фараона изображались в качестве атрибутов его власти жезл с крючком на конце и цеп для обмолачивания зерна. Смысл цепя понятен: инструмент, связанный с обработкой урожая зерновых, символизировал земледелие. А короткий жезл с крючком на конце являлся символом скотоводства: таким жезлом пастухи ухватывали разбегающийся молодняк, возвращая овец и телят в стадо. Дальнейшее развитие эти символы найдут в искусстве и эстетике Средневековья.



Храмовые статуи. Луксор

Итак, Египет – страна древней и таинственной культуры, всегда привлекавшей к себе внимание, вызывавшей удивление, восхищение, живой интерес. Она подарила человечеству замечательные произведения архитектуры, литературы, искусства, науки, которые затем были развиты в эпоху Античности.

Лекция 4. КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ. ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

Общие мировоззренческие установки: космоцентризм, страх бесконечности, пантеизм, фатализм и героизм, чувственность.

Культура Древней Греции. Становление греческого полиса.

Десакрализация быта. Выборность власти. Мифология. Пантеон.

Олимпийские игры. Литература, архитектура, театр. Наука, образование

Термин «античность» появился в эпоху Возрождения. Его придумали гуманисты для определения греко-римской культуры, которая была древнейшей из известных в то время (лат. *antiquus* означает «древний») и стала основой европейской цивилизации. Таким образом, когда говорят об эпохе Античности, обычно имеют в виду культуру двух стран – Древней Греции и Древнего Рима.

Прежде чем перечислять достижения античной культуры, представленные различными артефактами, необходимо сказать несколько слов об общих мировоззренческих установках людей этой цивилизации. Здесь нам на помощь придет небольшая статья академика А. Ф. Лосева (1893–1988) «12 тезисов об античной культуре», где он описывает ее специфику. Остановимся на некоторых важных моментах, отмеченных ученым.

1. Начнем с того, что личность в античной культуре не имеет такого колоссального и абсолютизированного значения, как в новоевропейской культуре. Современная европейская культура сосредоточена на личности: есть «я» и все остальное – мир вокруг меня. «Я», личность – это важно. В греческой культуре важно «все остальное». *Человек здесь не более чем часть мира*, личность – это только хорошо организованное и живое тело. Античная культура безлична, «основана на принципе объективизма». Греческий язык не создал слова, означающего то, что мы теперь называем «личность». Значительно упрощая проблему, можно сказать, что наше новоевропейское понятие личности по-гречески выражается словом *soma*, а это не что иное, как «тело».

Итак, для древнего грека важно не собственное «я», а мир вокруг, все остальное. А что такое «мир», «все остальное»? Это – **космос**.

2. Вторая черта античной культуры – **космоцентризм** (или космологизм).

Центральное понятие античной культуры – космос. Когда современный человек слышит слово «космос», он воспринимает его как межпланетное пространство. Древние греки ничего подобного не думали. Когда они произносили это слово, то имели в виду просто объективную реальность. Не только мир природы – небо, звезды, землю, но и мир социальный – поля, поселения, здания. Однако эту реальность они видели в особом ключе: космос воспринимался ими как прекрасный («нарядный») и гармонично устроенный.

Лосев утверждал, что одним словом перевести на русский язык понятие «космос» нельзя. Греческий корень *косм* означает «порядок», «ряд», «наряд». Высший образец порядка для древнего грека – мироздание, поэтому оно и называется космосом. Так называл мироздание знаменитый философ и математик Пифагор. Порядок для грека всегда прекрасен. Симптоматично, что однокоренным со словом «космос» является слово «косметика», буквально означающее «наука об украшении».

Следует подчеркнуть, что это совсем не тривиально – воспринимать реальность как прекрасное. История знала культуры с совершенно иным взглядом на мир. Например, поэты-романтики смотрели на то же, что и древние греки. Но грекам реальность казалась прекрасной, а романтикам – безобразной, ужасной, от которой надо бежать прочь, в мир мечты или в прошлое. Так при виде пропасти у одних возникает мысль о падении, у других – о мосте и полете...

Воспринимая объективный мир подобным образом, Античность и космогонию (происхождение мира) представляла как переход от хаоса, который безобразен, к порядку, который прекрасен.

3. Следующая особенность античной культуры – *восприятие мира чувствами*. Люди Античности в окружающем мире главным считали то, что можно увидеть глазами, взять в руки, попробовать на вкус. Легко увидеть подтверждение этому в текстах Гомера – величайшего древнегреческого поэта. Его сочинения в пространстве античной культуры занимают такое же место, как Библия в христианской культуре. Неслучайно их часто называют «Библией греков».

Рассмотрим фрагмент текста из «Одиссеи» (песнь 19) и отметим его характерные особенности. Напомним, что сюжет завязан вокруг того, что царь Итаки Одиссей двадцать лет участвовал в Троянской войне и возвращается домой. Он прибывает на родину инкогнито, под видом нищего, желая испытать жену и близких, и видит, что в его дворце пируют женихи, настаивающие на том, чтобы его жена (вдова) Пенелопа выбрала себе нового мужа, а значит, и нового царя Итаки. Пенелопа оставляет нищего при дворце.

Плащ двойной шерстяной имел Одиссей богоравный – {225}

Пурпурный. В этом плаще золотая застежка входила

В парную трубку, а сверху они прикрывались бляхой:

Пестрый олень молодой под зубами собаки в передних

Лапах ее извивался. Смотреть удивительно было,

Как – из золота оба – собака душила оленя, {230}

Он же ногами отчаянно бил, убежать порываясь.

Также блестящий хитон на теле его я заметил.

Ткань – как пленка была с головки сушеного лука, –

Так нежна была ткань, и сияла она, словно солнце.

Многие женщины, глядя на этот хитон, изумлялись. {235}*

* Перевод В. В. Вересаева.

Особенность стиля – наглядность. Все описано так подробно, что более подробное описание трудно представить. Так же детально, как предметный мир, далее описываются действия, моторика. Все это похоже на киносценарий: понятно, как действовать костюмеру, гримеру и пр. В тексте мы наблюдаем полную привязку к чувственно воспринимаемой реальности, перед нами – пример чувственной конкретики.

4. Далее Лосев говорит о такой черте античной культуры, как *страх бесконечности – хоррор инфинити*. Античная культура дистанцируется от бесконечности. Открытие иррациональных чисел, которые выражаются бесконечными десятичными дробями, стало катастрофой для античной математики (по преданию, Пифагор казнил, сбросив в море, своего ученика, которого звали Гиппас, за разглашение тайны иррациональных чисел).

5. Следующая особенность античной культуры обусловлена тем, что космос воспринимается ею как *нечто живое, движущееся*. Когда мы смотрим вокруг себя, мы замечаем всякого рода изменения, движение. Древние различали две причины движения: вещь движется либо потому, что ее движет внешняя сила, либо потому, что она живая. Каков же космос – он движется потому, что есть внешняя сила, или потому, что живой? Древние греки выбирают второй ответ: космос – живой.

6. Еще одна особенность. Космос очень большой, он занимает всё. Поэтому двигаться как целое он не может – некуда. Каким же образом он движется? Он вращается. Для древнего человека это круговое движение очень важно. *Основная идея античного мировоззрения – вечное возвращение*; интуиция шара и круга пронизывает всю Античность. Движение по окружности (в том числе и движение во времени – вечное возвращение) рассматривается как самое совершенное, потому что только у окружности едины начало и конец. Времена года сменяют друг друга кругообразно. Человеческие поколения сменяются тоже по кругу: люди рождаются, растут, стареют, умирают, рождаются новые. То есть *движение времени циклично, кругообразно*.

7. Космос есть абсолютное божество. Лосев употребляет термин «пантеизм» (греч. *pan* – всё, *theos* – Бог; пантеизм – это многобожие). Люди Античности весь мир населяют богами. Древнегреческий пантеон – один из самых больших.

Что же олицетворяли боги? Природные силы: Посейдон – океан, Эос – заря, Зефир – ветер... Свойства человеческой души: любовь – Афродита, обида – Эрида. Интересно, что человек сам по себе не мог быть умным или хитрым – он становился таким, только если ему помогала богиня мудрости Афина:

В зале столовом божественный сын оставался Лаэртот
И женихов истребленье обдумывал вместе с Афиной*.

* Гомер. Одиссея. Песнь 19.

8. Из этой особенности вытекает еще одна: античная культура развивается под знаком фатализма. **Фатализм** – это убеждение в том, что каждое событие в жизни неизбежно, определено судьбой. Что предписывает космос, то и будет. Судьба всевластна. Но выводы, которые из фатализма делает новоевропейский человек, и выводы человека античности – разные. Новоевропейский человек убежден: раз все зависит от судьбы, то делать ничего не надо, все равно судьба сделает так, как она хочет. А античный человек рассуждает иначе: «Все определяется судьбой? Прекрасно. Значит, судьба выше меня? Выше. И я не знаю, что она предпримет? Не знаю. Почему же тогда я не вправе поступать так, как хочу? Знай я, как судьба обойдется со мной, то, возможно, поступал бы по ее законам. Но это неизвестно. Значит, я могу поступать так, как я хочу. Я – герой». Таким образом, *античная культура основана на соединении фатализма и героизма*.

А. Ф. Лосев приводит в пример греческого героя Ахилла. Ему было предсказано, что жизнь у него будет или долгая, но бесславная, или краткая, но славная. Краткой и славной жизнь будет в том случае, если он отправится на Троянскую войну. И Ахилл отправляется на войну, сознательно выбирая короткую, но славную жизнь. Когда говорящие кони пытаются предостеречь его, он их не слушает: погибнуть ему сегодня или завтра – дело судьбы, его дело – быть героем, и он свое дело знает!

9. Еще один принцип: в античной культуре *космос – это наилучшее, совершеннейшее произведение искусства* (мы уже говорили о том, что объективный мир античным людям кажется прекрасным, а слово «косметика» имеет тот же корень, что и «космос»).

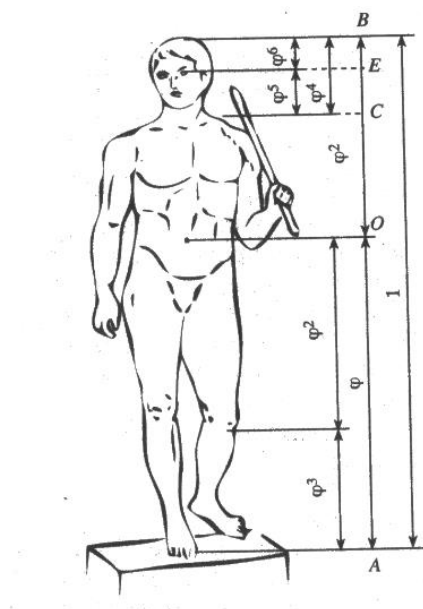
Тогда что же такое **человеческое искусство**? Античные мыслители утверждали, что оно есть *только подражание красоте космоса*. Мимесис (греч. *μίμησις* – подражание) – центральное понятие эстетики Аристотеля. Ведущий вид искусства, который подражает красоте космоса в наибольшей мере, – скульптура. Главный объект скульптора – человеческое тело.

10. И здесь нужно сказать еще об одной важной идее в античном представлении о мире и человеке. Идея эта состоит в том, что человек есть **микрокосм**, космос в миниатюре. Человек и космос подобны друг другу: красота космоса отражается в красоте человеческого тела. Космос прекрасен, гармоничен, симметричен (греческое слово «симметрия» лучше всего перевести как «соразмерность», то есть соответствие по размерам целого и его частей). И великие греческие скульпторы Фидий, Мирон, Лисипп, Поликлет, Леохар, Пракситель создают изображения именно такого тела – прекрасного и гармоничного. В итоге античная скульптура становится недостижимым образцом для поколений художников, хотя начиналось все с кубообразных курсов, очень похожих на египетских замерших фараонов.



Мюнхенский кюрос. Окл. 540 до н.э. Глиптотека (Мюнхен)

Античное представление о прекрасном: *прекрасное есть соразмерное*. Знаменитый скульптор Поликлет создает «Канон»: измерив параметры тела олимпийцев, он выясняет, в каких пропорциях должны соотноситься разные части тела: голова составляет одну седьмую роста, лицо и кисть руки – одну десятую, ступня – одну шестую, а расстояние от глаз до подбородка – одну двенадцатую и пр.



*Поликлет. Дорифор (копьеносец). 440 до н.э.
Реконструкция оригинала. ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва)*

Красота пропорционально сложенного человеческого тела стала для греков мерилom красоты вообще и была возведена в культ. Ни один народ не придавал такого значения телесной красоте, как греки. Образ обнаженного атлета или героя – это главный образ античной скульптуры.

От общефилософских представлений об античной культуре перейдем к конкретным фактам. Это необходимо, поскольку в сознании современного человека Древняя Греция и Древний Рим часто сливаются воедино. Между ними действительно много общего, и все же изначально это разные культуры, прямое пересечение которых произошло только в III–II вв. до н.э., когда Греция была завоевана Римом и стала римской провинцией.

Более старая культура – греческая. Мы начнем разговор именно с нее.

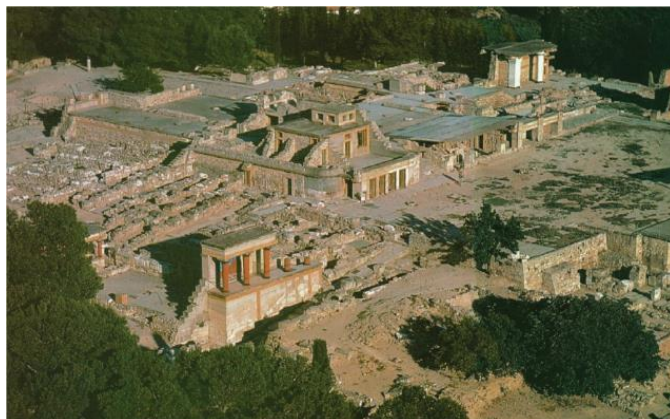
Историю Древней Греции принято делить на пять периодов:

- ✓ доклассический:
 - эгейский или крито-микенский (III–II тыс. до н.э.),
 - гомеровский (XI–IX вв. до н.э.),
 - архаический (VIII–VI вв. до н.э.),
- ✓ классический (V–IV вв. до н.э.);
- ✓ эллинистический (вторая половина IV – середина I в. до н.э.).

Ранний этап античности называют еще эпохой бронзы. Центром культуры **доклассического периода** являлся остров Крит, а несколько позже – та часть греческого материка, где находится город Микены.

Происхождение народа, создавшего на Крите высокую культуру, так же как и происхождение шумеров, точно неизвестно. Критская культура была названа минойской – по имени царя Мíноса.

Центрами минойской цивилизации были дворцы, которые напоминали хитроумно запутанные лабиринты. Легендарный дворец в Кноссе, прозванный греками Лабиринтом, стал прообразом многочисленных сказаний и мифов, самый известный из которых – миф о Минотавре, критском чудовище, человеке-людоеде с головой быка.



Кносский дворец на острове Крит. Ок. 2000–1700 до н.э.

Кносский дворец строился более полувека, то и дело достраивался, перестраивался и в конце концов превратился в маленький самостоятельный город. Дворцовый комплекс занимал территорию около 16 тыс. кв. м и имел четыре этажа. Там располагались мастерские, громадные склады продовольствия, оружия и боевых колесниц, царская сокровищница. Особо были выделены помещения для дворцовой прислуги и рабочих царских мастерских, а также ритуальные помещения и архивы глиняных табличек.

Необходимой принадлежностью дворца, как и вообще всех крупных критских домов, являлись ванная и комната для купанья. Вода для ванны, купален и бассейнов подавалась по керамическим трубам из источника, находившегося вне дворца. Этот нюанс заслуживает отдельного упоминания, потому что свидетельствует о *превращении омовения из ритуала в гигиеническую процедуру*. Напомним, что шумеры и египтяне почитали воды своих рек священными и купание в этих водах было для них ритуалом. То есть налицо **десакрализация быта**.

Улицы критских городов были вымощены камнем, разные уровни их часто соединялись ступенями. Дома знати возводились по единому плану: в нижнем этаже – приемные комнаты и домашнее святилище, в верхних этажах – жилые помещения. Система сточных канав обеспечивала чистоту в городе. По керамическим трубам вода из резервуаров, колодцев или источников поступала в жилища. Для спуска дождевых и сточных вод существовала система канализации. Таким образом, *греки первыми в истории озаботились вопросами комфортной городской среды и санитарными нормами совместного проживания*.

Критяне не строили, подобно египтянам, грандиозных храмов и пирамид. Главными архитектурными объектами были дворцы и жилые дома, что свидетельствует о *более светском характере всей критской культуры*. В ней вообще не заметно такого влияния жреческой касты, как это было в Египте. Критяне не создавали колоссальных статуй многочисленных богов и обожествленных правителей. Их изобразительное искусство служило преимущественно украшению жилищ и различных предметов домашнего обихода. Особое место в критском прикладном искусстве занимала роспись керамики. В росписи ваз преобладали геометрические узоры, которые исполнялись кривыми и волнистыми линиями в виде спирали и лепестков.



Минойская керамика из коллекции Эрмитажа

Крупным очагом культуры этого периода была Троя. Город находился на северо-западном побережье Малой Азии, в 25–30 км от устья Босфора Фракийского, и пал жертвой сильнейшего землетрясения, случившегося около 1300 г. до н.э. До своей гибели город долго воевал с ахейцами, в результате чего цветущее поселение троянцев было разрушено. Сведения об этом событии сохранили гомеровские поэмы «Илиада» и «Одиссея». По легенде, изложенной в «Илиаде», причиной войны было похищение троянским царевичем Парисом супруги спартанского царя Менелая Елены Прекрасной. Но действительной причиной столкновения было, вероятно, то, что Троя мешала торговле Микен.

До середины XIX в. ученые сомневались в существовании Трои. Лишь раскопки немецкого археолога Генриха Шлимана в 70-х гг. XIX в. подтвердили ее существование. По современной классификации троянское городище состоит из девяти слоев. Гомерова Троя – это слои № 6 и 7. Шлиман добрался до слоя № 2. Он спустился на многометровую глубину и обнаружил огромные сокровища, названные «кладом Приама». С 1945 г. троянская коллекция хранится в Пушкинском музее (контрибуция после Второй мировой войны).

В период архаики происходит **становление античного полиса** (греч. *polis*, лат. *civitas*) – города-государства. Самый известный из полисов – Афины. Хотя язык и религия были у греков общими, государства как такового не существовало. Были отдельные независимые полисы, которые упорно соперничали друг с другом за богатство, власть и влияние (за свою неспособность к достижению компромиссов греки в конце концов дорого заплатили). Типы правления в этих городах были разные, но один из них – специфический тип политического устройства – дал жизнь всем последующим демократиям мира. *Чем демократия отличается от тирании, характерной для архаических обществ? Выборностью*

власти. Не нужно думать, что в этом конкурсе-выборе мог участвовать любой, но важен сам факт возникновения выборности.

Культура архаического периода продолжалась вплоть до V в. до н.э. Далее наступает **период классики** – время наивысшего расцвета античной культуры. Перечислим некоторые достижения, оставившие след в современной культуре.

В это время *формируется единое сознание греков и появляется понятие «эллины», из разрозненных местных религий возникает целостная античная мифология и единый пантеон.*

В отличие от Египта, в Древней Греции религиозные обряды крайне просты, выполнить их может любой человек. Фактически они сводятся к жертвоприношениям.

Греческие боги лишены таинственности. Они пируют, ссорятся, вступают в браки между собой и с людьми. Их нравы похожи на человеческие: здесь царят прелюбодеяние, борьба за власть, соперничество, малодушие и коварство. Так, женитьба Зевса на покровительнице брака Гере не мешает его связям с другими богинями и даже смертными женщинами: Леду он соблазняет, обратившись лебедем, перед Европой предстает быком. Бог виноградарства Дионис не только путешествует по свету, обучая людей виноделию, но и устраивает веселые гульбища, называемые оргиями и относимые греками к разряду религиозных мистерий. Широко распространен культ Афродиты, богини любви и красоты. Любовью увлечены все: и люди, и боги. Полигамия, гомосексуализм, сексуальное насилие не осуждаются, ибо имеют в представлении греков сверхъестественную причину – стрелы бога любви Эроса, а с богом спорить бесполезно.

Мы говорили ранее, что боги олицетворяли силы природы и человеческие качества. Но был у богов еще один важный функционал: *каждая отрасль хозяйственной деятельности имела своего бога-покровителя.* Богом поэзии был Аполлон, богом огня и кузнечного мастерства – Гефест, богом войны – Арес. Деметра покровительствовала земледелию, Афина – ткачеству, Дионис – виноделию, Гермес – торговле и т.д. Это тоже важное изменение в мировоззрении, поскольку оно свидетельствует о *снижении зависимости человека от природы и возрастании зависимости от социальных институтов.*

Зарождается культурный институт музыкально-поэтических и спортивных игр, которые греки посвящали своим богам. Самыми значительными из игр были Олимпийские – спортивные состязания в честь Зевса, с 776 г. до н.э. проходившие раз в четыре года в Олимпии (запрещенные в конце IV в. н.э. римским императором Феодосием I как языческий культ, они были возрождены в XIX в. Пьером де Кубертенем). Кроме того, устраивали менее известные Пифийские игры – состязания в честь Аполлона в Дельфах (тоже раз в четыре года) и Истмийские игры – в честь Посейдона, проводившиеся под Коринфом раз в два года.

На спортивных состязаниях атлеты выступали обнаженными, чтобы зрители могли любоваться совершенством их телосложения. Победителей воспевали поэты, о них слагали легенды. Есть сведения, что великий философ Платон был отличным гимнастом и за успехи в борьбе получил первую премию на Истмийских состязаниях. Другой великий философ, Пифагор, получил награду за победу в кулачном бою.

В первых тринадцати Олимпийских играх единственным видом состязаний был бег с одного конца стадиона до другого (греч. *στάδιον*, лат. *stadium*) на дистанцию в одну олимпийскую стадию (192 м). Затем появился кулачный бой, потом пентатлон (греч. *πενταθλον*, лат. *pentathlon*) – пятиборье, включавшее бег на стадию, метание диска, метание копья, прыжок в длину и борьбу. Единственный вид соревнований, в котором могли участвовать женщины, – конные бега с колесницами (потому что чемпионами объявлялись владельцы коней и колесниц, а не жокеи). В 396 г. до н.э. в олимпийскую программу были добавлены состязания между трубачами и герольдами – как логическое следствие соединения спорта и эстетического наслаждения в воззрениях эллинов. Известно, что в период проведения Олимпийских игр писатели и поэты читали вслух свои творения, художники выставляли на агоре свои произведения.

В классический период возникли **первые философские системы**. На античной философии мы не будем останавливаться подробно, однако перечислим главные имена. Сократ (ок. 470–399 до н.э.) стал родоначальником диалектики как метода отыскания истины путем постановки наводящих вопросов. Платон (427–347 до н.э.) был учеником Сократа, а после смерти учителя основал в Афинах собственную школу – Академию. Платон учил, что идеи (высшая среди них – идея блага) есть вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, всего преходящего и изменчивого бытия, а вещи – подобие и отражение идей. Познание есть *анámнесис* (*ἀνάμνησις*) – воспоминание души об идеях, которые она созерцала до своего соединения с телом. Ученика Платона Аристотеля (384–322 до н.э.) по праву называют энциклопедистом. В 335 г. до н.э. он основал Ликей, или школу перипатетиков (прогуливающих), был воспитателем Александра Македонского. Его произведения посвящены самым разным наукам: политике, биологии, физике, механике, математике, ботанике и др. Аристотель считается основоположником формальной логики – силлогистики.

В литературе ведущая роль принадлежала **эпическим жанрам**. Эпос – это рассказ о жизни и подвигах героев. Сначала он бытовал в устной форме. Но у греков, знавших письменность, появились и тексты. Таковы гомеровские «Илиада» и «Одиссея», созданные в VIII в. до н.э. К этому же времени относится и творчество Гесиода (рубеж VIII–VII вв. до н. э.), написавшего поэмы «Теогония» (о происхождении богов) и «Труды и дни».

Интересно, что среди эпических героев впервые появляется не просто силач-богатырь, а так называемый **трикстер**. Это герой-хитрец, побеждающий не за счет силы, а благодаря собственному уму. Таков Одиссей из одноименной поэмы Гомера. Как пример действия героя-трикстера можно привести один из сюжетов «Одиссеи»: попав на остров циклопов, Одиссей и его товарищи оказались в плену у циклопа Полифема. Полифем, убив и съев нескольких спутников Одиссея, лег на землю и уснул. Одиссей хотел было зарезать его во сне, но вовремя понял, что без великана они не смогут отодвинуть огромный камень, которым был закрыт выход из пещеры. Тогда Одиссей вечером следующего дня напоил циклопа вином и назвал его именем Никто (за угощение циклоп пообещал съесть его последним). После того как Полифем заснул, Одиссей и его спутники выкололи ему единственный глаз с помощью заостренного бревна. Великан с воплем вскочил, но, поскольку уже ничего не видел, поймать людей не смог. Тогда он призвал на помощь своих братьев. Но те, услышав, что Полифема обидел Никто, лишь посмеялись над ним и не стали ему помогать.

В качестве особого литературного жанра оформилась **басня**, которую традиционно связывают с именем полулегендарного Эзопа (VII–VI вв. до н.э.). Сюжеты многих его басен, таких, например, как «Волк и ягненок», «Лисица и виноград», «Ворона и лисица», получили развитие в последующие эпохи. Мы знаем их по текстам И. А. Крылова. В нашу речь вошло понятие «**эзопов язык**», которое означает завуалированное высказывание. Припомним две басни Эзопа.

Лисица и виноград

Голодная лисица увидела виноградную лозу со свисающими гроздьями и хотела до них добраться, да не смогла и, уходя прочь, сказала сама себе: «Они еще зеленые!» Так и у людей иные не могут добиться успеха по причине того, что сил нет, а винят в этом обстоятельства.

Рыбак и рыбешка

Рыбак забросил невод и вытащил маленькую рыбешку. Рыбешка стала умолять, чтобы он пока отпустил ее – ведь она так мала, – а поймал бы потом, когда она подрастет и от нее больше будет пользы. Но рыбак сказал: «Дураком бы я был, если бы выпустил добычу, которая уже в руках, и погнался за неверной надеждой». Мораль сей басни такова: лучше выгода малая, но в настоящем, чем большая, но в будущем.

К VI в. сложились особые архитектурные конструкции – так называемые **ордера**. Разговор о них можно начать с того, что в Древней Греции молящиеся не собирались в храмах и все культовые церемонии совершались снаружи, под открытым небом перед жертвенником. И если египетские храмы были рассчитаны на зрителя, находящегося внутри, то греческий храм служил исключительно помещением для статуи божества, как бы обрамлял ее. Поэтому для него

значительно важнее был внешний облик. Храм в Древней Греции – это исключительно ясная и продуманная архитектурная форма сообразно с ордерам.

Какие же бывают ордера? Их всего три, и они до сих пор используются:

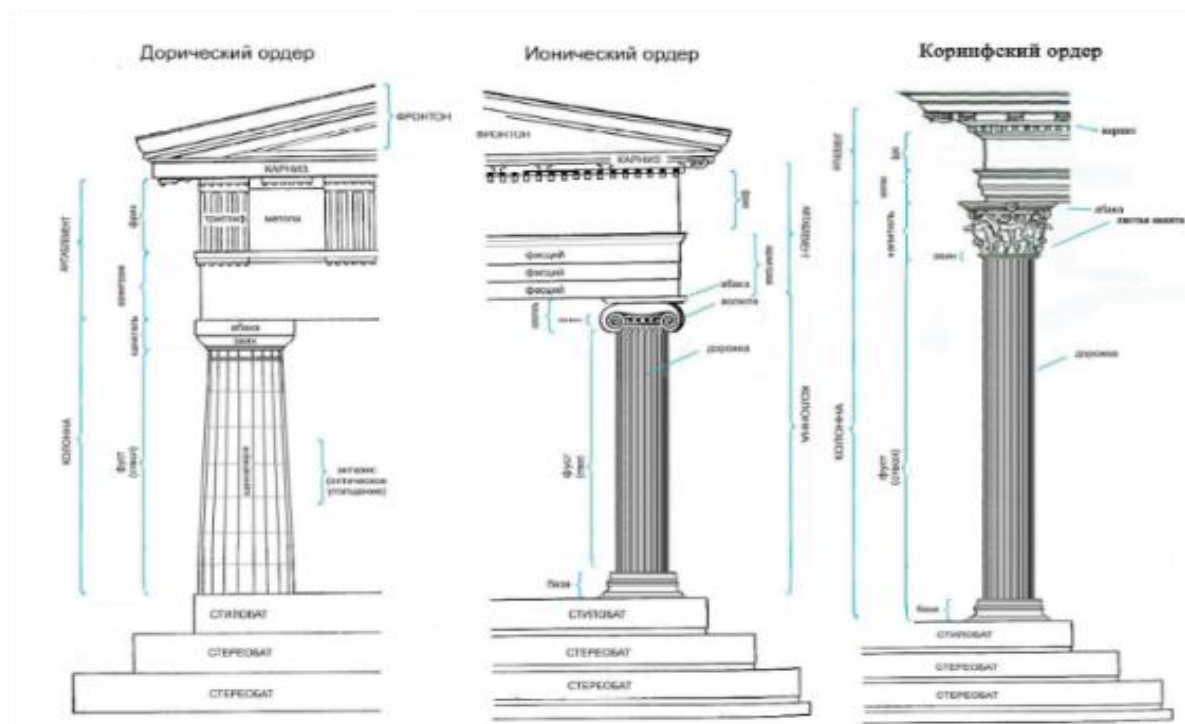
1) **дорический** (суровый, простой и мужественный, возник в материковой части Греции, на землях греков-дорийцев) – колонна без основания, капитель без украшений, триглыфы и метопы;

2) **ионический** (изящный и женственный, возник на территориях ионийцев, в Аттике, где сегодня курорты Турции) – колонна, наряду с функциональной, несет и декоративную нагрузку, для нее характерны капитель с завитками-волютами, база (башмачок) и более сложный цоколь.

Дорический и ионический ордера принадлежат эпохе архаики;

3) **коринфский** – колонна с капителью, украшенной листьями аканта.

Дорическая колонна, если судить по записям римского архитектора Витрувия (I в.), соотносилась с мужской фигурой, ионическая – с женской, коринфская – это девичий образ. Как говорил Протагор, «человек есть мера всех вещей».

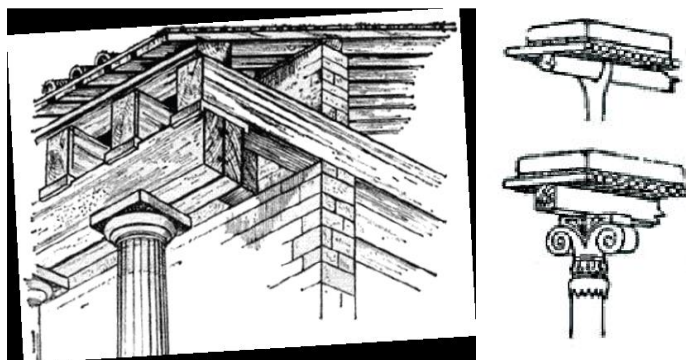


Виды классических архитектурных ордеров

Изначально греки строили храмы из дерева. Но когда появилась необходимость в устойчивых каменных хранилищах, они делают «**копипаст**»: создававшееся прежде в дереве переносят в камень.

Конструктивно не всегда то, что использовалось в деревянном храме, было нужно в каменном. Например, в деревянном храме для крыши клали ряд балок, торцы которых закрывали дощечками-триглифами, чтобы они не отсыревали. В каменном храме такого ряда параллельных балок не было, но скульптурные

триглифы продолжали делать – не как конструктивную деталь, а как украшение. Или каннелюры – тонкие продольные бороздки на колоннах. На деревянных храмах это следы от инструмента, которые оставались после снятия с бревна коры. Делать их в камне было необязательно, но – делали. То есть *важной становится визуальная деталь, а не только конструктивная.*



Самый знаменитый храмовый комплекс – афинский Акрополь. Разрушенный персами в 480 г. до н.э., он заново отстраивается на протяжении всего V в. до н.э. под руководством великого скульптора Греции Фидия (ок. 490–430 до н.э.). Ансамбль Акрополя считается символом эпохи наивысшего расцвета и могущества Афин. Он включал ряд сооружений: Пропилеи – парадные ворота, храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы) и главный храм Афин Парфенон.



Парфенон на афинском Акрополе. 447–432 до н.э.

Парфенон был окружен дорическими колоннами, фронтоны храма украшены скульптурами богов. Верхнюю часть целлы – главного помещения храма, куда ставили статую бога, – сплошной лентой опоясывал рельефный фриз с изображением торжественного шествия афинского народа в день Великих Панафиней – праздника, посвященного богине Афине, покровительнице города. На метопах дорического фриза были изображены битвы греков с троянцами, кентаврами и гигантами. В скульптурных украшениях Парфенона отразилась вся история и мифология древних греков.

Дорический ордер Парфенона на много веков стал эталоном не только храмовой, но и светской архитектуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, например, на здание Большого театра в Москве.



Большой театр в Москве. Фасад здания. XIX в.

А раз упомянули Большой театр... Еще одно достижение греков, оставившее неизгладимый след в европейской культуре, – театр. Он появился в эпоху высокой классики, тогда же родились жанры трагедии и комедии.

Трагедия возникла из культа Диониса, когда при совершении обряда хор и один актер разыгрывали мифологические сюжеты из жизни бога с пением и танцами. Постепенно для этого стали создаваться сценарии. Так, собственно, в Греции и возник новый вид искусства – **драматический театр**.

Наивысшего расцвета древнегреческая **трагедия** достигает в V в. до н.э. Самые известные трагедии – «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла (ок. 496–406 до н.э.). Также известны произведения Эсхила (525–456 до н.э.) и Еврипида (480–406 до н.э.).

В трагедиях использовались и переосмыслились известные всем мифологические сюжеты. Они раскрывали конфликт между личностью и неумолимой судьбой – безличной силой, господствующей в природе и обществе (о фатализме мы уже говорили в связи с особенностями античной культуры в целом). Столкновение героя с судьбой, его страдания помогали узнать волю богов и подчиниться ей. Предназначение трагедии заключалось в воздействии на зрителя: сопереживая героям, тот испытывал катарсис (др.-греч. *καθάρσις* – очищение).

Комедия как самостоятельный жанр также возникла из песен и плясок в честь Диониса. Наивысшего развития жанр комедии достиг у великого Аристофана (ок. 445 – ок. 386 до н.э.), который превратил ее в изображение и осмеяние общественных явлений. В комедии «Мир» Аристофан дал острую сатиру на войну, в «Лисистрате» показал, как женщины изобрели средство покончить с войной, а в «Осах» высмеял судопроизводство и страсть афинян к судебным процессам.

Строительство новых городов, развитие мореплавания, военной техники способствовали **подъему наук**: в зачаточном виде в **эллинистический период** появились математика, механика, астрономия, география. Евклид (325–265 до н.э.) заложил основы элементарной геометрии, теории чисел, общей теории отношений и метода определения площадей и объемов, включавшего элементы теории пределов, оказал огромное влияние на развитие математики. Архимед (ок. 287–212 до н.э.) разработал методы нахождения площадей поверхностей и объемов различных фигур и тел, дал образцы применения математики в естествознании и технике (вспомним закон Архимеда). Он – автор многих изобретений (архимедов винт, определение состава сплавов взвешиванием в воде, система для поднятия больших тяжестей, военные метательные машины и др.).

Развитие научных знаний требовало систематизации и хранения накопленной информации. В ряде городов создаются **библиотеки**. Самые знаменитые из них – в Александрии и Пергаме. Александрийская библиотека, крупнейшее в древности собрание рукописных книг, была основана в III в. до н.э. Птолемеем II (282–246 до н.э.) и содержала около миллиона папирусных свитков. Все ее рукописи были систематизированы, а особый отдел занимался переводом на греческий язык важнейших сочинений авторов из разных стран.

Александрийская библиотека входила в состав расположенного рядом **мусейона** (греч. *museion* – храм муз). Мусейон был совокупностью научных и учебных учреждений. Здесь находились различные коллекции, кабинеты, аудитории, а также бесплатное жилье для ученых. Известнейшие ученые занимались здесь филологией, астрономией, математикой, ботаникой, медициной, зоологией и другими науками. Постепенно Александрия превратилась из столицы Египта в центр всей эллинистической культуры.

Эпоха эллинизма подарила нам выдающиеся этические школы – **эпикурейство** и **стоицизм**. Эпикур из Самоса (341–270 до н.э.) утверждал, что целью человека должно быть личное блаженство. Он понимал под этим отсутствие страданий, здоровье тела и состояние безмятежности духа – атараксию. Другой эллинистический философ, Зенон из Кития (ок. 334 – ок. 262 до н.э.), явился основателем школы стоицизма, считавшей идеалом добродетели независимость желаний и поступков от чувств. Высшей нормой поведения, с точки зрения стоиков, является апатия (бесстрастие). Мудрец должен быть бесстрастен и любить свой рок. Все люди – граждане космоса как мирового государства. Стоицизм уравнивал перед лицом мирового закона всех людей: свободных и рабов, греков и варваров, мужчин и женщин. Этика стоицизма пользовалась большим влиянием в Средние века и в эпоху Возрождения.

Греки создали уникальную **систему образования**, которая формировала не профессионала в определенной области, а цельного человека с ясными ценностными ориентациями. Воспитание – это пайдейя (др.-греч. *παιδεία*, от *παῖς* – ребенок). Основные ценности греческой пайдейи выходят за пределы собственно педагогической сферы и формируются как нормы и образцы в контексте культуры. Нормой и образцом для свободного гражданина считались красота, физическое совершенство и даже физическое превосходство над другими и вытекающие из этого добродетели: умение защитить в бою свою честь, отличиться и достичь славы. Добродетели наследуются, но для этого они должны быть защищены в сражении – единственной школе жизни, доступной гомеровским аристократам. В полисе военные добродетели дополняются гражданскими, и путь к ним пролегает через «схолэ» – школу.

Образовательный процесс не сводился к овладению суммой норм и требований, а был подготовкой к общественной жизни в соответствии с широким набором норм и требований, которые расценивались греками как их «мудрые изобретения» – законы.

Но основным гарантом стабильности и порядка в античном полисе считались даже не законы (хотя на их защите стояли боги), а как раз природный порядок, укоренившееся в человеческом сознании представление о рациональном, вечном, жизненном, а значит, божественном порядке вещей. Природа была главной и неотъемлемой частью космоса, включавшего в себя также богов и людей. Чувство сопричастности человека природе перерастает в греческой культуре в «любование космосом».

Лекция 5. КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

Периодизация. Становление Рима. Городские коммуникации.

Образование и искусство в Римской империи.

Религиозные представления. Римское право

На формирование древнеримской культуры повлияли художественные ценности и традиции двух великих культур античного мира – культуры этрусков и культуры греков. По этрусскому образцу строились круглые римские храмы. Латинский алфавит также был создан на основе этрусского. Влияние греков началось с III в. до н.э., после завоевания греческих колоний в Южной Италии. Перевод на латынь «Одиссеи» обусловил развитие римской поэзии (хотя источником вдохновения для поэтов служил и собственный народный фольклор).

В истории Древнего Рима принято выделять три основных периода:

- ✓ царский (VIII – начало VI в. до н.э.);
- ✓ республиканский (510/509 – 30/27 гг. до н.э.);
- ✓ период империи (30/27 гг. до н.э. – 476 г. н.э.).

Культура Древнего Рима прошла сложный путь развития, впитав культурные традиции разных эпох. Она дала миру классические образцы военного искусства, государственного устройства и права, градостроительства. На языках – потомках латинского говорит полмира.

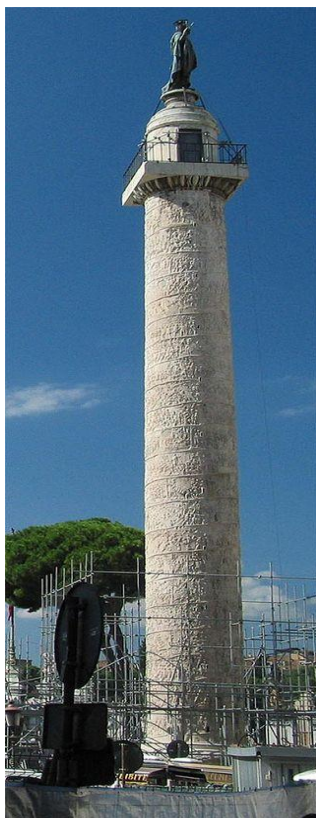
Развитие римской цивилизации привело к значительному росту и возвышению столицы государства – города Рима, первого в истории мегаполиса, который в III–I вв. до н.э. насчитывал от 1 до 1,5 млн жителей. Римские города развивались вокруг городского центра, включавшего форум (лат. *forum* – площадь, место суда, арена в цирке), базилику, термы (лат. *thermae* – горячие бани), амфитеатры, храмы, посвященные местным и римским богам, триумфальные арки, административные здания, конные статуи, школы и дороги.

Со времен Древнего Рима сложилась и получила распространение традиция украшать центральные площади городов **триумфальными арками** (иногда триумфальными колоннами), статуями императоров и выдающихся общественных деятелей государства.



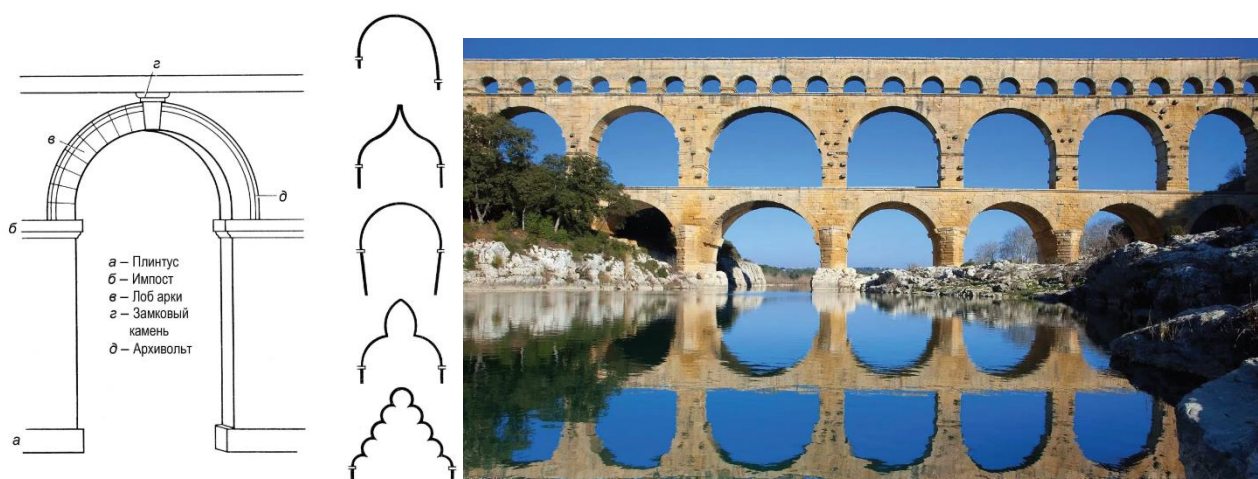
Триумфальная арка Константина. 315 н.э. Рим, Италия

Триумфальные арки и колонны представляют собой постоянное или временное монументальное обрамление проезда, торжественное сооружение в честь военных побед и других знаменательных событий. Строительство триумфальных арок и колонн имело прежде всего политическое значение. Так, тридцативосьмиметровую колонну Траяна украшал спиралевидный фриз длиной в 200 м с изображением военных подвигов Траяна и венчала статуя императора, в основании которой была замурована урна с его прахом.



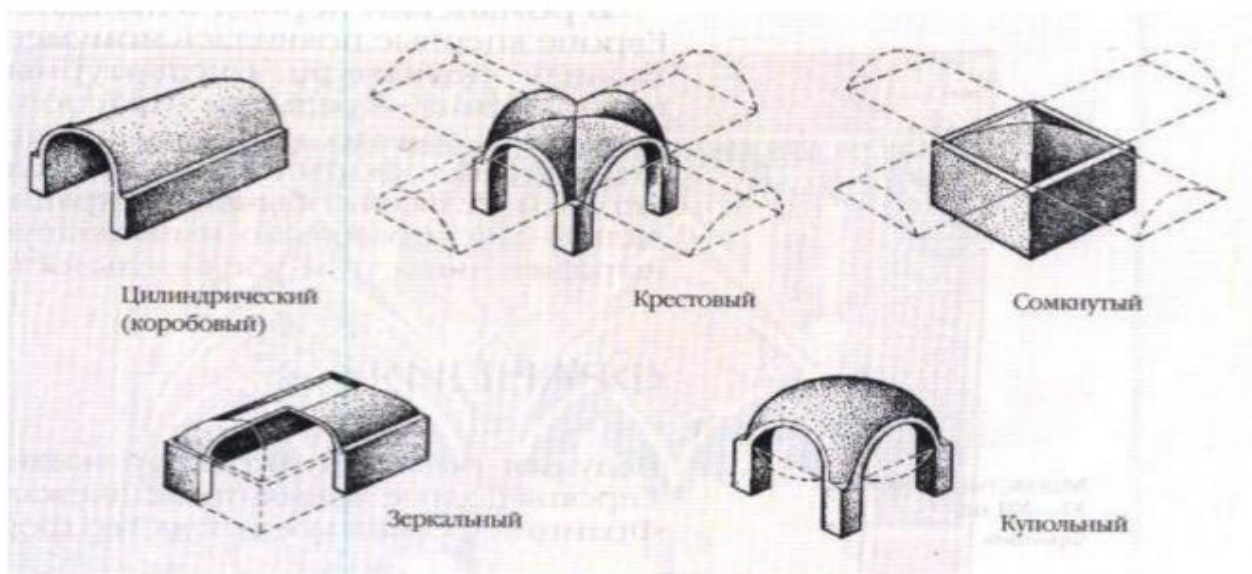
Колонна Траяна. 113 н.э. Рим, Италия

Отдельно следует сказать об арке как строительной конструкции, без которой сложно представить себе современную архитектуру. Греки к аркам относились равнодушно. Традиционно арки считаются наследием Древнего Рима, хотя это не совсем так: мы можем встретить арочную архитектуру и в Персии, и у других народов Древнего Востока. Но именно римляне так вдохновились арочными конструкциями, что стали их активно развивать. Дело в том, что камень плохо работает на изгиб, поэтому греческий и египетский храмы представляли собой множество колонн, которые держали лежащие на них балки, и соорудить большое открытое пространство было невозможно. При этом камень хорошо работает на сжатие, и именно это его свойство нашло применение в арке: каждый следующий камень давит на предыдущий, нагрузка перераспределяется, и получается довольно прочная конструкция. А если в качестве связующего использовать раствор, то арка может стоять вечно. Так строились знаменитые римские акведуки (мосты для воды, водопроводы), которые возводились на уклонах, чтобы вода естественным образом перемещалась из одного места в другое.



Пон-дю-Гар, древнеримский акведук. Сер. I в. Вблизи г.Ним, Франция

Если арка используется для постройки жилого или общественного здания, то она может превратиться в свод. Любой свод над нашей головой – арочный. Подобная конструкция расширяет внутреннее пространство и ассоциируется с небесным сводом.



Виды арочных сводов

Видов сводов было создано немало. Основные из них – цилиндрический свод (арка, вытянутая в длину), крестовый (в пересечении двух цилиндров) и купольный.

Самым значительным по размерам купольным сооружением античного мира является Пантеон (от греч. *Pántheon* – место, посвященное всем богам), созданный Аполлодором из Дамаска для императора Адриана в 118–128 гг. н.э. Это храм во имя всех богов, олицетворявший идею единения многочисленных народов империи. Главная часть Пантеона представляет собой греческий круглый храм, венчаемый куполом диаметром 43,4 м, через отверстия которого свет проникает во внутреннюю часть храма, поражающую величием и простотой отделки. На протяжении многих столетий в истории не могли создать ничего подобного. Купол с бóльшим пролетом появился только в начале XX в., с изобретением новых строительных материалов: железобетона, стали, стекла.



Пантеон. Ок.118 – ок.128 н.э. Рим, Италия

В отличие от греков, складывавших свои здания только из великолепно отесанных каменных плит, римляне возводили здания преимущественно из бетона: каменная или кирпичная оболочка заливались смесью извести и щебня. Затвердевая, эта масса превращала здание в огромный монолит. Бетон, принадлежащий к числу важнейших открытий римлян в области инженерной техники, использовался при сооружении не только целых зданий, но и их фрагментов, например арочных сводов.

Амфитеатры (лат. *amphitheatrum*) выполняли функцию сооружений для зрелищ, чаще всего гладиаторских боев, имели овальную арену, вокруг которой уступами располагались места для зрителей. Самым знаменитым из них являлся Колизей (лат. *colosseus* – громадный, колоссальный), или амфитеатр Флавиев,

воздвигнутый в Риме в 72–80 гг. и вмещавший до 50 тыс. зрителей. В плане Колизей представляет собой эллипс окружностью 524 м и высотой 57 м. Над ним на 240 мачтах натягивали тент. Амфитеатр был разделен на четыре огромных яруса. Под ареной находились клетки для зверей и кладовые для реквизита. На высоте 3,5 м над уровнем арены (78 x 46 м) размещалась императорская ложа. Театральная публика, строго соблюдая социальные различия, рассаживалась по рядам, высеченным из мощных каменных блоков. Удобные нижние места предназначались для местных начальников, остальные отправлялись дальше, на сиденья, где были выгравированы названия их сословия. Нищие и проститутки в римском театре довольствовались дешевыми последними рядами. До сих пор по этой модели строятся современные стадионы.



Колизей. 72–80 н.э. Рим, Италия

В Риме строились великолепные здания общественных купален – **терм**, с горячей и холодной водой, гимнастическими залами и комнатами отдыха. Термы играли важную роль в обыденной жизни. Будучи огромными зданиями со сводчатыми потолками, они стали своеобразными культурными и общественными центрами. Самые роскошные из 1700 римских терм – термы Каракаллы, построенные в III в. и вмещавшие до 1800 человек. В этом здании, помимо купален и спортивных залов, находились кулуары для отдыха, галереи для дружеских бесед, библиотека на греческом и латинском языках. Термы Каракаллы были украшены огромным количеством скульптурных произведений.



Римские термы. Между 60–70 н.э. Бат, Англия

В Риме в эпоху поздней Республики (II–I вв. до н.э.) придумали первую массовую застройку: во многих городах стали возводить многоэтажные (в три–шесть этажей) жилые дома – **инсулы**, комнаты и квартиры в которых предназначались для сдачи внаем. На нижних этажах располагались торговые лавки или жилье более зажиточных граждан, на верхних – селились горожане победнее. Владельцами инсул были состоятельные и уважаемые римские граждане. Они наживались на арендной плате. Владельцем инсул был, например, знаменитый оратор и государственный деятель Марк Туллий Цицерон (106–43 до н.э.).



Инсула. Реконструкция

Жилые дома сохранились также в Помпеях, Стабии и Геркулануме. Большинство из них – это одноэтажные постройки из кирпича или бетона. Их обязательным элементом было парадное помещение – атриум с бассейном посередине. Крыша над бассейном поддерживалась колоннами и имела отверстие – для наполнения бассейна дождевой водой и для освещения. В центре бассейна помещался фонтан, украшенный статуей. За атриумом следовал открытый внутренний дворик – перистиль, служивший местом отдыха для семьи и украшенный

обычно фонтаном, статуями, цветниками. Перистиль окаймляла колоннада, а вокруг располагались жилые комнаты и хозяйственные помещения. Внутри дома были украшены мозаикой и росписями.

Римляне еще больше, чем греки, делали для совершенствования комфортной жилой среды. Отличительной чертой городов Римской империи было наличие коммуникаций: каменных мостовых, акведуков, канализации (клоаки). В Риме было 11 водопроводов, два из которых работают до сих пор. Для связи с основными центрами в империи римляне построили 372 мощенные камнем дороги общей протяженностью около 80 тыс. км. Древнейшая из них – Аппиева дорога (ее строительство в IV в. до н.э. начал Аппий Клавдий Цек).

Больших успехов достигли в Риме просвещение и научная жизнь. Обучение состояло из трех ступеней: начальной школы, школы грамматики и школы риторики. В начальной школе учили читать, писать, считать; в средней – учителя-грамматики преподавали греческий язык и «семь свободных искусств»: грамматику, диалектику, риторику, музыку, арифметику, геометрию и астрономию, а кроме того, архитектуру и медицину. Последняя ступень представляла собой высшую школу, и в ней обучались искусству красноречия и философии. *Владение риторикой было необходимым условием политической карьеры.* Императоры ассигновали крупные суммы на содержание школ риторики.

В римской системе образования, позаимствовавшей образцы у греков, математика отошла на второй план, а на первый выдвинулись право, языки, литература и история. Уроки музыки и гимнастики заменялись верховой ездой и фехтованием. На высшей ступени особое внимание, в отличие от Греции, уделялось не философии, а риторике.

Правление императора Августа (63 до н.э. – 14 н.э.) названо «золотым веком римской поэзии». Август вошел в историю как правитель, во времена которого жили великие поэты и писатели. Вокруг его друга – богача и покровителя искусств Гая Цильния Мецената (ок. 70–8 до н.э.), чье имя стало нарицательным, – сложился кружок литераторов, возвеличивавших римскую старину. Меценат выделял средства (гранты) для поэтов, прославлявших гражданские ценности. Самый знаменитый из них – Вергилий (70–19 до н.э.), автор знаменитой «Энеиды», которая была написана по заказу императора Августа и воспевала историю римского народа и прародителей рода Августа.

Наиболее значительным было *влияние греческих традиций в области скульптуры.* Римляне охотно копировали греческие образцы. В большинстве случаев именно эти римские копии, а не греческие подлинники сохранились до наших дней. Однако римскими многие из них также могут быть названы лишь условно: в скульптурных мастерских Рима работали преимущественно греческие мастера. Только в одном виде скульптуры римские художники оказались ориги-

нальными – в создании индивидуальных портретов, точно передающих внутренний мир человека. Тяга к отражению личности, эмоций конкретного человека вполне проявилась уже в период эллинизма, однако именно в эпоху империи **скульптурный индивидуальный портрет** достиг совершенства.



Гай Юлий Цезарь. I в. н.э.

Скульптурный портрет восходит к весьма древнему патриархальному римскому обычаю: после смерти главы семьи с его лица снималась восковая маска, точно воспроизводившая черты и цвет лица усопшего. Маска хранилась затем в особом шкафу – своего рода семейном алтаре. На семейных торжествах этими масками украшали атриумы, в них могли выступать актеры, которые сопровождали похоронные процессии. Такое почитание предков корнями уходит в первобытную эпоху. Однако восковые маски не отличались прочностью. Возможно, поэтому римские патриции попытались восковые изображения воспроизводить в мраморе и затем выставлять на всеобщее обозрение, чтобы подчеркнуть древность рода и тем самым упрочить свой социальный статус.

В живописи, которая в империи была распространена, римляне проявили больше оригинальности, чем в скульптуре. К сожалению, живопись в сравнении со скульптурой не так долговечна, поэтому ее образцов сохранилось меньше. Исключением следует считать **настенные фрески**, покрывавшие стены домов знати и обнаруженные археологами в домах Помпей, Геркуланума и Рима.



Фрески в храме Исиды. Помпеи (Италия), I в. н.э

Само по себе искусство декорирования восходит к греческой традиции расписывания стен и обустройства внутренних двориков скульптурами. Есть среди росписей орнаменты. Затем в течение I в. до н.э. орнаментальная живопись интерьеров вытеснилась живописью, имитирующей архитектурный декор. Не плохо сохранились фрески нескольких вилл города Помпеи, погибшего в результате извержения вулкана Везувия. Они показывают, что художники свободно владели всеми живописными средствами: богатой палитрой, игрой света и тени, точным рисунком и т.п.



Фрески в Доме с кораблями. Помпеи (Италия), I в. н.э.

Станковая живопись не сохранилась, но из письменных источников известно, что ведущим жанром был портрет и в Риме можно было встретить уличных художников, за плату создававших портреты горожан.

В отличие от Египта и Греции, искусство использовалось римлянами не для выражения возвышенных чувств и идей, а прежде всего для демонстрации богатства, престижа, статуса.

По отношению к классическому греческому искусству римляне выступали одновременно в роли завоевателей и филантропов. Во II в. до н.э. римские военачальники перешли к систематическому грабежу греческих городов, демонстрируя трофеи во время триумфальных шествий. О масштабах грабежа дает представление следующий факт: после очередного похода один из полководцев (а подобных ему было немало) привез в Рим 230 мраморных и 285 бронзовых греческих скульптур. Появились такие практики, как **коллекционирование** и **экспертиза** (а с ними и первые подделки). Римские патриции, разбогатевшие на доходах от колоний, могли позволить себе «спонсорство» обедневших греческих

художников и скульпторов, в огромном количестве стекавшихся в Рим. Покровителями изобразительных искусств и архитектуры выступали также римские императоры.

Римская культура, как и греческая, по-прежнему была тесно связана с религиозными представлениями. Римский мир религиозных образов и прошел в своем развитии несколько стадий, и воплотился в нескольких формах.

Древнейшие религиозные представления римлян были связаны с земледельческими культами обожествления природы, культом предков и другими магическими ритуалами, которые исполняли главы семейств. Затем государство взяло на себя организацию и проведение ритуалов и создало официальную религию, изменившую прежние представления о богах.

Во главе римского пантеона первоначально стояли бог небес Юпитер, бог войны Марс и бог Квирин – символ царской власти и прародитель римлян. Позже эту триаду сменила другая: Юпитер, Юнона – жена Юпитера, хранительница брака и Минерва – богиня мудрости, искусства и ремесел. Этих богов считали защитниками государства, и их святилища на Капитолии стали центрами государственного культа. В своих богах римляне, как и греки, персонифицировали природные и общественные явления, а также абстрактные понятия (Фортуна была богиней счастья и удачи, Виктория – богиней победы и т.п.).



Римский пантеон

Особенностью религиозных представлений римлян являлся их узкий прагматизм и утилитарный характер. Между богами и людьми устанавливались почти такие же отношения, как между клиентами и товаропроизводителями. Общение происходило по принципу “do, ut des” («я даю, чтобы ты дал мне»).

Несмотря на это, римской религии присуща сложная обрядовость, которая требовала многочисленных специалистов. Отсюда развитие жречества. Сразу отметим, что римское жречество было более многочисленно, дифференцировано и авторитетно, чем греческое. Римские жрецы, выбиравшиеся из числа граждан, были организованы в религиозные коллегии, важнейшие из которых – коллегии понтификов и авгуров – насчитывали по 16 членов. Обладая огромной властью, эти коллегии пытались вести себя наподобие политических партий, активно участвовали в борьбе за влияние на государственные дела.

Эволюция религиозности римлян завершилась победой христианства, которое в IV в., после разделения Римской империи на Западную и Восточную, приняло конкретные очертания католицизма.

Есть еще один факт в развитии римской культуры, исключительно важный для европейской культуры. Задолго до появления Рима на сцене всемирной истории на побережьях Средиземного моря шел оживленный торговый обмен: Египет, Финикия, Греция, Карфаген находились друг с другом в постоянных торговых отношениях. Рим неизбежно втянулся в этот международный оборот и постепенно сделался центром и политической жизни мира, и мировой торговли. На его территории непрерывно завязывались деловые отношения, в которых принимали участие торговцы разных национальностей. Очевидно, что в этом процессе то и дело возникали споры, которые требовали разрешения. Необходимо было выработать право, свободное от местных и национальных особенностей и одинаково удовлетворявшее римлянина и грека, египтянина и галла. Необходимо было право всемирное, универсальное. И формируется *правовая система, проникнутая началом универсальности.* Она впитывает в себя обычаи международного оборота, которые веками вырабатывались в международных сношениях, и придает им юридическую ясность и прочность.

Так возникло **римское право**, которое затем стало общим правом античного мира. По сути, творцом этого права был весь мир, но Рим явился тем «лаборантом», который переработал разрозненные обычаи международного оборота и соединил их в поразительное по своей стройности целое. Окончательное завершение римское право получило в знаменитом своде императора Юстиниана (ок. 482–565) “Corpus Juris Civilis” (Византия, Восточная Римская империя) и в таком виде было завещано новому миру.

Лекция 6. КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Трансформация культуры под влиянием христианства. Символичность культуры. Взаимное влияние христианства и язычества. Карнавальность народной культуры. Рыцарская культура. Образование, наука, искусство

Из базовых принципов античной культуры следовало, что мир для человека этой культуры *прекрасен, соразмерен, неподвижен, чувственно осязаем, непротиворечив, конечен*. В культуре Средних веков все обстоит совершенно иначе. Попробуем разобраться как.

Термин «Средние века» был введен в оборот итальянскими гуманистами в XV–XVI вв. Деятели эпохи Возрождения хотели таким образом отграничить свою культуру, высокую, возрожденческую, христианскую, от периода, предшествовавшего христианству, – от «темных веков», язычества. По поводу хронологических рамок Средневековья существуют различные точки зрения. Нижней границей единодушно считается V в. (распад Западной Римской империи, которая была разгромлена германскими племенами в 476 г., когда последний император, пятнадцатилетний Ромул Августул (Августенок), был свергнут с престола предводителем своих германских наемников Одоакром). Верхняя граница колеблется от XV до XVIII в.

Европейское Средневековье началось фактически с **культурной катастрофы**. Великая античная цивилизация была сметена германскими племенами. Да и сами германские племена очень сильно пострадали от своих же завоевательных походов и откатились назад в культурном развитии.

Наступил период культурного безвременья, продолжавшийся с V до конца VIII в. – четыре столетия! Внешне это выразилось в ужасающей разрухе: огромное (в пять-шесть раз!) сокращение общей численности населения, повсюду необработанные поля, опустевшие города... Мы говорили о том, что население Рима превышало миллион жителей, а к VI в. город существовал в пределах всего нескольких кварталов. Многие города вообще исчезли с лица земли, а те, что остались, в большинстве превратились в поселения сельского типа. *Город перестал быть культурным центром, эту функцию взяли на себя монастыри*. Прекратилось каменное строительство, производство стекла, вновь начали использовать примитивные орудия труда, было уничтожено огромное количество произведений литературы, скульптуры, живописи.

Германцы расселились на завоеванных землях хаотично, чередуясь с поселениями местных жителей. Привычная картина мира была разрушена в своих основаниях, мир потерял устойчивость, космос сменился хаосом. На месте быв-

шей Римской империи возникли новые государственные образования – варварские королевства (королевства вестготов, вандалов и аланов, бургундов, франков, остготов, свевов, лангобардов, англо-саксов).

И все же средневековая культура сохранила некоторые культурные формы, созданные Античностью, и в первую очередь Римом. Правда, очень часто в урезанном виде. И всегда в связи с **новыми ценностями** и целями. Например, средневековое образование продолжало строиться как система «семи свободных искусств»: сначала изучали грамматику, риторику и диалектику, потом геометрию, арифметику, музыку, астрономию. Но в Античности образованность имела самостоятельную ценность, а в Средние века образование было прежде всего средством для богослужебной практики и управления государством. Некоторые дисциплины полностью изменили свой смысл. В частности, риторика: в раннее Средневековье она стала искусством скорее письменного, а не устного слова, практикой искусного составления деловых документов, а не искусством прекрасно говорить. Арифметика формировала навыки счета и решения задач, но никак не связывалась с познанием сущности мира, как в Античности.

Сохранялась и языковая преемственность древнеримской и средневековой культуры. *Латынь, язык римлян, оставалась языком учености и церковной проповеди.* Но количество людей, которые считали этот язык родным, непрерывно сокращалось. К VIII в. во многих варварских королевствах население перестало понимать латынь.

Главным явлением культурной жизни поздней Античности, которое перешло в Средневековье и стало его фундаментом, следует считать **христианство**.

Сегодня мы воспринимаем христианскую религию как что-то очень привычное и даже самоочевидное. Ни верующих, ни атеистов не удивляют выражения «Бог сотворил мир из ничего» или «Бог триедин». Между тем *трансформация человеческого сознания, произошедшая с переходом от языческих религий к христианству, была колоссальной, что, в свою очередь, привело к масштабным изменениям культуры в целом.*

Культура христианского Средневековья **теоцентрична** (греч. *Theos* – Бог). То есть это культура, в центре которой концепция (понятие) Бога.

Языческие религии политеистичны. Античные боги – это силы природы (солнце, море, ветер) и свойства человеческой души (мудрость, обида, любовь). Бог христиан – это не сила природы и не свойство души, он один, и он сущность, которая принадлежит иной реальности, то есть он **трансцендентен**. Латинское слово «трансценденция» означает «через границу» («транс» – через, «сensus» –

граница). По-русски можно сказать «потусторонний». Иисус говорит, что паства его «не от мира сего».

Сейчас мы не будем рассуждать о том, где находится эта иная реальность, а обратимся к другому. Что же такое Бог? (Философы формулируют иначе: в чем сущность Бога?)

Христианский Бог – это Слово: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1). Уже одна эта цитата из первой главы Евангелия от Иоанна позволяет ощутить колоссальную разницу между античной и христианской религиозными установками: с одной стороны, чувственно воспринимаемая реальность (солнце, море, ветер), с другой – Слово. Причем в оригинале «Логос» – понятие, гораздо более богатое. Это еще и закон, смысл.

У христианского Бога нет тела, у него нет никакого облика, потому что он *бесконечен и всесовершенен*. Ансельм Кентерберийский (1033–1109) определял Бога как *абсолютный максимум*, как *то, более чего ничего помыслить невозможно*, как наделенность каждым качеством в наивысшей степени. Так, человек может быть силен, а Бог – всемогущ; человек обладает знанием, Бог – всеведущ; человек может быть в один момент времени в одном месте, а Бог – вездесущ. При этом отрицательные качества (глупость, слабость, жадность и т.п.) не рассматривались средневековым философом как характеристики Бога, поскольку каждое из них, строго говоря, было не качеством, а отсутствием качества: глупость – это отсутствие мудрости, слабость – отсутствие силы, жадность – отсутствие щедрости. И если Бог мудр, то он «по умолчанию» не может быть глупым.

Средневековая идея единого и единственного Бога как абсолютного максимума парадоксальна и противоречива. *Античная культура не знала противоречий, поскольку ее рациональным фундаментом были логика и математика*, где $1 = 1$, а $2 = 2$, где из ничего ничего не возникает и всякая вещь конечна, возникает из чего-то другого и является частью чего-то большего (мир не является частью чего-то большего, но он тоже конечен и тоже возникает – из хаоса). *А культура Средневековья основана на внелогических постулатах, изначально противоречащих как опыту, так и здравому смыслу.*

В качестве примера парадокса рассмотрим **идею сотворения мира Богом из ничего**. Как Бог это сделал? Когда? Где? Зачем?

Ничто, из которого возникает мир, нельзя характеризовать как пустое пространство, поскольку *пустое пространство – это уже что-то*. И если Бог до сотворения мира находился в этом пустом пространстве, значит, оно больше Бога (ведь большее не уместится в меньшем). Следовательно, Бог не может быть абсолютным максимумом, поскольку уступает размерами пустоте.

Вопрос «когда?» к акту творения тоже сложно применим. Ведь течение времени начинается с момента сотворения мира, до этого никакого времени не было и быть не могло. И мы никогда не сможем определить, в какой из моментов собственного существования Бог приступил к сотворению мира, поскольку в вечности не существует никаких моментов.

И наконец, зачем Богу творить мир, если он, Бог, и так совершенен? Всесовершенное существо ни в чем не испытывает нужды, у него уже всё есть, а творение мира «от нечего делать» противоречит бесконечной мудрости Бога. То есть мы имеем, с одной стороны, полное отсутствие у Бога каких-либо оснований и мотивов для акта творения мира, а с другой – абсолютно реальный мир, сотворенность которого не ставится под сомнение.

Приведем еще более простой пример. Основание христианского богоучения – это так называемый Символ веры, в котором сформулированы догматы (непререкаемые положения) христианства. Один из догматов – о триединстве Бога. Христианские богословы утверждают, что Бог един, но вместе с тем он – Троица: Отец, Сын, Дух Святой. $1 = 3$. Когда христианство оформилось как религиозная система, языческие философы нападали на нее именно с этих позиций: один не может быть равен трем.

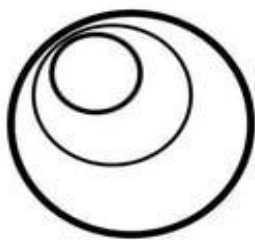
Это действительно сложно понять разумом. Л. Н. Толстой писал в книге «Критика догматического богословия»: «Основная истина, которую Бог через пророков и апостолов благоволил открыть о себе церкви и которую церковь открывает нам, есть та, что Бог один и три, три и один. Выражение этой истины таково, что не то что я не могу понять ее, но несомненно понимаю, что этого понять нельзя.

Человек понимает умом. В уме человека нет более точных законов, как те, которые относятся к числам. И вот первое, что Бог благоволил открыть о себе людям, он выражает в числах: $Я = 3$, и $3 = 1$, и $1 = 3$. Да не может же быть, чтобы Бог так отвечал людям, тем людям, которых он сотворил, которым он дал только разум, чтобы понимать его, не может же быть, чтоб он так отвечал».

Когда мы получили, что $1 = 3$? Когда мы положили в основание нашей теории противоречие? Мы приблизились к самому нерву христианской культуры: *античная культура запрещала противоречия, а христианский образ мыслей, напротив, воплощает противоречие.*

Каким образом связаны друг с другом эти две категории – бесконечность и противоречие? Николай Кузанский, кардинал Римской католической церкви, крупнейший немецкий мыслитель XV в., объяснил это предельно ясно. Пусть у нас есть окружность и хорда (прямое и кривое – это тоже противоположности, которые отметили пифагорейцы). Наглядно видно, что они не совпадают. Но

если мы будем проводить все более короткую хорду, чем закончится процесс? Хорда и дуга стянутся в точке. А что такое точка? Это *бесконечно малое*. Следовательно, противоположность прямого и кривого в бесконечно малом исчезает.



А если мы будем увеличивать радиус, он станет очень большой. Потом возьмем небольшую дугу. Чем больше будет радиус, тем меньше будет дуга и тем ближе она будет к прямой. Следовательно, есть другой способ добиться совпадения прямого и кривого. Первый состоял в том, чтобы стянуть дугу и хорду в точку, обратиться к бесконечно малому. Второй способ состоит в том, чтобы устремить радиус в бесконечность – обратиться к бесконечно большому. Когда радиус бесконечно большой, отрезок дуги неотличим от прямой. Следовательно, *чтобы добиться совпадения противоположностей, нам нужна бесконечность*.



Этими рассуждениями мы попытались показать, что античность и христианство – два совершенно разных историко-культурных мира.

И христианство – очень удобная мировоззренческая конструкция, которая работает как заземление в электросети. Когда в нашем сознании возникают противоречия, связанные с непониманием мотивов действий Бога или установленного Богом порядка, они разрешаются элементарно – *признанием несовершенства человеческого разума, неспособного понять природу и замыслы всесовершенного Бога*.

Несовершенство человека, его низменное по отношению к Богу положение очень четко обозначено в текстах христианских проповедников. Один из важных для понимания средневековой культуры текстов принадлежит римскому папе Иннокентию III (ок. 1161–1216). В своем трактате «О презрении к миру, или О ничтожестве человеческого состояния» он иллюстрирует представление о месте человека в мироздании: «“Сотворил Господь Бог человека из праха земного,

который ничтожнее прочих элементов” (Быт. 2:8). Планеты и звезды Господь Бог сделал из огня, ветер и бури – из воздуха, рыб и пернатых сотворил из воды, людей и скот – из праха. Сравнивая себя с обитателями воды, человек обнаруживает, что он ничтожен; рассматривая небесных тварей, познаёт, что еще более ничтожен; рассматривая сотворенных из огня, приходит к мысли, что ничтожнее его нет. Он не смеет сравнивать себя с небесными тварями, не отваживается поставить себя впереди земных. Он полагает себя равным только выючным животным и узнаёт в любом из них себе подобного... “Участь сынов человеческих и участь животных – одна: как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом, потому что всё – суета. Все идет в одно место: все произошло из праха и все возвратится в прах” (Еккл. 3:19–20)». Поэтому принципиально непостижимы пути Господни и замыслы его для такого ничтожного существа, как человек.

И все же слово Божие адресовано человеку, каким бы ничтожным он ни представлялся. *Человек не рождается верующим, он должен принять веру. Но прежде, чем уверует, человек должен что-то увидеть или что-то услышать.*

Но выше мы указывали, что Бог трансцендентен. В Библии сказано: Бога не видел никто никогда. Каким же образом можно о нем повествовать? И тут мы подходим к ключевой особенности христианской культуры – ее символичности. Язык религии – это **язык символов**.

Античная культура жизнеподобна: античные скульпторы подражали природе. Античный канон эмпиричен: Мирон и Поликлет создавали свои скульптуры, обмеряя олимпийцев. Античные писатели подробно описывали мир, в деталях изображая всё: предметы, действия героев и пр.

Христианская культура символична. Греческое слово *σύμβολο* может быть переведено как «знак» или «опознавательная примета». Вот как филолог М. Гаспаров пишет об этом понятии: «Сим-вол – это предмет, обозначающий другой предмет или понятие, единые с ним. Например, как если два человека разламывают палочку, а потом один из них, посылая к другому вестника, дает ему свою половину; половинки со-единяют, и вестнику верят. В этой ситуации сломанная палочка – символ. Она не важна сама по себе – она важна как указание на некую другую реальность – более важную».



*Архангел Гавриил (Ангел Златые Власы)
Новгородская школа живописи. XII в.*



Античный бюст

Символизмом пронизаны практически все области христианской культуры и искусства. В качестве примера действия символизма рассмотрим икону «Ангел Златые Власы». Что прежде всего привлекает внимание в иконописном лике? Это явное неправдоподобие – огромные глаза. Античный художник бы удивился: таких не бывает. Но художник-иконописец пренебрегает реальными пропорциями. У него иная задача – создать одухотворенный лик, взглянув на который, каждый поймет, что главное в человеке – жизнь души. Огромные глаза – это символ богатой духовной жизни. Душу изобразить невозможно, но можно намекнуть на интенсивную жизнь души.



Шартрский собор. 1194–1260. Франция

Другой пример символизма – собор Нотр-Дам в Шартре. Что первым бросается в глаза? Башня. Зачем строителю готического собора понадобилась такая огромная (160 м – это очень много, высота Парфенона всего 16 м) башня? Ведь

строить ее и долго, и дорого. Но высокая башня есть символ: душу «построить» нельзя, но можно возвести высокую башню, символизирующую стремление души к небесам.



Троице-Сергиева лавра. 1337. Сергиев Посад

Аналогичную функцию выполняют купола на православных храмах. Традиция сооружать над основным зданием храма один или несколько куполов пришла к нам из Византии. Купол является символом небесного (сфера) и вечного (круг). Форма купола тоже имеет символический смысл: его шлемовидный облик напоминает о воинстве, о духовной брани, которую ведет Церковь с силами зла и тьмы, а форма луковицы – о пламени свечи. Важен в символике храма и цвет купола: золото – символ небесной славы. Золотые купола венчают главные храмы и храмы, посвященные Христу. У храмов, посвященных Богородице, купола синие со звездами, потому что звезда напоминает о рождении Христа от Девы Марии. Храмы, посвященные святым, часто увенчаны зелеными или серебряными куполами. В монастырях встречаются черные купола: черный – цвет монашества.

Средневековый собор в плане крестообразен. Это тоже символ – символ распятия.



В христианстве храм символичен полностью, поскольку это место встречи с Богом, необходимое для человека, текст, который верующий может расшифровать. Храм как бы лестница из мира дольного (мира людей) в мир горний (мир Бога). Разделяет эти миры иконостас – стена с иконами. Вход – через лестницу – к алтарю (мир горний), куда могут входить только священники. В алтаре помещен ряд важных предметов, например престол – место, куда нисходит небесная сила (святой, во имя которого возведен храм). Алтарная часть обращена на восток – к солнцу.

Что еще характерно для христианской культуры? Мы уже не раз говорили о том, что языческие боги олицетворяют природные силы, управляют силами природы. Христианский бог прежде всего управляет людьми. Христианство – это **государственная религия**.

Почему это происходит? Религия отражает условия жизни. Если жизнь людей зависит всецело от природы, то боги управляют природой. Если жизнь человека зависит от государства, от монарха, то и Бог управляет людьми.

В языческой культуре общение с любым из богов осуществляется через заговоры и жертвы. В христианстве *нет жертвоприношений* (последнее совершил сам Бог, принеся в жертву самого себя в облике Христа, чтобы спасти человечество). Прихожанин может совершить только символическую жертву – поставить свечу кому-то из святых (хотя некоторые святые выполняют языческую функцию покровительства). Но в христианстве возникает особый **ритуал** для общения с Богом – **молитва**. Через нее человек становится христианином.

Язычество основано на устной форме, на обрядах и мифах, передаваемых из уст в уста. Христианство *основано на текстах*, где изложены основные принципы, объясняющие устройство мира и человеческого общества. Все ответы верующий ищет в книге, а не в природе.

В языческой культуре люди – марионетки, господствует фатализм (предопределенность), а все человеческие порывы – это решения богов, которые не обсуждаются. В христианстве у человека есть *формальная свобода*: он может выбирать, как ему поступить – праведно или нет. Но если у него возникают сомнения, он всегда может найти решение в книге – Библии. Главное, правильно ее истолковать. То есть христианское Божественное Провидение, в отличие от античного Рока, не отрицает диалога и возможности изменения своей судьбы. К Богу можно взывать и надеяться на содействие и даже на ответ.

Однако не только общие ценностные основания Средневековья были связаны с христианством. С церковной идеологией соотносились вполне конкретные сферы общественной жизни. К примеру, Римская христианская церковь принимала непосредственное участие в политической жизни. Не без влияния римского папы и епископов осуществлялись назначения на государственные должности, велись переговоры о мире. Церковь вполне сознательно провоцировала политические конфликты. Она имела свои суды, в которых рассматривались также и вполне светские дела, была крупным собственником и получала долю от государственных податей. Настоятели крупных монастырей и епископы были довольно крупными феодалами, чьими вассалами являлись бароны и рыцари. Налицо, таким образом, совмещение духовной и светской власти.

Христианство породило и такую своеобразную форму социальной организации, как **монастыри**, которые в раннем Средневековье выступали практически единственными центрами духовной культуры, образования. Они выполняли, кроме того, функцию книгохранилищ; именно в них появились скриптории – центры по переписке книг. Монахи принимали в свои ряды людей независимо от происхождения. Так на практике реализовывалась раннехристианская идея равенства всех перед Богом.

Содержание монастырской жизни составляли прежде всего молитва и аскеза. Но европейские монастыри также имели свое хозяйство и обеспечивали себя пропитанием. В силу этого *труд стал восприниматься как подготовительный этап на пути к спасению*. И хотя в Средние века труд так же, как и в Античности, не занимал почетного места, но заложенное монастырями отношение к труду позже будет востребовано бюргерским сословием – городскими мелкими буржуа и выльется в протестантскую трудовую мирскую аскезу.

После того как Римская империя была захвачена германскими племенами, Римская христианская церковь столкнулась с необходимостью обращения в христианство варварских народов (а надо сказать, что сознание представителей германских племен было гораздо более архаичным, чем античное). В конце концов

пришельцы были приведены в христианскую веру, но в результате их христианизации в Средневековье фактически сложилась ситуация «двоеверия»: с одной стороны, новая религия, с другой – сохраняющиеся старые языческие верования.

Особенно тяготели к язычеству с его магической, мифологической основой крестьяне, составлявшие большинство населения Европы (сколько-нибудь заметный рост городов начинается лишь в XII в.). Основными причинами, которые этому способствовали, были следующие: сохранение *ритма жизни, связанного с сельскохозяйственным циклом* и природой; *отождествление христианства с государственной религией*, а значит, с налоговым гнетом, лишением независимости; *языковой барьер* (крестьяне говорили на народных диалектах, были необразованны, а потому абстрактные христианские идеи, выраженные на латинском языке, были им просто недоступны). Как бы то ни было, но обычаи трупосожжения, ритуальные пиршества с песнями и плясками, поклонение силам природы, сельскохозяйственные ритуалы, заговоры, народные игрища еще долгое время составляли основу сельской жизни.

Церковь должна была считаться с народными традициями и нередко шла на компромисс. Например, христианские алтари строили на месте старых капищ, помещали туда мощи святых, для того чтобы новообращенные могли с большей легкостью перейти к христианству. Старые боги превращались в святых или в нечисть. Так, святой Илья принял на себя функции славянского бога Перуна, святой Власий – Велеса, святой Георгий – Ярила, а Параскева Пятница – Мокоши.

Наиболее легко в сознание и повседневную жизнь проникала обрядовая сторона христианства. Христианские ритуалы хотя и были враждебны язычеству, но на деле частично удовлетворили религиозно-практические нужды вчерашних язычников, которые не вникали в высший трансцендентный смысл христианской литургии, но видели в ней замену старым языческим обрядам.

Христианизация крестьян приводила к выработке взглядов, весьма далеких от того, чего добивалось духовенство. Фактически на протяжении всего Средневековья под покровом религиозного сознания сохранялся мощный пласт архаических стереотипов, сохранялось, а возможно, и главенствовало магическое отношение к миру.

Важная особенность культуры Средних веков, ярче всего проявившаяся в городах, – это карнавальная, смеховой характер народной культуры. **Карнавал** являлся *отдельным способом существования и мышления, отличным от серьезной официальной культуры, церковной и светской*. Продолжаясь определенный период в году, карнавал позволял реализовать идею особой свободы, идею возможного выхода хотя бы на время из привычного, жестко иерархизированного порядка вещей *в особое пространство, где возможны любые превращения*,

где последний может стать первым – бобовым королем или царем дураков, где можно прожить социальные роли, недоступные в обычной жизни. Другая черта карнавальной культуры – безудержное веселье, смех, победа жизни. Карнавалы позволяли *культурно приемлемым образом выплеснуть энергию природного человеческого начала, сдерживаемую идеалами христианского благочестия*.

Корнями карнавал уходит в земледельческие культы с их обрядами смерти и воскресения и в оборотническую мифологию. Животворящие силы природы воспроизводились в форме разгула, обжорства, всеобщего веселья. Смех, перебранка, сквернословие были магическими средствами, которые обеспечивали победу жизни.

Кроме собственно карнавалов, в Средние века существовали «праздники дураков», частью церковного обряда стал «пасхальный» и «рождественский» смех. Даже храмовые праздники сопровождались ярмарками и площадными увеселениями – выступлениями уродов, великанов, ученых зверей. Шуты и дураки были незаменимой частью светской жизни, они постоянно пародировали серьезные действия официальной культуры.

Грамотных в Средние века было не так уж много, книги – редкостью. Священное Писание как Божье слово делало все атрибуты книжности почетными, а переписчик книг становился причастным Божественному. И хотя в христианстве культ книги не столь абсолютен, как в иудаизме и исламе («...буква убивает, а дух животворит» (2 Кор. 3:6)), все же Бог-Слово получает в христианстве атрибут – свиток, книгу, кодекс. Книга – символ Откровения, она легко становится символом сокровенного, тайны. Прежде чтецом называли раба, занимавшего господ чтением, теперь чтец – одна из низших ступеней церковнослужителей.

В отличие от школ в архаических цивилизациях, **университеты** были *продуктом именно Средневековья*. Такого рода свободных корпораций учеников и преподавателей с их привилегиями, установленными программами, дипломами, званиями не было ни в Античности, ни на Востоке. Университеты обслуживали нужды государства и церкви, но для них была характерна бóльшая степень автономности от местных, в том числе и городских, властей и особый дух свободного братства.

Деятельность университетов имела три очень важных культурных следствия. Во-первых, *родилось профессиональное сословие ученых* (священников и мирян), которым церковь дала право на преподавание истин Откровения. То есть наряду с церковной и светской властью оформилась *власть интеллектуалов*, воздействие которых на духовную культуру и социальную жизнь со временем будет только возрастать. Во-вторых, университетское братство с самого начала

не знало сословных различий. Студентами не массово, но становились дети и крестьян, и ремесленников. Появился новый смысл понятия благородства как следствия аристократизма ума и поведения, а не рождения. В-третьих, именно в средневековых университетах была предпринята попытка примирить разум и веру и оформилась установка на рациональное постижение Божественного Откровения.

Средневековый университет делился на факультет свободных искусств и факультет теологии (высшая ступень образования). На факультете свободных искусств изучали грамматику, логику, математику, физику, этику. Эти науки опирались только *на разум*. Именно здесь шло освоение заново открытых работ античных авторов – Аристотеля, Платона, Евклида, Архимеда, Птолемея, Гиппократ и др., освоение трудов византийских ученых – Отцов Церкви, а также арабо-мусульманских авторов – Авиценны, Аверроэса, Аль-Хорезми, Аль-Фараби и др. Именно здесь вызревали новые идеи. На факультете теологии главным было точное изучение Библии через толкование текста. Однако примечательно то, что учащиеся теологического факультета прежде должны были закончить факультет искусств, то есть ознакомиться со всеми критически обсуждавшимися идеями и проблемами. Поэтому в толкование Писания неизбежно привносилось рациональное начало.

Университеты породили и новые формы преподавания: **лекции** и **семинары**, где постоянно шли дискуссии, любая тема предлагалась в форме вопроса. Хотя, разумеется, эти эффективные методы не исключали умозрительности, цитирования, опоры на авторитеты.

Еще одной ценностью, которая пришла в Средневековье из варварства, была *ценность героического поведения*. Германские племена жили во многом за счет войн и грабежей, и военное дело всегда считалось у них в высшей степени достойным занятием.

В позднем Средневековье окончательно сложилось рыцарское сословие, которое во многом являлось воинским братством. С той лишь поправкой, что рыцари были Христовы воины, защищавшие веру и несшие ее в другие земли.

На протяжении всего раннего Средневековья воин становился то защитником, то опускался до роли разбойника. К X в. можно говорить о появлении *профессионального сословия воинов*, состоявшего, как правило, из свободных и достаточно богатых людей, которые могли позволить себе приобрести дорогостоящее снаряжение и коня. Долгое время рыцарство оставалось делом сугубо личного выбора. Рыцарство не было экономическим классом, не совпадало с феодальной аристократией. Оно также не имело юридического статуса. Но единый образ жизни отличал этих людей от всех прочих слоев средневекового общества.

Как следствие, в X–XI вв. формируется **рыцарская субкультура**, в основе которой – дух солдатского братства и товарищества, когда сеньор – не господин и судья, а старший среди равных.

Постепенно сложился *этический кодекс рыцарства*, основанный на идеале бескорыстного, преданного, мужественного и прекрасного воина, который должен оберегать слабого, держать слово, быть бесстрашным, не давать себя в обиду, хранить достоинство. Рыцарь подтверждал этот идеал обетами бедности и послушания, супружеского целомудрия, личного совершенства, совершения подвига. Со временем возникла система рыцарской символики: особый ритуал посвящения, особый покров одежды, торжественный обычай вручать оружие.

Все рыцарство делилось на королевских воинов, частные войска феодалов и рыцарские христианские ордена. Именно в среде королевских рыцарей возникает *придворная рыцарская культура* с турнирами и особым этикетом, предполагавшим умение искусно беседовать с дамами, умение одеваться и танцевать, ездить верхом, фехтовать, плавать, охотиться, владеть копьем, играть в шашки, сочинять и петь песни. Именно здесь развивается позже поклонение прекрасной даме, которое способствовало возвышению роли женщины в культуре, а также породило новое отношение к любви как синтезу духовного и природного.

Рыцарство создало свою поэзию в лице трубадуров, труверов и миннезингеров, свои рыцарские романы – большие поэтические и прозаические произведения о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, о Роланде.

В X–XII вв. в западноевропейской архитектуре складывается **романский стиль**. Основные виды построек в романскую эпоху – это монастыри, храмы, замки, из-за чего саму эпоху часто называют монастырской. В стихийно возникших городах архитектура лишь зарождалась, жилые дома были глиняными или деревянными.

Основными строителями являлись монахи и феодалы. Архитектуре, в память о «смутных временах», был присущ воинственный вид, она должна была вызывать у своих обитателей чувство надежности, защищенности снаружи. Поэтому любое сооружение романской эпохи – это прежде всего крепость. Внешний вид архитектуры – тяжелый, основательный, без высоких построек, без лишнего декора и открытых мест, окна – узкие бойницы.

В эту эпоху окончательно складывается тип строения под названием «феодальный замок». Этот замок отнюдь не похож на дворец. Это жилище феодала и одновременно крепость, где в случае нападения спасались и феодал, и жители окрестных деревень, крепостные этого феодала. Обычно замок располагался на возвышенном месте, удобном для наблюдения и обороны. Замкнутую композицию замка завершали отвесные скалы, выступавшие естественной его защитой.

Когда такой замок возвышался над убогими хижинами, он воспринимался как воплощение незыблемой силы.



Замок в Генте. XII в. Бельгия

Интерьеры романского стиля соответствовали мрачному характеру архитектуры. Жилые помещения были тесны, не имели наружных окон, кроме небольших отверстий, выходивших во двор. Преобладали темные цвета, сводчатые потолки, деревянные панели; полы выкладывались терракотовыми плитами, их покрывали шкурами; для освещения и отопления служили камин и горящие факелы, которые прикрепляли к стенам при помощи железных колец. Все создавало впечатление мрачности и тяжеловесности.

С середины XII в. формируется **готический художественный стиль**. Архитектура и скульптура связаны уже не с монастырями, а с городами. Города богатеют, в них создаются крупные городские общины с самостоятельным управлением. Растет число и значение ремесленных цехов и других светских корпораций. Активно развивается торговля. Ремесленники, торговцы становятся всё более и более уважаемыми городскими жителями.

Раньше церковным строительством ведали монастыри, теперь оно переходит к горожанам. Центральным сооружением города остается храм, но его назначение в этот период не ограничивается только совместной молитвой. Храм служит средоточием общественной жизни: в нем читаются университетские лекции,

разыгрываются театральные постановки – мистерии; иногда в храме даже заседает городской совет, парламент. Церемонии, и церковные, и светские, теперь проходят не только в помещении, но и на паперти.



Собор Парижской Богоматери. 1163–1345. Париж

Создателем готического стиля был аббат Сугерий (ок. 1081–1151). Это произошло в 1137–1144 гг. Сугерий оставил подробное и красноречивое описание всех своих замыслов. Он везде настойчиво подчеркивал главную цель, стоящую перед мастерами: они должны соблюдать строгую геометричность (гармоничность) планировки и стремиться к обилию света. Для этого площадь окон была увеличена до такой степени, что они заняли практически всю стену и, по сути, сами стали прозрачной стеной. Традиционная стена утратила свой определяющий характер. За счет чего оказалось возможно увеличить площадь окон и обеспечить такое обилие света? Главным достижением готической архитектуры стала каркасная система строения: прочный каркас и промежутки, заполненные более легкими плоскостями (как называли бы сейчас, каркасно-щитовой проект). Такая конструкция значительно облегчала стены здания и позволяла возводить их на достаточную высоту (в отличие от цельнокаменных стен романской эпохи).

Лекция 7. КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Хронология. Противоречивость синтеза христианства и античного язычества. Секуляризация культуры. Гуманизм. Антропоцентризм. Искусство. Общественная жизнь. Утопические теории

На смену Средневековью приходит Возрождение – эпоха не очень длительная. Но это отдельная эпоха, с особыми принципами.

Обычно хронология эпохи Возрождения выглядит так:

- ✓ Проторенессанс (дученто и треченто – XII–XIII и XIII–XIV вв.);
- ✓ Раннее Возрождение (кватроченто – XIV–XV вв.);
- ✓ Высокое Возрождение (чинквеченто – XV–XVI вв.);
- ✓ Позднее Возрождение (середина XVI в. – 1590-е гг.).

Началась эта культурная эпоха в Италии, откуда распространилась (Позднее Возрождение) на другие территории Европы – Фландрию, Голландию, Францию, а в Россию пришла только в XVIII в.

Культура итальянского Возрождения дала миру поэта Данте Алигьери, поэта и гуманиста Франческо Петрарку, поэта, писателя и гуманиста Джованни Боккаччо, архитектора Филиппо Брунеллески, скульптора Донателло, живописца Мазаччо, гуманистов, писателей Лоренцо Валлу и Джованни Пико делла Мирандолу, живописца Сандро Боттичелли, живописца и ученого Леонардо да Винчи, живописца, скульптора, архитектора и поэта Микеланджело Буонарроти, живописцев Джорджоне, Тициана, Рафаэля и многих других.

Итальянское Возрождение представляет собой не одно общеитальянское движение, а ряд либо одновременных, либо чередующихся движений в разных центрах страны. Дело в том, что Италия в этот период находилась в состоянии раздробленности и представляла собой отдельные государства-территории. Наиболее полно черты Возрождения проявились во Флоренции и Риме, менее – в Милане, Неаполе и Венеции.

Термин «Ренессанс» (фр. *renaissance* – возрождение, новое рождение) был введен мыслителем и художником самой этой эпохи Джорджо Вазари (1511–1574) в работе «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Так он назвал период с 1250 по 1550 г.

Что же возрождалось?

Во-первых, возрождалась **классическая древность** – наследие Древней Греции и Древнего Рима, которое для Вазари предстает идеальным образцом.

Причем нельзя сказать, что античная культура обрела популярность только в эпоху Возрождения. И Средние века испытывали ее влияние: были хорошо известны, изучались в университетах древнегреческие и древнеримские литературные и философские произведения; оставались сильны государственные тради-

ции, например непрерывность Римской империи (неслучайно Ватикан, а это мини-государство на территории Рима, стал духовным центром католического мира и остается таковым по сей день). Но культура Средних веков, используя наследие греков и римлян, *никогда бы не пришла к мысли о возрождении культуры античной* – слишком различны были их религиозные и мировоззренческие ориентации: Античность – эпоха язычества, Средние века – христианства.

И вот после тысячелетия Средневековья люди «вспомнили» античную культуру. А кто это сделал? Средневековые христиане – по рождению, по воспитанию. Но, не переставая быть христианами, они не только изучали языческую древность, но и старались дать ей новую жизнь и, таким образом, собственной жизнью и творчеством создавали *синтез античности и христианства – синтез противоположностей*.

Во-вторых, Возрождение сопровождалось **секуляризацией культуры** (лат. *saecularis* – светский). Некоторые культурные сферы стали постепенно освобождаться от тотального контроля церкви. Секуляризация означала эмансипацию науки и искусства от богословия, охлаждение к христианской этике, зарождение национальных (не на латинском языке) литератур, *стремление человека к свободе от ограничений католической церкви*. В эпоху итальянского Возрождения (XIV в.) возник термин *studia humanitatis* – изучение человеческого (в отличие от *studia divina* – изучения Божественного). «Изучение человеческого» фактически отождествлялось с изучением поэзии, риторики, этики, то есть мыслители Возрождения обратились к тем источникам античной культуры, которые ориентировали человека в большей мере на земную, мирскую жизнь. Иными словами, «Возрождение» стало означать *гуманизм – особый тип мировоззрения, особый моральный принцип, не связанный с религиозностью*.

В-третьих, восстанавливался в своих правах **материально-телесный аспект** жизни и утверждалось понимание **личности как основной ценности**, культурной и жизненной.

Если охарактеризовать Возрождение коротко, то это в первую очередь смена картины мира – *теоцентрической*, где средоточие всего Бог, на *антропоцентрическую*, где средоточие всего человек.

Итак, когда говорят о главном принципе Возрождения, произносят «**антропоцентризм**» (напомним, что Античность – это космоцентризм, Средние века – теоцентризм). В центре, таким образом, антропос (греч. *ανθρωπος* – человек), первопринцип бытия – человек.

Чтобы понять, что значит «человек... находится в центре», начать нужно издалека, со средневековой модели мироздания. Эта модель отражена, например, в «Божественной комедии» Данте Алигьери (1265–1321). Все сущее, Вселенная, разделяется на две большие области: Небо и Землю (мир горний и мир дольний).

Небожители образуют иерархию – от Бога до ангелов. Обитатели земли также образуют иерархию, где самое совершенное существо – человек.

Небо	<p>Бог</p> <p>↓</p> <p>Серафимы – это существа с шестью крылами. Первые два крыла нужны, чтобы прикрыть свое лицо, еще два покрывают тело, а третья пара нужна для полета. Считается, что от этих ангелов исходит очень лучистый свет, поэтому они закрываются, чтобы не ослепить людей.</p> <p>↓</p> <p>Херувимы – существа, чья обязанность – направлять людей к вере. Херувимы стоят у врат рая. Они имеют не одно, а сразу четыре лица, смотрящие в четыре стороны: человеческий, орлиный, бычий и львиный.</p> <p>↓</p> <p>Престолы используются Богом в качестве перевозчиков. Именно на них Всевышний облетает свои владения. Изображаются в виде кружочков с крылышками.</p> <p><...></p> <p>↓</p> <p>Архангелы – вожди небесного воинства, великие ратники и благовестники. Они возвещают волю Создателя, просвещают душу и укрепляют веру, защищают врата рая и одолевают силы зла.</p> <p>↑</p> <p>Ангелы – духовные, бесплотные существа, сообщающие волю Бога и обладающие сверхъестественными возможностями.</p>
Земля	<p>Человек</p> <p>↑</p> <p>Животные</p> <p>↑</p> <p>Растения</p> <p>↑</p> <p>Минералы</p>

Эту схему называют «Великая цепь бытия».

В такой картине мироздания человек занимает место «на границе» между Небом и Землей. Его ближайшие соседи – ангелы сверху и животные снизу. В этом смысле человек – в центре.

Г. Р. Державин писал об этом в оде «Бог»:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Итак, человек находится «на границе» между миром горним и миром дольным. У него есть смертное тело и бессмертная душа, он соединяет в себе земное и небесное, и этим обусловлена противоречивость человеческой природы.

Своего рода апогеем ренессансного мировоззрения считается работа «Речь о достоинстве человека» (1486) одного из мыслителей итальянского Возрождения Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494). Самый знаменитый фрагмент этого произведения – речь, которую произносит Бог, обращаясь к созданному им человеку: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшее божественное».

Это замечательная возрожденческая идея! Как рассуждало Средневековье? Человек таков, каким его создал Бог: один горбатый, другой глупый. Ничего не поделаешь... Возрождение мыслит иначе, оно делает акцент на творческой силе человека: человек создает себя подобно тому, как скульптор создает статую, как художник создает произведение искусства.

Мысль эта звучит удивительно современно. Напоминает концепцию, которую любят, например, американцы. Человек, сам себя сделавший, – это идеал современной американской культуры. На первом месте «проект»: человек хочет видеть себя танцором, или актером, или правителем – и делает, как «достолавный ваятель самого себя». Эпоха Ренессанса оказывается в каких-то аспектах очень созвучной нашей культуре.

Итак, Пико делла Мирандола пишет о центральности человека в мире: во-первых, о том, что человек свободен, и, во-вторых, о том, что свобода позволяет ему стать таким, каким он хочет быть.

Но свобода человека позволяет ему творить *как добро, так и зло*, возвышаться до ослепительной красоты или падать в бездну безобразия, быть правдивым или лживым. Поэтому ренессансная культура потрясающе противоречива: освобождающийся человек рождает примеры не только бесконечной духовности, но и бесконечной жестокости. Ярчайший пример – инквизиция: ославленная на все века, она была детищем исключительно эпохи Возрождения (официально учреждена в Испании в 1470 г., в Италии в 1542 г.).

Итак, антропоцентрическая культура позднейших эпох европейской истории, фундаментом которой служит Возрождение, во всех своих аспектах оказы-

вается *проникнутой острейшими, непримиримыми противоречиями*. И это неизбежно, когда центр культуры – человек, который сам есть воплощенное противоречие, Небо и Земля одновременно.

Рассмотрим это на примере поэзии. Великий Франческо Петрарка (1304–1374) прославился книгами сонетов. Одна из них называется «Сонеты на жизнь мадонны Лауры», другая – «Сонеты на смерть мадонны Лауры». Приведем один из них – сонет 134:

Мне мира нет, – и брани не подъемлю,
Восторг и страх в груди, пожар и лед.
Заоблачный стремлю в мечтах полет –
И падаю, низверженный, на землю.

Сжимая мир в объятьях, – сон объемлю.
Мне бог любви коварный плен кует:
Ни узник я, ни вольный. Жду – убьет;
Но медлит он, – и вновь надежде внемлю.

Я зряч – без глаз; без языка – кричу.
Зову конец – и вновь молю: «Пощада!»
Клянусь себя – и всё же дни влачу.

Мой плач – мой смех. Ни жизни мне не надо,
Ни гибели. Я мук своих – хочу...
И вот за пыл сердечный мой награда!*

Текст – сплошная цепь противоречий. Почему Петрарка так пишет? Вероятно, он стремится передать противоречивость человеческой природы.

Советский историк культуры Л. М. Баткин писал: «Возрождение – это синтез или диалог классической античности и средневекового христианства, это пространство их встречи и взаимодействия».

Рассмотрим противоречия в живописи.

Когда речь заходит о Возрождении, обычно обязательно произносят три имени – Леонардо, Микеланджело, Рафаэль. Кого эти художники изображают? Они изображают Христа, Богородицу, Иоанна Крестителя, то есть обращаются к *христианским (библейским, евангельским) сюжетам*. Но делают это в соответствии с *античным каноном о прекрасном человеке*, создавая немыслимый до этого противоречивый синтез.

Остановимся подробнее на работе не очень известного художника Антонелло да Мессина (1430–1479) «Святой Себастиан». Живописец воплотил сюжет мученичества, который очень любили в эту эпоху. Себастиан – римский легио-

* Перевод Вяч. Иванова.

нер, военачальник, перешедший в христианство и проповедовавший христианство среди воинов. Это происходило в столетие христианских мучеников, когда христианство в Риме было еще под запретом (до правления императора Константина). По римскому закону Себастиана должны были казнить – расстрелять у столба – его же солдаты. На картине изображена сцена казни.

Сюжет христианский, но у юного святого по-античному прекрасное тело. Это противоречие. И оно не единственное, в картине есть и другие: нагое тело и городской пейзаж; мифологический сюжет и бытовые сценки (нищий, женщина с ребенком, беседующие горожане, дамы на балконе); страшный сюжет, сцена казни, но общее настроение полотна – лирическое, светлое, главный герой словно не испытывает боли, его лицо спокойно, задумчиво.



Антонелло да Мессина. Святой Себастиан. 1476. Картинная галерея (Дрезден)

К сюжету мученичества святого Себастиана обращались многие художники: Пьетро Перуджино, Джованни Больтраффио, Тициан, Сандро Боттичелли, Диего Ривера. И каждый раз при взгляде на эти возрожденческие полотна возникает мысль: изображая казнь Себастиана, художники старались сделать акцент на красивом человеческом теле.

А вот обратный пример, но противоречие то же.

«Рождение Венеры» Сандро Боттичелли (1445–1510). Языческая богиня изображена по античному канону красоты, и это абсолютно оправданно. Но какое у нее задумчивое, говорящее лицо! Лица античных статуй совершенно нейтральны, замкнуты: для древнего грека тело оказывается выразительнее лица,

душа человека – это форма его тела. На лице же Венеры – богатая духовная жизнь. Сколько тут психологизма! Великие живописцы Возрождения сумели объединить античный идеал физического совершенства с христианской одухотворенностью.



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1484–1485. Галерея Уффици (Флоренция)

Получается, что возрожденческие образы отнюдь не буквальное возрождение античности. К античному идеалу физической красоты добавились психологическая достоверность, душевная жизнь – то, что совершенно отсутствовало в античных образах. Средневековое пренебрежение телесной красотой ради красоты души, продолжавшееся несколько столетий, сменилось пристальным вниманием к прекрасному телу, но – в гармонии с прекрасной душой. Изображение Бога в виде прекрасного человека – невозможно ярче проиллюстрировать ренессансный антропоцентризм.

Следующим шагом за *очеловечиванием Бога* может стать только *обожествление человека*. И это происходит. Почему главное произведение Данте называется «Божественная комедия»? **«Комедия»** – потому что произведение хорошо кончается (название третьей части «Рай»). А почему «божественная»? Сам эпитет Данте не принадлежит. Он появился в названии позднее. Существует мнение, что первым сочинение своего современника так назвал Джованни Боккаччо (1313–1375), придя в восхищение от прочитанного.

Божественным (*divino*) в эту эпоху стали называть все выдающееся, возвышающее. И прежде всего – незаурядных личностей. «Божественный Леонардо» – так называл Леонардо да Винчи Джорджо Вазари. Это заставляет вспомнить о

Гомере, который своих любимых героев называл «богоравными»: Ахилл богоравный, Одиссей богоравный... В Средние века такое было просто невозможно.

В связи с изменением отношения к человеку *изменяется отношение к искусству: оно приобретает высокую социальную ценность*. Художники берут на себя функцию **теоретиков** художественного творчества. В рамках того или иного вида искусства, преимущественно живописи, скульптуры, архитектуры, получивших наиболее полное развитие в эту эпоху, ставятся общие эстетические задачи. (Правда, разделение деятелей Возрождения на ученых, философов и художников весьма условно, все они были универсальными личностями.) *Основная эстетическая установка – отображение реального, признанного прекрасным мира, подражание природе, создание произведений, достойных красоты окружающего.*

Великие художники эпохи Возрождения пытаются решить эти проблемы, изучая, в частности, логическую организацию пространства.



Паоло Уччелло. Легенда о причастии. 1465–1469. Национальная галерея Марке (Урбино)

Паоло Уччелло (1397–1475) открывает **линейную перспективу**. С этого времени соблюдение правил линейной перспективы стало обязательным для художников.

Одно из открытий Леонардо да Винчи (1452–1519) состояло в том, что граница света и тени зачастую неотчетлива, размыта. Он писал: «Свет и тени не должны быть резко разграничены, ибо границы их в большинстве случаев смутны. Если линия и математическая точка суть вещи невидимые, то и границы вещей, будучи линиями, – невидимы. А потому ты, живописец, не ограничивай

вещи». Леонардо открыл неустойчивость, текучесть видимого мира. Средством воплощения этого открытия служит знаменитая леонардовская техника **сфумато** – техника создания светотени, неуловимо мягкого перехода от освещенного к затаенному (итал. *sfumato* – затушеванный, буквально – исчезнувший как дым). Эталонное sfumato можно увидеть в изображении лица «Моны Лизы».



Леонардо да Винчи. Портрет Лизы Герардини, жены Франческо дель Джокондо (Мона Лиза). Между 1503 и 1506. Лувр (Париж)

Мазаччо, Донателло, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти поглощены исследованием технических проблем искусства: линейной и воздушной перспективой, светотенью, колоритом, пропорциональностью, симметрией, общей композицией, гармонией.

В эпоху Возрождения *изменился социальный статус художника*. В Древней Греции искусство было разновидностью ремесла. В Древнем Риме профессия актера по своему социальному статусу приравнивалась к профессии гладиатора или женщины легкого поведения и была связана с лишением «гражданской чести». В Средневековье художник был приписан к малярному цеху, а поэт мог заниматься поэзией лишь, как бы сказали сейчас, по совместительству, будучи в

первую очередь школьным учителем, библиотекарем и т.п. Художник эпохи Ренессанса (а это и скульптор, и живописец, и писатель, и поэт) *из представителя одного из низших сословий традиционного общества превращается в социокультурный идеал*, поскольку именно в его деятельности реализуются главные культурные идеи, ценности и идеалы возрожденческого гуманизма: свобода, творчество, самодеятельность, самодостаточность и саморазвитие. Отныне ведущие королевские дома Европы переманивают друг у друга известных поэтов, музыкантов, художников. Похороны Рафаэля превращаются в гигантскую манифестацию, свидетельствующую о признании заслуг этого великого мастера всеми слоями общества.

Однако подчеркнем бегло упомянутое выше: установка на свободу, индивидуальность, реализованная столь мощно и великолепно в сфере искусства, оказалась разрушительной для социальной и политической ткани жизни ренессансного общества. Здесь *свобода обернулась вседозволенностью, а индивидуальность – явно выраженным индивидуализмом*, зоологическим утверждением только своих потребностей и желаний, деградацией гуманистической морали. Стихийное самоутверждение индивидуальности часто оказывалось весьма далеким от благородного ренессансного гуманизма.

Это явление А. Ф. Лосев определил как оборотную сторону титанизма. Пороки и преступления были во все эпохи человеческой истории, были они и в Средние века. Но там люди грешили против своей совести и после совершения греха каялись в нем. В эпоху Ренессанса наступили другие времена: люди совершали самые дикие преступления и ни в какой мере в них не каялись.

Распущенность и своеволие постепенно проникли во все поры возрожденческой общественной жизни Италии. Парадокс заключался в том, что «абсолютные злодеи», прославившиеся своими зверствами, убийствами, разного рода извращениями, такие как Цезарь Борджиа или Сигизмундо Малатеста, в то же время были большими любителями и знатоками наук, искусства, людьми всесторонне образованными, разумными политиками. Александр VI Борджиа, папа римский с 1492 по 1503 г., соединял невероятное корыстолюбие и развращенность с организаторскими способностями и энергией. На свои ночные оргии он собирал до пятидесяти проституток сразу, ухитрился сожительствовать с собственной дочерью Лукрецией, которая одновременно была любовницей его сына Цезаря Борджиа, и при этом сумел, исходя из различных соображений, выдать ее четыре раза замуж.

В 1490 г. в Риме было 6800 проституток, а в 1509 г. в Венеции – 11 000. При этом основными потребителями и покровителями публичных домов счита-

лись как раз католические священники. Дело доходило до того, что светской властью публиковались декреты, в которых священнослужителям запрещалось заниматься сводничеством и содержать публичные дома.

По мнению швейцарского историка культуры Якоба Буркхардта, в эпоху Возрождения население Италии чувствует себя вышедшим из-под воздействия государства, полиции. В справедливость судопроизводства «вообще никто больше не верит». Интересный факт: убийца часто оказывается оправданным в глазах общества еще до того, как становятся известны подробности его преступления, просто потому, что являет собой фигуру, презревшую общественные условности и утверждающую свою волю в противовес воле государства. Гордое поведение человека перед казнью, его мужество вызывают восхищение вне зависимости от совершенных им преступлений. Государство и гражданская жизнь, особенно во время многочисленных политических беспорядков, «стремительно катятся к распаду».

В связи с этим необходимо обратиться к выдающемуся и очень специфическому автору – Франсуа Рабле (1483/1494–1553) и его сочинению «Гаргантюа и Пантагрюэль», в котором была осуществлена невиданная десакрализация власти и социального неравенства. Все книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» были осуждены богословским факультетом Сорбонны как еретические.

Франсуа Рабле сочинил историю о двух великанах-обжорах, отце и сыне. Основным объектом его сатиры стала церковь, верховное духовенство и монашество. Автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» в молодости сам был монахом, однако монашеская жизнь пришлась ему не по душе и он в конце концов покинул монастырь.

В романе высмеиваются, с одной стороны, многочисленные притязания церкви, а с другой – невежество и лень монахов. Рабле, знающий предмет не понаслышке, красочно изображает все пороки католического духовенства, вызывавшие массовый протест во время Реформации: непомерное стремление к наживе, претензии пап на политическое господство в Европе, ханжеское благочестие, прикрывающее развращенность служителей церкви. Много места в романе занимает грубоватый юмор, объектом которого является человеческое тело; много говорится об одежде, вине, еде и венерических заболеваниях (пролог первой книги начинается со слов: «Достославные пьяницы и вы, досточтимые венерики (ибо вам, а не кому другому, посвящены мои писания)!»), о выделениях человеческого тела («...Лучшая в мире подтирка – это пушистый гусенок, уверяю вас...»). В Париже Гаргантюа устраивает наводнение («мочепотоп») и забирает себе большие колокола с собора Парижской Богоматери, чтобы повесить их на шею своей кобыле и пр.

Еще один памятник культуры эпохи Возрождения – «Молот ведьм», написанный в 1486–1487 гг. католическим приором, доминиканским инквизитором Генрихом Крамером (1430–1505). Это трактат о демонологии и надлежащих методах преследования ведьм. Поводом к его созданию послужило сокрушительное фиаско, которое потерпел Крамер в качестве обвинителя в одном из судебных процессов в городе Инсбруке. Тогда епископ Инсбрукский, рассмотрев материалы процесса, отменил приговоры инквизиции и освободил обвиняемых женщин, а Крамеру предложил покинуть город. Чтобы оправдаться и составить программу для дальнейших действий, Крамер приступил к написанию трактата по колдовству.

Основными задачами «Молота ведьм» было опровержение доводов об отсутствии колдовства, доказательство того, что женщины колдуют чаще мужчин (в книге подчеркивалась женская сущность чародейства), а также обучение магистратов способам обнаружения ведьм и подробное описание процедур доказательства их виновности.

Выпуск «Молота ведьм» совпал с началом европейского книгопечатания, изобретение которого связано с именем первого типографа Европы Иоганна Гутенберга (ок. 1400–1468). Это способствовало широкому распространению копий трактата, вызвало массовую истерию среди населения и положило начало массовой охоте на ведьм. В 1490 г. Генрих Крамер был осужден судом инквизиции за неоправданные средства дознания, неправильные инквизиционные процедуры и повышенный интерес к сексуальным аспектам колдовства.

Завершая обзор достижений эпохи Возрождения, остановимся на возникших в это время **утопических учениях** – первых теориях, в которых описывались модели бесклассовых обществ, первых попытках умозрительного бегства от реальности в некое условное будущее «царство разума».

Общее содержание утопии коротко можно сформулировать так: хорошо было бы, если бы так было. По этой причине утопические учения ближе к литературным произведениям, чем к научным теориям, однако, в отличие от авторов религиозно-этических трактатов, утописты пытаются построить модель идеального общества, исходя из реалистической парадигмы, не привлекая категории Бога или иных сверхъестественных сил и существ.

Рассмотрим наиболее известных авторов утопических учений о бесклассовом обществе.

Томас Мор (1478–1535), автор романа «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия», или просто «Утопия» (1516). В романе описан фантастический остров

Утопия (от греч. *и* – нет и *topos* – место, то есть место, которого нет; слово придумал Мор, но впоследствии оно стало нарицательным). На этом острове ликвидирована частная и даже личная собственность во всех сферах человеческой жизни, начиная от производственной деятельности и распределения материальных благ и заканчивая семейными отношениями. Население острова не ведет торговли, не имеет денег, все необходимое получает от государства в обмен на шестичасовой рабочий день. Томас Мор не углубляется в сферу материального производства, не уточняет, каким образом за неизнурительный шестичасовой рабочий день жители острова способны обеспечить всем необходимым каждого (в современном Мору обществе рабочие за двенадцать – шестнадцать рабочих часов могли обеспечить необходимыми материальными благами лишь представителей высшего сословия, образующих меньшинство).

Еще одна из классических утопий – «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы (1568–1639), написанный им в тюрьме инквизиции около 1602 г. В этой книге Кампанелла ввел термин **«коммунизм»** для обозначения *модели бесклассового общества, где частная собственность устраняется сознательно.*

В идеальной коммунистической общине у Кампанеллы труд обязателен для всех, хотя рабочий день сокращен до четырех часов. В оставшееся время люди занимаются наукой (обретают магическое знание), просвещением и трудовым воспитанием. Руководство коммунистической общиной находится в руках учёно-жреческой касты. Основная задача общины – духовное единение человечества. Основу утопии Кампанеллы составляло упразднение причины неравенства – частной собственности, поэтому все «солярии» (жители Города Солнца) являются «одновременно богатыми и вместе с тем бедными: богатыми – потому что у них есть всё, бедными – потому что у них нет никакой собственности, и поэтому не они служат вещам, а вещи служат им». Как и многие другие пророки и утописты, Кампанелла полагал, что открытый им «новый закон» сведет на нет отрицательные стороны человеческой натуры и постепенно весь мир станет жить по обычаям Города Солнца.

Домарксовские учения об идеальных обществах носили *этический и психологический характер* и были прежде всего протестом против тяжелой жизни подчиненного класса. Они не были попыткой разобраться в причинах этой тяжелой жизни.

Значение эпохи Возрождения огромно. Это не только художественный стиль, не только обращение к античности. Изменился человек. Освободившись от средневековых представлений, он по-новому взглянул на окружающий мир и на самого себя.

Лекция 8. КУЛЬТУРА ЭПОХИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Научная революция. Новая картина мира.

Рационализм. Реформация и протестантизм. Контрреформация.

Художественная культура. Барокко. Классицизм

Новое время – период в истории человечества, пришедший на смену Возрождению, но само понятие «Новое время» появилось в Италии еще в эпоху Возрождения. Гуманисты предложили трехчленное деление истории: на древнюю, среднюю и новую. Критерием «новизны» наступившей эпохи по сравнению с предшествующей был, с точки зрения гуманистов, расцвет в период Ренессанса светской науки и культуры, то есть не социально-экономический, а духовно-культурный фактор.

Но впоследствии понятие «Новое время» было закреплено историками за периодом развития европейской культуры XVII–XVIII вв. Именно в этот отрезок времени возникает новая цивилизация и новая система отношений, формируется европоцентристский мир («европейское чудо») и европейская цивилизация начинает экспансию в другие регионы мира.

Развитие естественных наук начинается в эпоху Ренессанса. Но в этот период оно было стихийным явлением: не было строго разделенных предметных областей (физика, химия, математика, астрономия, медицина, биология), не было специфических для каждой науки методов. Ученый эпохи Возрождения *занимался всем и сразу*, часто не разделяя научные опыты, художественные эксперименты и магические ритуалы. На память сразу приходит образ великого Леонардо да Винчи, который сочетал занятия искусствами и наукой, инженерные, астрологические и магические практики.

Леонардо да Винчи провозгласил **опыт** кратчайшим путем к истине. Это было знаменательно, поскольку до него путь к истине прокладывали через логические рассуждения и обращения к Божественному откровению на основе спекулятивных, то есть оторванных от реальности, рассуждений – так называемого самосозерцания разума.

Но это высказывание Леонардо было скорее *бунтом против средневековой схоластики*, оно не было позитивной, то есть предписывающей какие-то конкретные правила, исследовательской программой. Дело в том, что средневековая схоластика отрицала опыт как критерий истины и в качестве главного критерия истины утверждала разум, его непротиворечивость: главное, чтобы рассуждения были непротиворечивыми, а соответствуют ли они действительности, принципиального значения не имеет. Есть притча-анекдот: однажды во дворике Париж-

ского университета сошлись в жарком споре два видных средневековых философа – Фома Аквинский и Альбрехт Великий. Вопрос был поставлен решительно: «Есть ли у крота глаза?» Несколько часов бились философы, и ни один не хотел уступить. Их тяжбу услышал садовник и поспешил на помощь: «За чем дело стало? Я мигом доставлю настоящего крота, вы и увидите...» – «Ни в коем случае, – возразили схоласты, – мы спорим в принципе. Есть ли в принципе у крота глаза?»

Надо, однако, понимать, что опыт, который провозгласил Леонардо, бывает разным. Архаичные представления о плоской земле тоже основаны на опыте – житейском. Мы видим Землю плоской, а движение светил по небосклону выглядит как их вращение вокруг нее. *Глаза и в целом органы чувств могут нас обмануть в отношении сущности.* Мы не в состоянии увидеть движение нашей планеты вокруг Солнца, поскольку находимся на ней и движемся вместе с ней. Но что касается ритмов, скорости этого движения, то их мы можем рассчитать, а затем предсказывать, не меняя при этом картины мира. Что и сделал древнегреческий астроном и математик Птолемей (ок. 100 – ок. 170). Взяв за основу своего учения об устройстве мира непосредственный опыт, он построил рациональную модель, частично подтвердив ее математическими расчетами и астрономическими наблюдениями. В птолемеевой модели мироздания в центре находится неподвижная Земля, которую окружают хрустальные сферы с прикрепленными к ним светилами. Ближайшая из сфер – сфера Луны, далее следуют друг за другом сферы Меркурия, Венеры, Солнца и т.д. Это **геоцентрическая система мироустройства**. Ее и описал в «Божественной комедии» Данте.

Теория Птолемея была очень сложной, громоздкой, неудобной. И все же она работала. Надо сказать, что при таких воззрениях можно было решить центральную задачу астрономии – предсказывать положение светил на небосклоне. Поэтому, хотя и неверная в своей основе, эта теория поначалу не вызывала серьезных возражений, а впоследствии любые открытые высказывания против нее жестоко подавлялись христианской церковью. К началу XVI в. система мира Птолемея была уже настолько сложна, что не могла удовлетворять тем требованиям, которые предъявлялись к астрономии практической жизнью, и в первую очередь мореплаванием.

Вообще, изменение отношения к науке – одна из важнейших примет Нового времени. Если лозунгом эпохи Возрождения обычно считают фразу Роджера Бэкона «Знание – сила», то применительно к Новому времени этот лозунг можно было бы сформулировать как «Знание – польза». Причем максимум пользы при минимуме усилий.

Первым «сталкером», заглянувшим в новую парадигму еще в эпоху Возрождения, стал польский астроном Николай Коперник (1473–1543). Он предложил **гелиоцентрическую модель мироздания**, согласно которой в центре мира находится Солнце, а вокруг него движутся планеты. Ближайшая к нему планета – Меркурий, далее – Венера, Земля, Марс... При этом Коперник не понимал, какая сила приводит в движение небесные тела и что их удерживает возле Солнца (эту силу он описывал метафорически – как силу любви). Он также был не в состоянии путем математических расчетов определить размеры видимой Вселенной.

В чем преимущество этого учения перед учением Птолемея? При таком воззрении центральная задача астрономии – предсказание положения светил – решалась гораздо легче. Мы все учились в школе и из школьного курса математики помним, что одна и та же задача может быть решена разными способами. Можно громоздко, а можно – коротко и изящно. Система Коперника была подобна изящному решению. Но эта ее изящность способствовала развитию навигации «второго рода» – мореплаванию, ориентировавшемуся по звездам. На протяжении долгого времени мореплаватели использовали навигацию «первого рода» – плавание вдоль берега. Риск заблудиться и погибнуть в открытом море в этом случае был минимальным, но сроки плавания существенно удлинялись, что приводило к повышению расходов, а следовательно, к удорожанию перевозимых грузов. А если корабли были военные, то помощь с моря могла опоздать. Таким образом, отвлеченная, казалось бы, от практических задач наука *космология была способна влиять и на экономику, и на политику.*

Но гораздо большее влияние гелиоцентрическая модель устройства мира оказала на мировоззрение людей. Человек живет на Земле. Если Земля – центр мира, то человек живет в центре мира. Это весомый аргумент в пользу **креационизма** – учения о сотворенности мира Богом. Ведь Бог творит мир не просто так, а для человека, поэтому нахождение человека в центре мира соответствует Священному Писанию. Это в старой системе. А если Коперник прав и в центре мира не Земля, а Солнце? Тогда ни о какой центральности человека говорить уже невозможно.

Пожалуй, это был первый в истории человечества эпизод, когда людям пришлось *пересматривать теорию, на протяжении веков считавшуюся непреложной истиной.* Неслучайно этот эпизод называют **первой научной революцией** или **коперниканским поворотом.**

Впрочем, научная революция Нового времени не исчерпывается учением Коперника. Переход от геоцентризма к гелиоцентризму можно считать только первым актом. Вторым актом стала деятельность замечательного, тоже итальянского, мыслителя Джордано Бруно (1548–1600).

Если Коперник считал, что Вселенная конечна, ограничена твердой сферой, на которой закреплены такие же неподвижные, как она, звезды (а движение звезд по небосклону не более чем иллюзия, возникающая благодаря вращению Земли), то Бруно сделал следующий шаг. Есть Солнце в центре и вокруг него планеты. Но разве из этого следует, что такая система единственная? Вполне вероятно, что пространство бесконечно и в этом бесконечном пространстве находится множество светил (в чем легко убедиться ночью, глядя на усыпанный звездами небосвод). Очень может быть, что вокруг некоторых из них есть планеты и на некоторых из этих планет есть разумные существа.

То есть вопрос теперь ставится не о том, что в центре – Земля или Солнце. *Центра вообще нет. Есть бесконечное пространство, бесконечное множество светил.* А человек – он затерян в этой бесконечности: песчинка на маленькой планете.

Как вообще можно прийти к мысли о бесконечности мира? Ведь все, что нас окружает, не является бесконечным. И здесь нужно сказать еще об одном значимом открытии, которое характеризует новую эпоху. Важнейшим для Бруно было положение о *приоритете разума над чувствами*. Иными словами, доверять надо в первую очередь мыслимому, а не очевидному. *Видимое глазами – не вся реальность и не совсем та реальность, в которой мы живем.* Чувственное восприятие мира неполноценно, в нем не явлены важнейшие механизмы, важнейшие законы, управляющие природными и социальными явлениями. Сущность любит скрываться. Лишь разум способен сделать скрытое явным. И новое требование, которое выдвигает наука Нового времени перед своими адептами: доверять только разуму! Категория бесконечности не может быть предметом чувства: мы чувствуем только конечные вещи, мы живем в мире конечного. Эта категория постигается только разумом.

Третьим актом научной революции, который как раз и был разыгран в эпоху Нового времени, стала деятельность Исаака Ньютона (1643–1727) и его сподвижника и оппонента Готфрида Лейбница (1646–1716), которые создали фундамент новой науки: **механику** и новую математику – **матанализ**.

У древних греков была математика, и тоже великая. Например, геометрия Евклида. Но *концепции бесконечности в ней не было*, потому что мир древних греков был конечным. Они рассуждали примерно так: что такое 2? Это отрезок длиной в две единицы. Что такое 2^2 ? Это площадь квадрата, сторона которого равна двум единицам. Что такое 2^3 ? Это объем куба, у которого грань – две единицы. Древние греки считали, пока было что считать в действительности. Они не рассматривали сферу возможного в математике: какой смысл считать то, чему нет конца? Когда античные математики пифагорейской школы случайно открыли иррациональные числа при попытке соотнести диагональ квадрата с его

стороной (бесконечные непериодические дроби), это была катастрофа. Легенда гласит, что первооткрывателя иррациональных чисел Гиппаса, который пытался вычислить отношение диагонали квадрата к его стороне, по приказу самого Пифагора приговорили к утоплению и сбросили с корабля в море. Иррациональные числа *разрушали учение о гармонии мира, которая была несовместима с идеей бесконечности.*

А Лейбниц разрабатывает метод математического анализа – интегральные и дифференциальные исчисления, основанные на тех самых бесконечно малых величинах, против которых бунтовали пифагорейцы. Он разрывает чувственную связь математики с внешним миром, но устанавливает новую связь – через создание математических моделей прогностического характера, то есть моделей, как бы предваряющих реальные процессы. Его высказывание «Все возможное мыслимо, все мыслимое возможно» означает, что *человеческий разум в лице математики способен предвосхищать чувственное познание*, познавать мир, обращаясь к законам напрямую, без посредства чувственного опыта.

Ньютон дополняет Лейбница. Он указывает, что законы, которые мы открываем в природе при помощи математики, – это *собственные законы природы, а не законы Бога*. Никто из ученых до Ньютона не говорил о законах природы, поскольку закон подразумевал наличие законотворца, наделенного волей. Природа никогда не рассматривалась в качестве законотворца. Идея же Ньютона состояла в том, что язык, на котором природа формулирует свои законы, есть язык математики.

Физика Античности и Ренессанса тоже была наглядной. Архимед открыл свой знаменитый закон, опираясь исключительно на чувственный опыт. Он не строил никакой предварительной гипотезы о действии выталкивающей силы воды. «Эврика!» (знаменитый возглас античного ученого, который открыл, что объем вытесненной воды равен объему тела, погруженного в воду; слово, ставшее общеупотребительным для выражения радости в случае разрешения трудной задачи) есть синоним случайности. Это была **практическая интуиция**.

Ньютон открыл силу тяжести, но действовал не как Архимед.

Здесь надо сказать, что понятие силы, употребляемое в физике, было предметно-субъектным. Считалось, что всякая сила исходит от одного конкретного предмета по направлению к другому – например, рука, натягивающая тетиву, или стрела, летящая благодаря толчку тетивы, или птица, сраженная стрелой. Сила всегда активна, она толкает предметы. Но стрелу во время ее полета ничто не толкает в воздухе, и все же она падает. Почему? До Ньютона падение на землю объяснялось тем, что земля – *дом всякого вещества*, куда всякое тело в конечном итоге стремится по собственной инициативе. Сила тяжести, открытая Ньютоном, безусловно, связана с предметами и проявляется во взаимодействиях. Но она, во-

первых, не «толкает», а «притягивает»; во-вторых, не «возникает» в момент взаимодействия, а «ожидает», существует в потенциальном виде. Интенсивность силы тяжести бесконечно убывает по мере удаления от источника в соответствии с законом всемирного тяготения: два любых тела притягиваются друг к другу с силой, прямо пропорциональной массе каждого из них и обратно пропорциональной квадрату расстояния между ними.

Но как это можно увидеть? Формулы не написаны на небе, их нужно найти в своем разуме. Ньютон, в отличие от Архимеда, после наблюдения за природными явлениями *сделал предварительные вычисления и только потом проверил их экспериментально*. Это уже не интуиция, а **рациональный подход**, который в науке принято называть **гипотетико-дедуктивным методом** – когда исследователь руководствуется не только собственной любознательностью и смекалкой, но и знаниями, накопленными предшествующими поколениями.

И это еще не всё. Дело в том, что отношение к накопленным предшественниками знаниям тоже бывает разным. Их, знания, можно воспринять догматически, преклоняясь перед авторитетом родоначальника той или иной науки, а можно отнестись к ним критически и в итоге исправить или опровергнуть то, что прежде считалось абсолютной истиной. Начиная с эпохи Нового времени *знание о мире постепенно превращается из суммы непреложных истин в бесконечный процесс самоотрицания*. В полной мере этот переворот ученые осознают только на рубеже XIX–XX вв.

Исаак Ньютон дал ответ на вопрос, на который не ответил Коперник, – почему светила, которые вращаются вокруг Солнца, не падают на Землю: не потому, что испытывают любовь, но потому, что существует закон всемирного тяготения и основные законы классической механики. Главный труд Ньютона «Математические начала натуральной философии» (1687) содержит иную, математически обоснованную модель мироздания. Ньютон как бы навел резкость на естественно-научную картину мира, которая до него была расплывчатой. Стоит ли удивляться, что «Математические начала...» стали библией новой науки и вдохновленные силой ньютоновского метода современники пытались объяснить при помощи законов классической механики вообще *любое явление, в том числе явления сознания и общественные явления* (хотя новый метод не позволял изучать живое). Всё. Система Аристотеля – Птолемея закончилась. Началась эпоха ньютоновской механики.

Надо сказать, что при помощи своего метода Ньютон объяснил, *как* происходит движение. Но ответить на вопрос, *почему* происходит движение, что является первотолчком, приводящим мир в движение, ученый так и не смог. Поэтому он допускал, что причиной естественного движения в мире может быть сверхъестественное, например Бог. Бог у Ньютона выполняет одну-единственную

функцию – первотолчка. Он завел мир, как мы заводим механические часы. И больше категория Бога Ньютону не нужна. Все остальное, что происходит в мире, объяснимо без привлечения этой категории. Такая форма мировоззрения называется **деизм**.

Раньше господствовала **органическая модель Вселенной**: Вселенную можно было сравнить с живым организмом. Например, ученые эпохи Возрождения считали, что *Вселенная одухотворена*. Леонардо да Винчи писал, что земля обладает живой душой: ее плоть – почва, ее скелет – горные хребты, кровь – родники. И функционирование Вселенной описывалось как у Данте: «Любовь, что движет Солнце и светила». То есть самое главное во Вселенной – не тяготение, не теплота, а любовь. Почему планеты движутся вокруг Земли? Потому что они ее любят. Так и магнит горячо любим железом, поэтому железо к нему тянется. В Новое время начинает создаваться новая картина мира. Вселенную сравнивают уже *не с живым организмом, а с механизмом*. Например, с часами. Разум и математика пришли на смену Божественному откровению. И тут уже никак нельзя сказать, что планеты движутся любовью.

Фундаментальный мировоззренческий принцип теперь не космоцентризм (Античность), не теоцентризм (Средневековье), не антропоцентризм (Возрождение), а **рациоцентризм**, то есть главенство разума. Актуален знаменитый принцип Декарта “*Cōgitō ergō sum*”, что в переводе с латыни означает: «Я мыслю, следовательно, я есмь». Это очень красноречивое высказывание: не «люблю, следовательно, существую», не «наслаждаюсь, следовательно, существую», не «страдаю, следовательно, существую», не «верую, следовательно, существую» – нет. Мыслю. В новом мире нет места чувствам, зрению, звуку, вкусу, прикосновениям и запахам, ибо все они суть *источники заблуждений*. Британский епископ и философ Джордж Беркли (1685–1753) довел эту идею до крайности, заявив, что *существование чувственно воспринимаемого мира сомнительно и недоказуемо*. Каждый человек пребывает в коконе собственного сознания и не в состоянии выйти за его пределы, только восприятие мира Богом и упорядочивание наших ощущений делает этот мир реальным.

Но это крайности, до которых наука дошла в кабинетах. В реальности, той самой чувственной реальности, все выглядело гораздо оптимистичнее. Там назревала **промышленная революция**, которая взяла из механики и математики исключительно то, что могло пригодиться на производстве. *Наука постепенно становится производительной силой*.

Эпоха Нового времени знаменует переход Европы к машинному производству и капитализму. Машина – это инструмент приручения человеком природных сил, которые качественно отличаются от силы его мускулов. Очень скоро

гравитация, энергия пара, электричество начнут выполнять за человека самую тяжелую и сложную работу. Но об этом чуть позже.

Нами неоднократно отмечалось, что человек – существо противоречивое, в его натуре противоборствуют разные стороны. В Средние века человек был ареной борьбы *тела и духа*, в эпоху Возрождения – ареной борьбы *разума и веры*. В XVII в. на первый план выходит противоборство *разума и страстей*. При этом разум рассматривается как нечто высшее, отчасти Божественное, а страсти, напротив, как низменное, животное начало. Культурным авангардом Европы в эпоху Возрождения была Италия, в XVII и XVIII вв. этим *культурным авангардом стала Франция*. Поэтому основной акцент мы неизбежно будем делать на культуре французской.

Но прежде немного истории. В период, предшествующий тому, о котором мы говорим, происходит великое событие. Выступает Мартин Лютер (1483–1546), инициатор движения Реформации и основатель **протестантской ветви христианства**. Он предлагает реформацию церкви. Европа, дотоле единая под духовной властью папы римского, всецело католическая, распадается на те страны, которые примыкают к протестантизму (в разных вариантах – лютеранство, кальвинизм, или реформатство, англиканство), и на те, которые остаются верными католицизму.

Можно спросить: в чем разница, о чем тут спорить? Казалось бы, и те и другие – христиане. Однако спор был ожесточенный. Длительное время из-за религиозных разногласий Европа была залита кровью, и под знаком этой кровавой борьбы прошел весь XVI в., период непосредственно перед эпохой Нового времени.

Попробуем разобраться.

Что такое католическая церковь? Это прежде всего иерархия. Есть рядовой верующий, есть священник, епископ, кардинал, папа – это многоуровневая система, богатая, сильная, настолько устоявшаяся, что стала ригидной и сопротивляющейся любым изменениям.

Как известно, христианство исповедует смирение и бедность. К XVI в. эти *евангельские смирение и бедность вошли в вопиющее противоречие с жизненными реалиями, относящимися к католическим иерархам* (примеры мы уже приводили), что и спровоцировало возникновение протестантизма. Коротко сформулируем его главную идею. Если вы искренне верите, зачем нужна эта сложная, разветвленная иерархия? Есть вы, и есть Бог. Почему бы не общаться с Богом прямо, без посредников? Это ошеломительно простая идея. И вместе с тем очень революционная.

Но как католическая церковь – мощная, богатая, иерархическая система – должна реагировать на призыв, по сути, ликвидировать ее? Церковь почувствовала угрозу. И возникло явление, получившее название **контрреформации**.

Кстати, а что говорили протестанты? Общаться с Богом напрямую – это как? Протестанты утверждали: у нас есть слово Божие – Библия. Хотите общаться с Богом – читайте ее, и вы получите ответы на все вопросы (были инициированы переводы Библии на национальные языки, чтобы в коммуникацию с Богом могли вступать не только обученные иерархи, но и просто образованные обыватели). Поиск ответа от Бога через слово Божие предполагает большую умственную активность, работу с текстом. Ведь католическая церковь провоцирует в людях некоторый инфантилизм. Человек живет, грешит, а потом подходит к священнику и говорит: «Прости, святой отец, я согрешил». Священник отпускает ему грехи – и можно грешить дальше. А протестанты – люди серьезные: вот ты, а вот Бог. И он тебя судит. И ты сам должен думать, что делать, а что – нет.

Идея противоборства разума и страстей, о которой мы упомянули, в искусстве выражается в двух стилях, охватывающих все жанры, от живописи и архитектуры до театра и музыки. Это классицизм, который был основан на картезианстве (рационализме) и акцентировал внимание на разуме, и барокко, с его акцентом на чувствах. Начнем с **барокко**.

Еще в первой трети XVI в. человек стал остро ощущать противоречия между видимостью и знанием, идеалом и действительностью, иллюзией и правдой. Именно в эти годы сформировался взгляд, согласно которому чем неправдоподобнее произведение искусства, чем резче оно отличается от наблюдаемого в жизни, тем оно интереснее, привлекательнее с художественной точки зрения. Все необычное, призрачное, динамичное стало казаться красивым, а ясное, уравновешенное, гармоничное – вялым и скучным.

Главный способ художественного выражения стиля барокко – **иносказание, аллегория**. Превыше всего ценились благородный замысел и декоративное расположение деталей. Посредством неожиданных сопоставлений, сравнений, метафор, инверсий, точно так же как при использовании формальных приемов – игры с ракурсами, эффектов светотени – анаморфозов (обман зрения), в барочных художественных произведениях создавалась особая, фантастическая атмосфера несоединимого и небывалого. В условиях внутрирелигиозной борьбы сторонники католической церкви оказывали поддержку художникам, работавшим в стиле барокко, стремясь пышностью, яркостью и парадностью убранства собственных храмов привлечь на свою сторону больше прихожан.

Эпоха барокко *высвобождает время* городских жителей из высшего и среднего класса для развлечений: вместо паломничества – променады (прогулки

в парке), вместо рыцарских турниров – «карусели» (прогулки на лошадях) и карточные игры, вместо мистерий – театр и бал-маскарад. В интерьерах место икон заняли портреты и пейзажи, а музыка из духовной превратилась в приятную игру звуков (в этот период возникает опера).

Барокко при этом дитя века разума. Так, в Версальском дворце появляется первый европейский парк, где идея разумной организации пространства выражена предельно математически: липовые аллеи и каналы словно вычерчены по линейке. Именно в эпоху барокко армии получили униформу, большое внимание стало уделяться «муштре» – геометрической правильности построений и перемещений на плацу.

Человек барокко *отвергает естественность*, которая отождествляется с дикостью и невежеством (к слову, в эпоху романтизма естественность будет рассматриваться под другим углом и станет одной из главных добродетелей). У женщины эпохи барокко вычурная прическа, корсет и искусственно расширенная юбка на каркасе из китового уса. Женщина встает на каблуки. А мужчина в эпоху барокко предпочитает брить усы и бороду, пользоваться духами и носить напудренные парики.

Барокко характеризует *идея облагораживания естества на началах разума*. Согласно философу Бенедикту Спинозе (1632–1677), влечения уже составляют не содержание греха, но «саму сущность человека». Поэтому утоление голода оформляется в изысканном столовом этикете (именно в эту эпоху в обиход входят вилки и салфетки), сексуальное влечение – в учтивом флирте, бытовые конфликты – в утонченной дуэли. Взгляните на полотно Э. Детайля «Битва при Фонтенуа»: полковники французской гвардии и британских гренадеров вежливо обсуждают, кто должен стрелять первым.



Жан Батист Эдуард Детайль. Битва при Фонтенуа. 1745

Стиль барокко в живописи характеризуется динамизмом композиций, цветистостью и пышностью форм, аристократичностью и незаурядностью сюжетов. Яркий пример – творчество Рубенса и Караваджо.

Итальянца Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) считают создателем нового стиля барокко в живописи в конце XVI в. Выразительные жесты персонажей, динамика, театральность, пышность, контрасты света и тени (техника кьяроскуро) – таковы особенности нового стиля.



*Микеланджело Караваджо. Мученичество святого Матфея. 1599–1600
Церковь Сан-Луджжи-деи-Франчези (Рим)*

Фламандец Питер Пауль Рубенс (1577–1640) усвоил манеру Караваджо. Он счастливо сочетал лучшие черты школ живописи Севера и Юга, соединяя в своих полотнах природное и сверхъестественное, действительность и фантазию, ученость и духовность. Помимо Рубенса, международного признания добился еще один мастер фламандского барокко – Ван Дейк (1599–1641).



Питер Пауль Рубенс. Праздник Венеры. 1630. Музей истории искусств (Вена)

С творчеством Рубенса новый стиль пришел в Голландию, где его подхватили Франс Хальс, Рембрандт и Ян Вермеер. В Испании в манере Караваджо творил Диего Веласкес, а во Франции – Никола Пуссен, который, не удовлетворившись школой барокко, заложил в своем творчестве основы нового течения – классицизма.

Для архитектуры барокко характерны пространственный размах, слитность сложных, обычно криволинейных форм. Часто встречаются развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры, лепнины на фасадах и в интерьерах, перетекание из строгих геометрических форм в текучие природные. Характерный пример – фонтан Треви в Риме.



Фонтан Треви, арх. Н. Сальви. 1732–1762. Рим, Италия

Квинтэссенцией барокко, впечатляющим слиянием живописи, скульптуры и архитектуры считается капелла Корнаро в церкви Санта-Мария делла Виттория. Там находится скульптурная группа «Экстаз святой Терезы» работы Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680) – апогей искусства итальянского барокко.



Капелла Корнаро. 1645–1652. Церковь Санта-Мария делла Виттория, Рим

Стиль барокко получает распространение в Испании, Германии, Бельгии (тогда Фландрии), Нидерландах, России, Франции, Речи Посполитой. Испанское барокко, по-местному – чурригереско, в честь архитектора Хосе Бенито Чурригера (1665–1725), распространилось также в Латинской Америке. *Вершиной барокко в России явилось елизаветинское, оно же растреллиевское, барокко.* Елизавета Петровна правила в 1741–1761 гг. В России в этот период работал итальянский архитектор Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771), и большинство барочных построек выполнено им.



Большой Екатерининский дворец, арх. Б. Растрелли. 1752–1756. Пушкин, Россия

Художественный стиль, который «соперничал» с барокко, назывался **классицизмом**. Название происходит от лат. *classicus*, что означает «образцовый». Образцом для классицистов была античная культура. Они считали, что художник XVII в. (все равно кто – скульптор, архитектор, поэт) не может работать лучше, чем античный художник, не может превзойти гениев той эпохи и самое большее, на что он способен, – подражать античному образцу. Архитекторы создавали здания, вдохновляясь античными храмами. Поэты, драматурги и живописцы часто использовали сюжеты из античных мифов.

Интерес к искусству Древней Греции и Древнего Рима проявился еще в эпоху Возрождения в Италии, после столетий Средневековья обратившейся к античным формам, мотивам и сюжетам. В начале XVII в. для знакомства с наследием Античности и Возрождения в Рим стали стекаться молодые иностранцы. Наиболее видное место среди них занял француз Никола Пуссен (1594–1665), основатель классицизма. В своих живописных произведениях, преимущественно на темы античной древности и мифологии, он дал непревзойденные образцы геометрически точной композиции и продуманного соотношения цветовых групп.



Никола Пуссен. Похищение сабинянок. 1638. Лувр (Париж)

Холодно-рассудочный нормативизм Пуссена вызвал одобрение версальского двора и был продолжен другими придворными художниками, которые увидели в классицистической живописи идеальный художественный язык для восхваления абсолютистского государства Короля-Солнца. И хотя частные заказчики предпочитали разные варианты барокко (и рококо), французская монархия поддерживала классицизм.

Классицизм идеологичен, и его идеологическая составляющая также заимствована из Античности. Основной формой общественной организации в Древней Греции был город-государство – полис. Он постоянно боролся за выживание с природой, но прежде всего – с соседними городами. Для гражданина полис был самой важной ценностью. Было почетно быть гражданином, и от каждого требовалась готовность принести себя и свои интересы в жертву родному городу. Такая готовность воспринималась как героическая норма. И в культуре XVII в. следование античным идеалам предполагало готовность принести свои интересы в жертву государству. Поэтому главными персонажами классицистических произведений искусства, как правило, становились граждане-герои, преданные своей родине. В советскую эпоху в одной из песен была строка: «Раньше думай о Ро-

дине, а потом о себе». Это типично классицистическая ситуация: мощное государство, которому граждане не просто готовы, но рады служить. Они видят собственное счастье и собственное благополучие в благе государства и готовы отдать ему все, что возможно. Таковы персонажи картины Жака Луи Давида «Клятва Горациев», таковы герои трагедии «Сид» Пьера Корнеля, герои од М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина – доблестные люди, ставящие долг выше любви, выше чувства и в борьбе между разумом и чувством выбирающие разум.



Жак Луи Давид. Клятва Горациев. 1784. Лувр (Париж)

Архитектурный язык классицизма сформировался на исходе эпохи Возрождения в работах великого венецианского мастера Андреа Палладио (1508–1580). Мы видим, что главной чертой архитектуры классицизма было обращение к формам античного зодчества как к эталону гармонии, простоты, строгости, логической ясности и монументальности. Основой архитектурного языка классицизма стал ордер, в пропорциях и формах близкий к античному. Классицизму свойственны симметрично-осевые композиции, сдержанность декоративного убранства, регулярная система планировки городов.



Собор Сан-Джорджо Маджоре, арх. А. Палладио. Между 1566 и 1610. Венеция, Италия

Художник, поэт, драматург, выбирая классицизм в качестве своего творческого кредо, должен был следовать ряду правил. Да, у классицизма был свод правил, своего рода канон.

Ведущий теоретик классицизма – Никола Буало (1636–1711). Он написал книгу «Поэтическое искусство» – о том, как нужно писать стихи, создавать литературное произведение. Но сформулированные им принципы были применимы и к любому другому виду искусства.

Постулаты классицизма очень просты. Есть хороший вкус и плохой. Если хотите написать шедевр, нужно держаться в рамках хорошего вкуса. Что предполагает хороший вкус? Три вещи: разумность, ясность, логику. Если вам нравятся произведения, не удовлетворяющие данным требованиям, у вас просто дурной вкус и вы не в состоянии распознать настоящее искусство.

На первый взгляд это отдает христианской догматикой: все, что творит Бог, – благо, а всякое зло – дело рук дьявола. Но в христианской этике и эстетике мерилom подлинности в конечном счете выступает душа, а в классицизме – разум. И это очень созвучно идеям научной революции.

Лекция 9. КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Цель, задачи, стратегия просветительства. Общественные настроения в среде дворянства и третьего сословия. Галантный век. Рококо.

Наука как производительная сила. Индустриализация.

Великая Французская революция. Классицизм. Романтизм.

Идеи утопического социализма

Эпоха Просвещения (конец XVII – XVIII в.) – это, с одной стороны, время великих социальных потрясений, время бурного развития материальной культуры, появления машинного производства, а с другой – время окончательной десакрализации общественной жизни. И еще это время обострения социального неравенства. В контексте распространения идеалов протестантизма, о котором мы говорили ранее, обострение социального неравенства однозначно интерпретируется как несправедливость и «неразумность».

Просвещение – это идейное движение в европейских странах XVIII в., начавшееся во Франции. Представители этого движения полагали, что *недостатки общественного мироустройства происходят от людского невежества и что путем просвещения, образования людей возможно перестроить общественный порядок на разумных началах*. Смысл просвещения – нести свет науки и культуры. Этот процесс должен приблизить такой государственный строй, который в корне изменит к лучшему жизнь человека.

Итак, цель просветителей – заменить мировоззрение, опирающееся на религиозный или политический авторитет, таким мировоззрением, которое отвечает требованиям человеческого разума. При этом гуманистические идеалы Ренессанса о центральном положении человека и его безграничных возможностях отвергаются как недостижимые ни по Промыслу Божьему, ни в ходе естественного исторического развития. Человек эпохи Просвещения впервые предъявляет *осознанные требования к историческому процессу*. Суть этих требований – изменение общественного порядка, но не путем возрождения Античности, а по совершенно новому образцу.

Деятели Просвещения боролись за установление «царства разума», основанного на «естественном равенстве» людей, жизни по единым для всех правилам и нормам.

Этот момент нужно пояснить особо. Дело в том, что до этого времени социальный статус европейца определялся его принадлежностью к определенному сословию по праву рождения. Сословий было три: дворянство (король и знать), духовенство и третье сословие (все остальные). Права этих трех сословий были совершенно неравными. Начнем с того, что только третье сословие – купцы, ре-

месленники, крестьяне, буржуазия, рабочие – платили налоги, а первые два сословия распоряжались казной по своему усмотрению. Во главе государства стоял король (абсолютный монарх), которому можно было всё. Например, Людовику XV пришлось не по нраву господин Вольтер. Он пишет: «Я, Людовик XV, хочу, чтобы господин Вольтер был заключен в Бастилию». Подпись. Печать. И всё – стража хватает господина Вольтера и сажает в Бастилию. У аристократов и духовенства власти было поменьше, но тоже вполне достаточно. А вот у третьего сословия – почти никакой. И это порождало разные истории и анекдоты. Вот пример: в театре премьера, все билеты распроданы, в ложе расположился буржуа со своим семейством. Приходит аристократ – бедный, без денег, без билета – и палкой выгоняет буржуа и всех его домочадцев из ложи. Почему? Потому что он аристократ, а тот – буржуа.

У Жана Батиста Мольера (1622–1673) есть замечательная комедия «Мещанин во дворянстве». Главный герой – господин Журден – очень богатый человек. Комедийная интрига строится на том, что буржуа Журден во что бы то ни стало желает стать аристократом. И это делает его очень смешным. На старости лет господин Журден начинает учиться танцам, философии, пытается завести интрижку с дамой из высшего света, хочет непременно выдать свою дочь замуж за аристократа, хотя она любит другого. Но Журдена можно понять. Почему он это делает? Ему надоело при всем своем богатстве быть человеком второго сорта.

Вот именно эти люди с собственностью, деньгами, но без прав и стали главной революционной силой, жаждавшей переустройства общества.

В январе 1789 г. вышла получившая широкую известность брошюра аббата Эммануэля Жозефа Сийеса (1748–1836) «Что такое третье сословие?», содержащая следующий пассаж: «1. Что такое третье сословие? – Всё. 2. Чем оно было до сих пор в политическом отношении? – Ничем. 3. Чего оно требует? – Стать всем» (то есть юридически подтвердить свой реальный статус).

В среде буржуазии появляются идеи о том, что *высшей властью в стране должна обладать нация, а не король*, что абсолютную монархию следует заменить ограниченной, что вместо традиционного права монарха (которое, по сути, есть произвол) *должно принять конституцию* – собрание четко прописанных законов, единых для всех граждан, в том числе и для короля. Деятели Просвещения беспощадно критикуют отживающий феодально-крепостнический строй и тем самым в конечном счете выражают интересы буржуазии. Основные направления критики – образ жизни дворянства и духовенства, паразитирующих на темноте и невежестве масс; крепостничество, отождествляемое с рабством.

А что происходит в среде дворянства?

Мы говорили о господстве в XVII в. идей классицизма. В свете этих идей человек постоянно вынужден был искать компромисс между собственными интересами индивидуума и интересами коллектива, общества. И социально одобряемым был выбор в пользу государства. Однако в течение этого века, в период правления Людовика XIV, самого полновластного французского монарха (ему принадлежит знаменитая фраза «Государство – это я»), совершается постепенный переход от человека-коллективиста к человеку-индивидуалисту. В 1715 г. Людовик XIV умирает – и наступает совершенно иная эпоха.

В чем ее особенность? Если кратко, то идет движение от коллективного, государственного в сторону индивидуального, личного, неповторимого. После Людовика XIV правит регент Филипп Орлеанский, затем Людовик XV, король, известный изречением «После нас хоть потоп» и не менее известной любовницей мадам Помпадур. А после правит Людовик XVI, который кончает свою жизнь на гильотине. Сам этот ряд: Людовик XIV («Государство – это я», великий век, Король-Солнце), Людовик XV («После нас хоть потоп», вошел в историю главным образом благодаря мадам Помпадур), Людовик XVI (гильотина) – очень красноречиво отражает XVIII столетие в его развитии.

Можно пояснить и подробнее. Эпоха после Людовика XIV, так называемый галантный век, характеризуется возрождением и распространением в аристократических кругах Европы эпикурейских идей. Для понимания того, что это за идеи, совершим экскурс в прошлое. Эпикур – греческий философ IV в. до н.э., система взглядов которого очень интересна. В частности, он считал, что «цель человеческой жизни – счастье», а «счастье – это предел величины наслаждений». Увлеченные этими идеями, люди XVIII в. перестают думать о благе государства. Французы отныне считают, что благо государства, его нужды – это забота короля и правительства, а их забота – собственное счастье. Галантный век охватывает временной отрезок с 1661 по 1789 г., от самостоятельного правления Людовика XIV до Великой Французской революции.

В начале XVIII в. в художественной культуре на смену классицизму приходит **рококо**. Этот стиль отвечает настроениям галантного века. Он проявляется только в интерьерах, в оформлении книг, в одежде, мебели, живописи, но распространяется повсюду – и в Европе, и в России.



Жан Оноре Фрагонар. Качели. 1767. Уоллес собрание (Лондон)

Для этого стиля характерен уход от жизни в мир фантазии, игры, эротики. Скульптура и живопись изящны, декоративны, но поверхностны по содержанию. Все искусство рококо игривое, насмешливое, вычурное, дразнящее. Ярким представителем французского рококо стал Франсуа Буше (1703–1770) – «первый живописец короля», как он официально именовался, директор Королевской академии живописи и скульптуры. Типичные сюжеты его полотен – «Триумф Венеры», «Венера с Амуром», «Купание Дианы». Именно в этот период рождается миф о любвеобильности французов, куртуазная мода «а-ля франсе» и флирт как прогрессивная модель поведения в дворянских кругах стран Западной Европы и России.



Франсуа Буше. Туалет Венеры. 1751. Метрополитен-музей (Нью-Йорк)

Стратегия Просвещения включала в себя три направления:

- 1) **рационализм** как общая вера в разум;
- 2) **антиклерикализм** (греч. *anti* – против, лат. *clericalis* – церковный) – протест против засилья церкви (но не религии!) в духовной жизни общества;
- 3) **антиобскурантизм** (лат. *obscurans* – затемняющий) – борьба с мракобесием, с силами, враждебными науке и образованию.

Достичь этих целей невозможно было без свободы личности, равенства прав, неприкосновенности частной собственности и представительного правления. Программа Просвещения была, по сути, *отрицанием основ феодального общества*: зависимости, сословности, условной собственности, абсолютизма.

Мыслители эпохи Просвещения пытались сформулировать для социума такие же строгие и объективные (не зависящие от воли индивидуума) законы, как законы природы, чтобы их можно было записать математической формулой, а нарушить – невозможно. И хотя подобные законы в обществе так и не были открыты, само стремление гуманитариев к механистическому идеалу научности

привело к тому, что окончательно обособились от философии, *сформировались как самостоятельные ряд гуманитарных наук*: юриспруденция, экономика, история. Естественные же науки – физика, химия, математика – получили толчок к развитию в конце Ренессанса и в эпоху Нового времени.

Эпоха Просвещения ознаменовалась *каскадом буржуазных революций* в странах Западной Европы, в результате чего монархические режимы были свергнуты или модернизированы. Возникла новая форма правления – *представительская*, основанная на выборной, то есть ненаследуемой, власти. Она получила распространение в европейских странах в период XVIII–XIX вв. и по праву считается главным достижением этой эпохи.

Мы не будем заострять внимание на политическом аспекте Просвещения, а обратимся к тем процессам в культуре, благодаря которым буржуазные революции стали возможными и необходимыми, – их «источникам», а также к процессам и явлениям, возникшим в результате революционных преобразований.

Революционные перемены в сфере политики стали *следствием революционных перемен в сфере экономики*.

Благодаря развитию химии и физики в европейских странах начинается **процесс индустриализации** – перехода от ручного труда к механизированному. Машина – удивительная вещь! Она позволяет человеку управлять силами природы, качественно отличающимися от мускульной силы человека и многократно превосходящими ее в плане мощности. Но машина возникает не сама по себе, а в результате развития науки. Если для создания орудий ручного труда было достаточно интуитивного понимания законов природы, то для создания машины необходимо знание этих законов и умение провести предварительные расчеты. И вся эта интеллектуальная работа совершается не ради удовольствия или абстрактных идеалов, а для нужд производства и бизнеса.

В свою очередь *индустриализация порождает конкуренцию, использование в производстве научных открытий*. Изобретательская деятельность становится одним из главных конкурентных преимуществ и способом скорейшего обогащения. В результате научное знание, которое прежде было достоянием узкого круга ученых, теперь распространяется вширь, выходя за пределы университетов и лабораторий, проникая в светские салоны столиц европейских государств и становясь предметом обсуждения уже не только ученых, но и промышленников, литераторов, журналистов, которые популярно излагают последние достижения науки. Уверенность в мощи человеческого разума, в его безграничных возможностях, в прогрессе науки, которая создает условия для экономического и социального благоденствия, – в этом пафос эпохи Просвещения.

Поначалу, кстати, просветители не выступали за свержение монархических режимов. Они ратовали за *реформирование монархической системы управления*, будучи уверены, что проблемы социума имеют причиной недостаточную просвещенность монархов. Исправить это собирались путем образования и воспитания верховной власти в духе идеалов «царства разума», предполагая, что просвещенные и воспитанные монархи сами приведут свой народ к уничтожению бесправия и несправедливости. Поэтому ученые, художники, интеллектуалы-общественники дружно взялись за разработку программы тотального просвещения правительств и населения западноевропейских стран. Так, Вольтер состоял в переписке с Екатериной II, а Дени Дидро посетил Россию и в течение пяти месяцев ежедневно вел с императрицей беседы. Дидро был восхищен своей собеседницей: у нее «душа Брута соединилась с обликом Клеопатры, потому что ее любовь к истине не имеет пределов, а в делах своего государства она разбирается как в своем хозяйстве... Что за правительница, что за удивительная женщина!» – и составил для Екатерины всеобъемлющий план переустройства империи. Екатерина же откровенно ответила философу: «Господин Дидро, я с большим удовольствием выслушала все, что подсказывал вам ваш блестящий ум. Но с вашими великими принципами, которые я очень хорошо себе уясняю, можно составить прекрасные книги, однако не управлять страной».

Три самых крупных имени среди французских просветителей – это уже упомянутые Вольтер (1694–1778), Дени Дидро (1713–1784), а также Жан-Жак Руссо (1712–1778). Их главное дело – 35-томный «Толковый словарь наук, искусств и ремесел», или просто «Энциклопедия». Выходили эти тома более двух десятилетий: первый вышел в 1751 г., последний – в 1772-м. Собственно, благодаря этому труду группу философов, участвовавших в его создании, стали впоследствии называть энциклопедистами.

Столь огромное научное предприятие, в сущности, было подготовкой умов к Великой французской революции. Цель энциклопедистов, как они ее сформулировали: «Нужно все подвергать анализу. Все взвешивать без исключения и пощады. Нужно отбросить все старые предрассудки. Сломать все барьеры, которые разум никогда бы не поставил на пути к знанию. Нужно вернуть наукам и искусствам ту свободу, которая так им дорога». Если пересказать это все предельно просто и своими словами, то получится примерно следующее: все человеческие несчастья – от глупости. Нужно руководствоваться разумом. Своим, а не продиктованным извне. Нужно поступать разумно. И тогда все будет хорошо.

Величайший немецкий философ XVIII столетия Иммануил Кант (1721–1804) за пять лет до французской революции, в 1784 г., выпустил эссе с красноречивым названием «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?». Приведем

фрагмент из него: «Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине – это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. *Sapere aude!* – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения».

Английское Просвещение XVII в. представлено прежде всего общественно-политическими учениями Томаса Гоббса (1588–1679) и Джона Локка (1632–1704), которые были современниками и идеологами английской буржуазной революции. Главный предмет их размышлений – проблема государственного устройства.

Томас Гоббс в трактате «Левиафан» (1651) разработал *теорию общественного договора*, согласно которой государство возникает из договора людей между собой об ограничении некоторых своих свобод в обмен на права. По мнению философа, без общественного договора люди не способны к мирному сосуществованию в силу своей естественной вражды друг к другу – «борьбы всех против всех». А чтобы договор был обязателен для всех, нужна непреклонная власть, которая обеспечила бы следование закону.

У Гоббса абсолютная власть сосредоточена в руках государства, которое есть *Левиафан – чудовище, сильнее которого нет* (название взято автором из книги Иова). Государство обладает такой силой власти, что внушает страх. Свободу гражданин приносит в жертву государству и делает это как бы в интересах последнего. Худшим из зол, считал Гоббс, является анархия, отрицающая государственный порядок и в конечном счете лишаящая человека свободы.

Джон Локк в «Двух трактатах о государственном правлении» (1690) дополнил эту теорию. Его идея состояла в том, что у человека существуют естественные, неотчуждаемые права – право на жизнь, право на свободу и собственность. Как и Гоббс, он считал, что государство, которое является результатом общественного договора, необходимо для защиты естественных прав граждан. Но государственная власть не может действовать по произволу, и Локк выдвинул идею *конституционного ограничения монархической власти* и идею разделения власти на исполнительную, законодательную и судебную. Решающее значение, по его мнению, должна иметь сосредоточенная в парламенте законодательная власть. Иными словами, правовая концепция Локка ставит во главу угла приоритет закона над волей правителя.

Таким образом, в учениях английских просветителей мы вполне можем услышать идеи, знакомые нам сегодня.

В середине XVII в. в Англии происходит первая буржуазная революция. После революции последовали гражданские войны, но в результате всех преобразований в Англии *сгладились резкие противоречия в обществе*. Развитие парламентаризма привело к *упрочению правовых форм политической борьбы* взамен вооруженных бунтов.

Интересно, что англиканская церковь не стала противопоставлять себя Просвещению, в какой-то мере она даже отвечала его идеалу веротерпимости (католическая и протестантская ветви начиная с правления Елизаветы I живут в относительном мире). Это способствовало культурному развитию страны, поскольку позволяло сохранить равновесие между традиционными ценностями, хранительницей которых выступила церковь, и новаторскими, которые несло Просвещение. Но при этом именно английская революция не оказала существенного влияния на культуру Европы.

Гораздо больший резонанс вызвала революция, начавшаяся в 1789 г. во Франции. В это время страна переживала экономический спад, который постепенно перерос в кризис: производство падало, французский рынок наводнили более дешевые английские товары, к этому добавились неурожаи и природные бедствия, приводившие к гибели посевов и виноградников. Денег в казне катастрофически не хватало, Людовик XVI постоянно брал займы у иностранных государств в обмен на военную помощь, французские купцы и промышленники были обложены непомерной данью и не могли нормально вести свой бизнес, тогда как дворянское сословие продолжало получать щедрые выплаты из казны просто по праву рождения. Для стабилизации экономической ситуации нужно было отменить или как минимум ограничить привилегии дворянского сословия и смягчить налоговый режим для третьего сословия, создававшего все материальные блага (говоря современным языком, валовой внутренний продукт, или ВВП). Но поскольку вся полнота власти была сосредоточена в руках дворянства и духовенства, преобразовать эту ситуацию путем мирных реформ «сверху» не получалось. Доведенные до отчаяния, представители третьего сословия взбунтовались. Беднеющее дворянство требовало от короны финансовой поддержки, крестьяне протестовали против прав сеньоров и надеялись получить землю в собственность, среди горожан обрели популярность просветительские идеи о равенстве всех перед законом и равном доступе к должностям.

Если английская буржуазная революция так и осталась в истории политическим переворотом, то французская стала символом борьбы за свободу. Она

воспринималась современниками как *воплощение просветительских идей свободы, равенства, братства* (выражение “Liberté, Égalité, Fraternité” стало лозунгом французской революции). И этот дух революции отражен в знаменитой работе Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах»).



Эжен Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830–1831. Лувр (Париж)

В центре картины изображена женщина, аллегория республики. В этом образе Делакруа удалось совместить величие античной богини и отвагу простой женщины из народа. На голове ее фригийский колпак (символ свободы во времена первой французской революции), в правой руке – флаг республиканской Франции, в левой – ружье. Босая и с обнаженной грудью, символизирующей самоотверженность французов, она шагает по груде трупов. Путь ее залит кровью, но это – святая кровь, пролитая во благо. За Свободой идут представители различных социальных классов: рабочий, буржуа, подросток. Они символизируют единство французского народа в этой борьбе.

Благодаря успеху французской революции и установлению в стране принципиально нового общественного порядка – **парламентской республики**, идеи просвещения начинают восприниматься совершенно иначе. Меняется и взгляд на культуру. Тоже кардинально.

Прежде культура делилась на «низкую» (народную) и «высокую» (элитарную), которые были разделены сословной границей. После революции сословная граница формально была упразднена, и наиболее активные деятели Просвеще-

ния попытались привить «высокую» культуру массам. В качестве яркого примера этого процесса можно привести открытие в 1793 г. Лувра для свободного и бесплатного посещения всеми сословиями. Но воспользовались этой возможностью далеко не все представители третьего сословия, а только наиболее образованная и обеспеченная его часть – буржуазия, деятели искусства и культуры, техническая интеллигенция. Для рабочих, крестьян, мелких служащих «высокая» культура Просвещения оставалась недостижимой, даже будучи бесплатной. Низовая, площадная культура привлекала их гораздо больше, потому что строилась на более простых системах потребностей и ценностей. Да и благосостояние этой части третьего сословия не особо изменилось после революции, а в чем-то даже ухудшилось.

Освобождение беднейших слоев населения было формальным и на самом деле лишило их последних скудных социальных гарантий – со стороны бывших сюзеренов (таких, например, как раздача зерна из королевских запасов в неурожайный год, предоставление земли и т.п.). В новой реальности бедняки вынуждены были конкурировать друг с другом за рабочие места (хочешь быть богатым – будь, никто не запрещает, но и помогать никто не обязан). В результате прежние *межсословные противоречия после революции осложняются противоречиями внутрисословными*.

Рассмотрим основные формы духовной культуры Просвещения.

В XVIII в. *лидером духовной жизни Европы становится Франция*. Уже не итальянскому, а французскому искусству подражают в Испании, Германии, Польше, России.

При этом XVIII в. отодвигает на второй план религиозные и национальные различия в культурах разных стран и *апеллирует прежде всего к «чисто человеческому» содержанию культуры*. Так, в живописи между персонажами картин разных мастеров из разных стран возникает очевидное сходство. Похожи не только костюмы, но и сюжеты, и композиции, и душевный настрой. Искусство стремится отойти от «возвышенного», аллегорически-надуманного к «простому», непосредственному, соизмеримому с человеком, его повседневной жизнью. Эта «соизмеримость» характеризует мировосприятие эпохи Просвещения: частная жизнь, интимные чувства и эмоции противопоставляются холодной официальной, фальшивой торжественности, претенциозной возвышенности и Античности, и Ренессанса, да, пожалуй, и классицизма, и барокко.

В целом продолжается *ломка возводившейся веками грандиозной художественной системы*, в соответствии с которой искусство создавало особую идеальную среду, модель жизни более значительной, чем реальная, земная жизнь

человека, превращавшую человека в часть более высокого мира – торжественной героики, высших религиозных, идейных и этических ценностей. И хотя эпоха Возрождения заменила религиозный ритуал светским и возвела человека на героический пьедестал, однако искусство по-прежнему диктовало человеку свои идеализированные нормы. В XVIII в. вся эта система подвергается пересмотру. Возникает ироническое и даже скептическое отношение ко всему, что почиталось избранным и возвышенным прежде; снимается ореол исключительности с явлений, которые веками почитались как идеалы. Перед художником впервые открывается возможность свободы наблюдения и творчества. Да, искусство эпохи Просвещения использует старые стилистические формы классицизма, но наполняет их уже совершенно иным содержанием.

Европейское искусство XVIII в. *соединяет два антагонистических начала*: классицизм, в котором нашли отражение идеи строительства «царства разума» и подчинения человека общественной системе, и возникший новый стиль – романтизм, стремившийся к максимальному усилению индивидуального, личностного начала.

Несколько слов о том и о другом.

Надо сказать, что классицизм эпохи Просвещения существенно отличается от классицизма XVII в.: он «отбрасывает» один из характернейших признаков стиля – античные классические формы.

В XVIII в. происходит важнейший мировоззренческий переворот в европейском сознании. До этого европейцы считали, что живут в мире, о котором заботится Бог (в Древней Греции и Риме – боги), и человеческое существование поддерживается высшими силами. XVIII в. оказывается первым столетием, когда человек начинает сомневаться в этой поддержке – происходит движение в сторону отказа от религиозности, более того, возникают *первые атеистические концепции*.

Именно XVIII в. открывает путь в **современность**, в современный тип культуры. В эпоху Просвещения появляются *первые художественные музеи* и проводятся *первые выставки*. У художников *формируется гражданская позиция*, и они, вместо того чтобы создавать мифологические аллегории на вечные темы, *начинают искать историческую правду*, реконструировать значимые события прошлого.



Карл Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833.
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Романтизм (франц. *romantisme*, от *romant* – романтика) – идейно-художественное направление, развившееся во всех странах Европы и в Северной Америке на рубеже XVIII–XIX вв. В отличие от классицизма, который проявился в первую очередь в сфере изобразительного искусства, романтизм сначала *возникает как течение в литературе* и только потом распространяется на другие виды искусства. Если новый классицизм возникает во Франции, то родиной романтизма можно считать Германию.

Романтизм был порожден *неудовлетворенностью широких общественных кругов результатами буржуазной революции, протестом против индустриального мира и торжества разума*, потому что они нивелировали прежние системы ценностей до универсального, механического культа индивидуального благополучия, до утилитаризма (**утилитаризм** – этическая теория, согласно которой ценность поступка определяется его полезностью). Романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности *устремленность к природе, интерес к национальному прошлому, традициям фольклора и культуры своего и других народов*. Именно в эпоху романтизма оформляются феномены пикника, альпинизма и туризма – путешествия ради впечатлений: они были призваны восстановить единство человека и природы.



Каспар Давид Фридрих. Странник над морем тумана. 1818. Кунстхалле (Гамбург)

Востребованным в литературе Просвещения оказывается образ «благородного дикаря», вооруженного «народной мудростью» и не испорченного цивилизацией. Таковы Пятница в «Робинзоне Крузо» Даниеля Дефо, Простодушный в одноименной повести Вольтера, герой ряда романов Джеймса Фенимора Купера Чингачгук. В качестве примера романтической литературы можно привести сочинения братьев Гримм (знаменитые сказки) и Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

Обратимся к произведению Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» (1816). Это пример совершенно нового типа литературы, где автор смешивает сказку с реальностью, а сказочные образы служат аллегориями не архаичных ценностей, а современных идей.

«Щелкунчик...» – рождественская история про Мари и Фрица, детей из благополучной семьи, мечтающих о Рождестве, точнее, о рождественских подарках. Уже здесь – намек на тот самый утилитаризм: некогда сакральный праздник становится праздником потребления, а подарки на Рождество оказываются важнее его смысла и духа. Правда, мечтают дети о разном. Мари думает, что крестный, старший советник суда Дроссельмейер, подарит ей целую сказочную страну – волшебный сад, где она будет гулять и кормить лебедей. А Фриц относится к подаркам прагматически: для него это предметы, которыми можно играть. И вновь весьма прозрачный намек – уже на противоположность идей классицизма и романтизма, и на этом противопоставлении разума и чувств строится весь сюжет «Щелкунчика...».

В сказке представлены проекции разных миров. Например, удивительной красоты миниатюрный замок с движущимися фигурками, который дети обнаруживают среди подарков, – это модель механистического мира, в котором нет места свободе: прекрасные фигурки совершают только те движения, которые предусмотрены скрытым механизмом зубастых шестеренок. Далее появляются другие сказочные миры – инфантильных кукол и алчных грызунов, тоже отражение изжившего себя общественного порядка. Да и финал сказки не так прост, каким представляется нам в известном мультфильме, снятом по мотивам текста, когда вальс Феи Драже переходит в вальс цветов. Это происходит уже не в нашем мире, а в еще одном сказочном пространстве, где есть апельсиновый ручей, деревня медовых пряников и некий Кондитер, упомянутый Гофманом как блюститель порядка в сказочной стране, но так и не появившийся в сюжете. А он, по словам автора, способен превращать людей в печенье. Этот финал – отсылка к еще одному очень распространенному явлению эпохи Просвещения – утопическому роману.

О жанре утопии мы говорили на примере ренессансных текстов Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы. Эпоха Просвещения по праву может быть названа *золотым веком утопии*, потому что Просвещение предполагало веру в возможность изменять человека к лучшему, рационально преобразовывать политические и социальные устои. Просветители считали, что все свойства человеческой природы возникают под воздействием окружающих обстоятельств или среды, то есть политических институтов, системы образования, законов. Это подталкивало к размышлениям о таких условиях существования, которые способствовали бы торжеству добродетели и вселенского счастья. Никогда ранее европейская культура не рождала такого количества романов и трактатов, описывающих идеальные общества, пути их построения и установления.

Создатели утопий XVIII в. как пример идеального состояния общества брали так называемое «естественное», или «природное», состояние, при котором общество не ведает частной собственности и угнетения, деления на сословия, не утопает в роскоши и не обременено нищетой, не затронут пороками, живет сообразно разуму, а не «искусственным» законам. Это был абсолютно вымышленный, умозрительный тип общества, который, по замечанию выдающегося философа и писателя Ж.-Ж. Руссо, возможно, никогда и не существовал и который, скорее всего, никогда не будет существовать в реальности. Предложенный мыслителями XVIII в. образ идеального общественного устройства использовался отчасти для развлечения читателя, отчасти для критики существующего порядка вещей.

Особняком стоит творчество Роберта Оуэна (1771–1858), которого считают *первым в истории социалистом*. Его «Книга о новом нравственном мире»

(1842–1844), хотя и причисленная к утопиям, является *не развлекательным романом, а теорией*. Основная идея учения Оуэна об идеальном устройстве общества – создание так называемых ассоциаций, общин. Промышленная система XVIII в., по Оуэну, была построена на трех ложных началах: на детальном разделении труда, которое препятствует гармоничному развитию личности, на соперничестве, создающем всеобщее противоречие интересов, и, наконец, на получении прибыли, возможной только тогда, когда спрос равен или превышает предложение (реальный же интерес общества требует, чтобы предложение товаров было всегда больше спроса). Оуэн считал, что все бедствия устранятся только тогда, когда отдельные группы производителей, пользуясь производительными силами, почти безграничными на почве новых усовершенствований, соединятся в кооперации для производства при помощи собственного труда и капитала и для удовлетворения собственных потребностей.

Впрочем, утопии в эпоху Просвещения не только писали, но и строили. Материальным воплощением «лучших миров» для людей эпохи Просвещения стали **сады и парки**. Как и в утопиях, в них конструировался мир, альтернативный существующему, отвечавший представлениям того времени об этических идеалах, о счастливой жизни, о гармонии природы и человека, людей между собой, о свободе и самодостаточности человеческой личности.

Природа в культурной парадигме XVIII в. провозглашалась источником истины и главным учителем общества и каждого человека. Как и природа в целом, сад или парк становился местом философских бесед и размышлений.



Дворец Петра I «Монплеzier», арх. А. Шлютер, И.-Ф. Брауништейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти. 1714–1723. Петергоф (Санкт-Петербург)

Парк эпохи Просвещения создавался с благородной целью – организовать совершенную среду для совершенного человека. В композицию парков и садов включались библиотеки, картинные галереи, музеи, театры, храмы, посвященные не только богам, но и человеческим чувствам – любви, дружбе, меланхолии. Все это обеспечивало реализацию просветительских представлений о счастье как «естественном состоянии» «естественного человека», и основным условием этого счастья было возвращение к природе. Нередко в качестве дополнения в парк включались утилитарные постройки (например, молочные фермы), которые, однако, выполняли совершенно иные функции: они воплощали важнейший морально-этический постулат Просвещения – обязанность трудиться.

Еще одно достижение эпохи Просвещения – утверждение *театра как института высокой культуры*. Театральное искусство Средневековья было преимущественно площадным – народным и любительским. На актеров никто не учился, это был совершенно маргинальный, плебейский вид деятельности – разыгрывать сценки, петь песни и танцевать на публику. Профессиональные актеры и драматурги появляются в Англии в XVI в., но это по-прежнему странствующие труппы, выступающие на площадях или в поместьях. В XVIII в. начинается *массовое строительство театров* по всей Европе. Театральная постановка становится дорогим и масштабным зрелищем, сочетающим разные формы искусства – литературу, актерское мастерство, музыкальное творчество и исполнительство (при театрах на постоянной основе создаются оркестры), танец, изобразительное искусство (декорации), а также массу технических приспособлений для зрелищности (вращение сцены, подъемные механизмы, освещение).

Театр должен был решать целый спектр задач. Великий драматург Пьер Бомарше (1732–1799) считал его «исполином, который смертельно ранит всех тех, на кого направляет свои удары». Изобличение существующего порядка, срывание масок, прояснение истинного положения вещей становятся сверхзадачами подлинной драматургии. Присутствие социального контекста, противопоставление подлинных ценностей – любви, дружбы, честности, ума и таланта – ценностям мнимым, навязанным обществом, – неременный атрибут театральных постановок XVIII в.

Важное место в иерархии духовных ценностей занимает музыка. Музыка эпохи Просвещения пытается подражать литературе. Она впечатляет масштабностью и сложностью композиций, их продолжительностью (иные из них могли звучать более часа). Эту музыку полагается не просто слушать, ее нужно читать, над ней следует думать, по гармонии угадывая повороты ее сюжета.

Во Франции и в Италии во второй половине столетия достигает расцвета новый светский вид музыки – **опера**. В Германии, Австрии развиваются бессло-

весные «серьезные» музыкальные формы – оратория и месса в церковной культуре и концерт в светской. Вершиной музыкальной культуры эпохи Просвещения становится творчество Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). Содержание их произведений – идеи Просвещения, вера в торжество разума. Одним из ярких примеров слияния просветительских идей и новой музыкальной формы является опера Моцарта «Волшебная флейта». По сюжету главный герой Тамино попадает в совершенное общество – царство Зарастро и постепенно завоевывает себе право быть «равным среди равных». Эта сюжетная линия отражает стремление героя к личному совершенству, его поиск своего места в мире, но прежде всего – путь к достижению гармонии личности и общества.

Романтические тенденции в живописи XVIII в. связаны в основном с модификацией сюжетов, при этом визуальные формы классицизма, барокко и рококо сохраняются. Наибольшую известность в изобразительном искусстве романтизм получил благодаря **маринам** – картинам с изображением моря. Наиболее культовыми были марины с бушующим морем и мореплавателями, терпящими бедствие, но не теряющими надежду на спасение. Символика этих работ – уязвимость человека перед природной и социальной стихиями (бури случаются не только в море, но и в обществе, и спасением для попавших в бурю является вера в разум или в Бога).



Теодор Жерико. Плот «Медузы». 1819. Лувр (Париж)

Начало романтизма во французской живописи связано с творчеством Теодора Жерико (1791–1824). Одна из его главных работ – полотно «Плот “Медузы”». Поводом для его создания послужила морская катастрофа, произошедшая в июле 1816 г. с пассажирами и членами команды фрегата «Медуза», которые покинули на плоту корабль, севший на мель.

Знаменитый создатель марин в России Иван Константинович Айвазовский (1817–1900) передает в полотнах романтическую идею о свободе как стихии, с которой не всякий совладает.



Иван Айвазовский. Девятый вал. 1850. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Эпоха Просвещения явилась *поворотным пунктом в духовном развитии Европы*, повлиявшим практически на все сферы ее социально-политической и культурной жизни. Развенчав политические и правовые нормы, эстетические и этические кодексы старого сословного общества, просветители совершили титаническую работу над созданием позитивной, обращенной к человеку, вне зависимости от его социальной принадлежности, *системы ценностей, на которой основана современная буржуазная демократия.*

Лекция 10. КУЛЬТУРА ЭПОХИ МОДЕРНА

Модерн и модернизм. Инновационность как базовая ценность эпохи. «Бог умер» как основа культуры модерна.

Развитие науки, психоанализа. Понятие о культуре как репрессивной системе. Наука и области трансцендентного. Освоение сакральных областей в художественной культуре

Термин «модернизм» многозначный. Происходит он от латинского *modernus* – новый, современный и имеет тот же корень, что и слово «мода». Этот термин нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». Мы будем понимать его как собирательное обозначение всех новейших течений, направлений, школ и деятельности отдельных мастеров искусства XIX–XX вв., которые порывали с традицией и считали эксперимент основой творческого метода (фовизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, поп-арт, кинетическое искусство, гиперреализм и др.).

Кроме того, *термины «модерн» и «модернизм» используют как общую характеристику культуры середины XIX – конца XX в.*, поскольку одной из базовых ценностей в этот период становится инновационность, непрерывная модернизация человеческой деятельности.

Философ-экзистенциалист Фридрих Ницше (1844–1900) в своей самой популярной работе «Так говорил Заратустра» относительно современности сказал: «Бог умер». Религия окончательно перестала быть первоосновой жизни европейца. Ее место заняла наука.

Общеизвестно выражение Карла Маркса из работы «К критике гегелевской философии права»: «Религия – вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, опиум народа». Вот только статья «опиумом», в котором народ продолжал нуждаться, потому что продолжал жить и работать в тяжелых условиях, наука не смогла. И что еще страшнее – наука лишила человека надежды на чудо спасения души.

«Убийство» Бога, о котором говорил Ницше, совершенное человеком второй половины XIX в., – это не победа в каком-то мировоззренческом споре, например в споре религии и науки. Наука Нового времени и Просвещения не объявляла Богу войны. Ньютон, Декарт, Лейбниц признавали реальность Бога, а Кант настаивал на необходимости Бога как силы, стабилизирующей разум человека, спасающей от неразрешимых моральных противоречий (ибо Бог – самое неразрешимое из противоречий). «Убийство» Бога состояло в том, что *он стал попросту не нужен*. Если прежде люди обращались к Богу по любому вопросу – терзаемые болезнью, бедностью, душевными муками, то во второй половине

XIX в. за лечением человек идет к доктору, за деньгами – в банк, за спасением души – к психиатру. О спасении души следует рассказать подробнее.

Душевная боль, психическое состояние человека были последним бастионом религии как «сердца бессердечного мира». Священнослужитель в каком-то смысле играл роль психиатра – полезная роль в социуме, на которую долгое время наука не покушалась. Химия, физика, астрономия, даже медицина до XIX в. не могли ни объяснить, ни тем более исцелить психику человека. Переворот в представлениях об устройстве человеческой психики и природе душевных состояний совершил Зигмунд Фрейд (1856–1939).

Одним из основных научных достижений Фрейда является разработка оригинальной для своего времени **структурной модели психики** человека. Первоначально в качестве области применения своего учения Фрейд рассматривал исключительно медицину, но в очень короткие сроки его идеи распространились на сферу гуманитарных наук и прочно закрепились там до конца XX в., что нашло выражение во фрейдистском методе анализа текстов.

В ходе многочисленных клинических наблюдений ученый предположил наличие в человеческой психике противостояния между биологическими влечениями и социально детерминированными запретами. Последние зачастую ограничивают проявление биологических побуждений: например, человек не просто удовлетворяет потребность в приеме пищи, а сопровождает это определенными ритуалами; не просто удовлетворяет потребность в продолжении рода, а делает это через социальный институт брака; не просто выплескивает агрессию, а прибегает к услугам суда.

На основании полученных данных Фрейд и разработал концепцию психической организации, выделив три структурных элемента личности: «**Оно**» (или *Ид*, нем. *Das es*), «**Я**» (или *Эго*, нем. *Ego*) и «**Сверх-Я**» (или *Супер-Эго*, нем. *Das Über-Ich*). «Оно», согласно фрейдовской концепции, обозначает *инстинкты* – природную, неосознаваемую силу в психике, стремящуюся управлять поступками человека в интересах его биологического выживания. «Сверх-Я» является психической инстанцией, которая *под влиянием культуры* формирует внутренний свод правил (идеалы, мораль, совесть), социально приемлемые и недопустимые формы поведения. «Я» – это, по сути, и есть *личность* человека, олицетворение его разума. «Я» контролирует все процессы в психике индивидуума, и его основная функция заключается в преодолении силы, исходящей от «Оно», и конвертации энергии инстинктов в социально приемлемое поведение и полезную деятельность (инстинкт агрессии – в деятельность, например, мясника, инстинкт продолжения рода – в сюжеты картин, книг, театральных постановок). «Оно» и «Сверх-Я» относятся к бессознательному. «Я» – это сознание.

Таким образом, учение Фрейда формирует совершенно иное понимание культуры. Если начиная с эпохи Возрождения культура понималась как *сфера свободы человеческого духа*, то Фрейд фактически определяет культуру как *репрессивную систему, состоящую исключительно из ограничений и табу*.

Кроме трехчастной структуры личности, Фрейд выделяет два влечения – две силы, через которые бессознательное вторгается в мысли и действия индивида. Первая сила – **Эрос**, сексуальное влечение, проявление инстинкта продолжения рода. Эрос формирует в мировоззрении человека установку на получение удовольствия (принцип удовольствия). Вторая сила – **Танатос**. Это агрессия. Она есть проявление инстинкта выживания в условиях дефицита жизненно важных ресурсов: пищи, территории, особей противоположного пола. Удовлетворение потребности в пище для человека и для любого животного неизбежно предполагает акт лишения жизни другого животного или растения. *Чем более развитой является та или иная культура, тем больше в ней ограничений для проявления этих сил в чистом виде.*

Любая культура ограничивает Эрос и Танатос – естественные биологические потребности человека. Но благодаря этим ограничениям жизнь человека в социуме более комфортна и упорядочена. Однако у этих упорядоченности и комфорта есть цена – различные расстройства психики, возникающие в результате конфликта между бессознательными влечениями и невозможностью их удовлетворения в реальной жизни (шизофрения, неврозы и пр.). Среди животных нет сумасшедших, потому что они не ограничивают себя в удовлетворении своих биологических потребностей. И хотя в среде животных довольно сильны разного рода регулятивы, порой не уступающие своей категоричностью человеческой культуре, но они не касаются процессов умерщвления конкурента или биологического воспроизводства. Таким образом, сумасшествие – это не природное свойство человеческой психики, а результат чрезмерной культурной регуляции человеческого бытия, результат **культурной репрессии**. Многочисленные помешательства на сексуальной почве, зверства сексуальных маньяков спровоцированы не органическим поражением их психики, а ограничениями социокультурного характера. Это, конечно, плохо, однако отсутствие ограничений гораздо хуже.

Но вернемся к разговору о месте Бога в мировоззрении человека эпохи модерна.

Бога из мировоззрения человека окончательно «прогнала» биология. Точнее, Чарльз Роберт Дарвин (1809–1882). В XIX в. идея креационизма буквально висела на волоске, потому что не было ответа на вопрос, *как возникла живая материя*. Она настолько непохожа на мертвую, что невозможно было себе представить ее происхождение без Бога. Что сделал Дарвин? Он доказал *способность*

биологических видов изменяться. А если биологический организм обладает изменчивостью, то нет гарантии неизменности других объектов. Креационизм же, напротив, исходит из неизменности природных объектов: они получили свою форму от Бога и не вправе, не в силах ее изменить. Кроме того, Дарвин доказал, что различные виды животных и растений не возникают одномоментно, а являются этапами глобального процесса непрерывного изменения живой материи – эволюции. С этих пор мир перестал быть совокупностью предметов, а следовательно, и результатом творения Бога. Мир стал процессом самоизменения. И Бог в этом процессе оказался «не у дел».

Поэтому *Бог умирает как основание культуры*, но продолжает жить как культурный феномен, один из многих. Вот только место, которое Бог занимал в мировоззрении человека на протяжении тысячелетий, остается пустым. Эта сфера сакрального, сверхъестественного – некий неустрашимый атавизм нашего сознания, то самое «Оно», о котором говорил Фрейд.

Человек давно осознал ограниченность своего опыта и своей власти над миром. В XVIII–XIX вв. проблема бесконечности была разрешена математически, но бесконечность как проблема экзистенциального характера никуда не делась (никуда не делась не математическая модель, а характеристика мира, в котором мы живем, как такового). Категория бесконечности в этот период относилась не только к целому миру, но и к его отдельным элементам. Клетки, атомы еще не были открыты, но люди поняли, что каждая часть живого организма состоит из еще более мелких частей.

Мало того, наука резче обозначила области трансцендентного – недоступные для опыта части мира. Их можно условно разделить на пространственные (удаленность вовне и удаленность внутрь, в микромир), временные (прошлое и будущее), духовные (мир человеческой психики), засекреченные (скрытые от основной массы людей, но доступные для посвященных области реальности).

Потусторонний мир тоже не исчез с карты мироздания, однако его содержание стало определяться уже не только христианством, но и другим сверхъестественным, например древними языческими мифами.

Освоением сакральных областей занялась литература, где возникает совершенно новый жанр – **научная фантастика**. Этот жанр является попыткой заглянуть за горизонт чувственного опыта путем конструирования возможных миров. Первооткрывателем жанра считается Герберт Уэллс (1866–1946), подаривший культуре базовые концепции инопланетного вторжения («Война миров»), путешествия во времени («Машина времени»), опасности науки, экспериментов сумасшедших ученых («Человек-невидимка», «Остров доктора Моро»).

Как сконструированы эти сюжеты? Откуда берутся эти образы?

Рассмотрим в качестве примера роман «Война миров». Существа, называемые в тексте книги марсианами, безусловно, живые (не машины), они дышат атмосферным воздухом, с трудом передвигаются в условиях земной гравитации и имеют отталкивающий, с точки зрения землян, вид: «Большая сероватая круглая туша, величиной, пожалуй, с медведя, медленно, с трудом вылезала из цилиндра. Высунувшись на свет, она залоснилась, точно мокрый ремень. Два больших темных глаза пристально смотрели на меня. У чудовища была круглая голова и, если можно так выразиться, лицо. Под глазами находился рот, края которого двигались и дрожали, выпуская слюну. Чудовище тяжело дышало, и все его тело судорожно пульсировало. Одно его тонкое щупальце упиралось в край цилиндра, другим оно размахивало в воздухе». Марсиане Уэллса не имеют собственной пищеварительной системы и питаются кровью, которую выкачивают из людей и вливают в свою кровеносную систему. Марсиане – бесполое существа и размножаются почкованием.

Чем обусловлена такая концепция инопланетной жизни? Уэллс предполагает, что *предсказуемое развитие человека* в ходе эволюции приведет к тому, что все «ненужные» органы (пищеварительная система, органы внутренней секреции) отомрут и останется один мозг. Сохранятся органы восприятия для ориентации в пространстве и речь. Конечности вырождаются до коротких отростков-щупалец, при помощи которых можно будет управлять мощными машинами (в романе технология марсиан намного опережает земную технологию начала XX в.). Кроме того, чрезмерная рациональность и расчетливость, по мнению Уэллса, неизбежно приведут к жестокости, поскольку эмоции, как бесполезные для разумного существа качества, тоже исчезнут.

Причину, из-за которой инопланетяне начали агрессивный захват Земли, автор описывает как тяжелые условия жизни на Марсе: понижение средней температуры на планете, наступление льдов, разрежение атмосферы, пригодной для дыхания. В финале романа на помощь человечеству приходит природа в лице земных микробов, к которым у марсиан не оказалось иммунитета.

Таким образом, содержание «Войны миров» хотя и является вымыслом (фантастикой), но *опирается на критически воспринятые научные концепции – эволюционную теорию Дарвина и философию эпохи Просвещения.*

Изучение потаенных уголков человеческой психики становится общим местом в литературе XIX–XX вв. Если прежде в романах преимущественно описывались события, то *модернистский роман в первую очередь психологичен.* Мысли, эмоции, внутренние переживания героев не менее, а порой и более важны, чем события, участниками которых они становятся.

Еще один новый жанр – **детектив**. Это литературное произведение, в основе которого лежит *криминальная история*. Детектив появляется в результате изменения следственно-судебной системы. До XVIII в. суд в Западной Европе вершили монархи или епископы, правосудие страдало субъективностью и предвзятостью. В XIX в. в большинстве европейских стран формируются **гражданские и уголовные кодексы** – детализированные описания, с одной стороны, *норм социально приемлемого поведения*, с другой – *основных типов отклонения от этих норм*, то есть преступлений, ранжируемых по степени тяжести и строгости наказания. В этих кодексах отражаются не только «результаты» преступлений, но и мотивы. Убийство по неосторожности и по умыслу, несмотря на одинаковый итог – лишение человека жизни, – два разных преступления. В литературе появляется новый персонаж – сыщик, следователь-криминалист, который работает с косвенными уликами, пытается раскрыть мотивы преступления, проникнуть в сознание преступника. Это, безусловно, влияние психоанализа.

Для иллюстрации высказанных положений обратимся к одному из сочинений Агаты Кристи (1890–1976) – роману «Десять негрятят». Действие происходит в конце 1930-х гг. на небольшом острове вблизи побережья Девона. Восьмого августа восемь абсолютно незнакомых друг с другом людей из разных слоев общества приезжают на остров по приглашению мистера и миссис А. Н. Оним (Алек Норман Оним и Анна Нэнси Оним). Онимов на острове нет, прибывших встречает супружеская пара слуг. В гостиной стоит поднос с десятью фарфоровыми негрятями, а в комнате у каждого из гостей висит детская считалка, в которой негрятя погибают один за другим. Вскоре оказавшиеся на острове люди начинают гибнуть в точности по сценарию считалки. Поскольку кроме них на острове никого нет, становится ясно, что убийца – один из них. При этом у всех есть алиби, а прямых улик нет. И чтобы понять, кому было выгодно это устроить, им приходится копаться в собственном прошлом, «доставать скелеты из шкафов». Пока убийца сам себя не обнаруживает, угроза очередного убийства выглядит как некая *неперсонифицированная сверхъестественная сила*, дух справедливости и возмездия, вершащий правосудие по совести, а не по закону. Очень напоминает то самое фрейдистское «Оно», противостоящее общепринятым законам и моральным принципам.

Еще один новый жанр – **роман ужасов**. Он является следствием возрождения интереса к архаичной мифологии. Здесь в качестве примера обратимся к творчеству Говарда Филлипса Лавкрафта (1890–1937), соединившего древнюю мифологию с современной научной парадигмой. Лавкрафт внедрил в пространство мифа современного человека-исследователя, который ищет магические артефакты и встречается на своем пути мифических существ пугающего вида.

В этом *синтезе обыденного и сверхъестественного* и заключается особенность романа ужасов. Сам по себе миф не страшен, происходящие в нем события не касаются современного человека. Но когда мы делаем допущение, что мифические существа способны вторгнуться в наш мир или все это время тайно живут в нем и мы можем встретиться с ними не в воображении, а в реальности, то становится страшно. К тому же миф очень пластичен: в нем нет никаких канонов и воображаемым существам можно придать абсолютно любую форму. Самый известный и самый значительный персонаж вселенной Лавкрафта – Ктулху («Зов Ктулху»), которого автор определяет как древнее божество африканского происхождения. Добавим, что чудовища в романе ужасов также могут рассматриваться как *проекции бессознательного на осознаваемый нами мир*.

В изобразительном искусстве модернизма наблюдаются не менее разнообразные и необычные явления. Датой зарождения модернизма в живописи обычно называют 1863-й – год открытия в Париже «Салона отверженных», куда принимались работы художников, отвергнутые жюри Парижского салона.

Парижский салон был самой значительной французской художественной выставкой. Жюри, отбиравшее для него картины, ориентировалось на традиционные вкусы художественных академий – неоклассицизм, академизм. Презентация своих работ на такой выставке и получение положительных откликов в прессе были для художников важным шагом к финансовому успеху и благополучию. Отвергнутые работы редко находили покупателя. Картины, представленные в «Салоне отверженных», стали своего рода манифестом несогласия художников с пресловутым «хорошим вкусом», на котором настаивали сторонники классицизма.

Одна из самых знаменитых картин этого салона – «Завтрак на траве» Эдуара Мане (1863). Картина на первый взгляд вполне традиционна, но при более пристальном рассмотрении, а жюри Парижского салона смотрело пристально, озадачивает «неправильной» перспективой (слишком крупная женская фигура дальнего плана) и «фотографическим» светом, резким, устраняющим полутона. Художник не пытается скрыть мазки кисти, поэтому в некоторых местах картина выглядит неоконченной. Нагота в «Завтраке на траве» очень отличается от мягких и безупречных фигур работы мастеров Ренессанса и Нового времени. Однако в этом кроется не ошибка, а холодный расчет: классическое «античное» тело перенесено в современную обстановку. Сюжет – отдых молодых буржуа на природе с проститутками. Это знакомые Мане обыденные реалии. Но такую идею мало кто мог понять в те годы даже в среде художников, Мане обвинили в дурном вкусе и неумении рисовать, многие сочли его умалишенным.



Эдуар Мане. Завтрак на траве. 1863. Музей Орсе (Париж)

Почему так произошло? Почему возникают такие работы?

Во-первых, появляется фотография, которая во второй половине XIX в. серьезно теснит изобразительное искусство в плане подражания реальности. Фотография копирует реальность точнее, быстрее и дешевле. Художники эпохи модерна могли превзойти фотографию только в том, что ей принципиально было недоступно – в изображении внутреннего мира человека.

Во-вторых, художник теряет заказчика в лице дворянства и духовенства. Искусство становится более свободным, оно теперь не следует за общественным вкусом, а, наоборот, формирует его. Возникает новый арт-рынок, где правят не заказчики, а художники и критики.

Отказ художников от традиций приводит к *взрывному росту новых жанров и направлений*, которые очень быстро сменяют друг друга, порой существуя только в рамках одной выставки, как, например, лучизм в русском авангарде. Тем не менее каждое новое направление стремится утвердить свои уникальные художественный метод и язык. Быть новым, создавать что-то впервые – такова главная идея многочисленных манифестов эпохи модернизма.

Рассмотрим наиболее значимые для современной культуры направления модернизма, акцентируя внимание на изобразительном искусстве.

Импрессионизм (франц. *impressionnisme*, от *impression* – впечатление). Это французы Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Эдуар Мане, Альфред Сислей, Камилль Писсарро, россияне Василий Поленов, Константин Коровин, Валентин Серов.

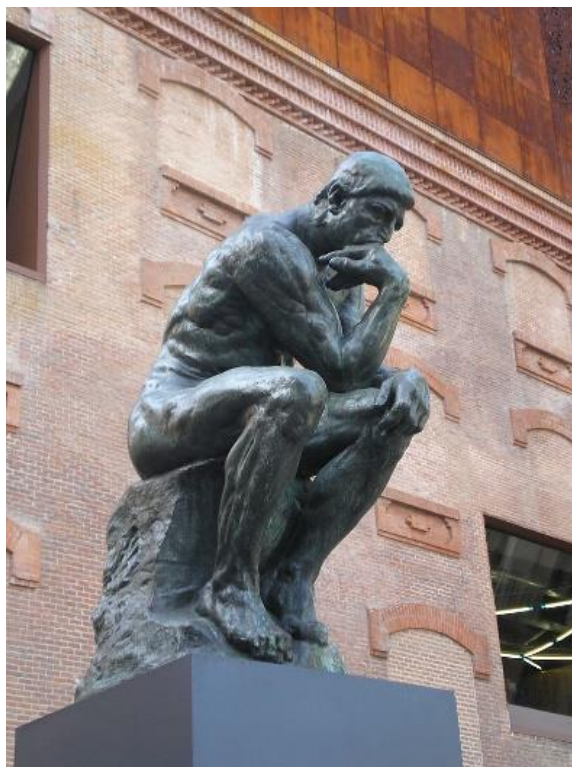


Клод Моне. Впечатление. Восходящее солнце. 1872–1873. Музей Мармоттан-Моне (Париж)

Художники-импрессионисты пытались изображать *эмоции и сиюминутные впечатления* при помощи цвета и фактуры мазка. Сконцентрировавшись на восприятии, они при этом частично жертвовали формой, четкостью границ. Из-за крупного мазка изображение становилось мозаичным и при взгляде на него в упор буквально рассыпалось. Зрителю требовалось перенастроить свою оптику: перестать искать в картине узнаваемые очертания предметов и переключиться на собственные переживания от созерцания работы.

Помимо живописи, импрессионизм заявил о себе в музыке, и прежде всего в творчестве Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Музыкальные импрессионисты использовали приглушенные звуки и плавные переходы, в своих сочинениях они стремились передать шум воды, дуновение ветра, солнечный свет.

В скульптуре импрессионизм проявился в свободной пластике форм, позволившей создавать удивительные композиции. Мастерам важно было запечатлеть момент движения и развития.



Огюст Роден. Мыслитель. 1880–1882. Музей Родена (Париж)

Импрессионизм нашел свое отражение и в фотографии. В объектив камеры попадали случайные прохожие, люди в момент движения. Фотографы-импрессионисты отказались от позирования, четких образов.



Мэри Уорнер и Эдельтруда Кюн. Фото Генриха Кюна. 1908

Постимпрессионизм (франц. *postimpressionisme*, от лат. *post* – после и импрессионизм). Это французы Поль Гоген, Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, россияне Наталия Гончарова, Михаил Ларионов, Давид Бурлюк, группа «Бубновый валет». Отказываясь изображать только зримую действительность или сиюминутное впечатление (как импрессионисты), художники этого направления стремились воспроизвести длительные состояния окружающего мира, сущностные состояния жизни. Их творчество демонстрирует возросший интерес к *философским и символическим началам искусства*. Они могли радикально исказить предметные формы и цветопередачу.



Винсент Ван Гог. Пара ботинок. 1887. Музей искусств (Балтимор)

Для постимпрессионизма характерны разные творческие системы и техники, объединенные, по сути, лишь тем, что они отталкивались от импрессионизма. До постимпрессионистов в искусстве господствовал принцип мимесиса – подражания природе. А вот стул и башмаки в картинах Ван Гога, яблоки Сезанна, несмотря на внешнее сходство с реальными предметами, не подражают

им. Цвет, линии, формы становятся *выразителями индивидуальности художника, его чувств и мыслей.*



*Поль Сезанн. Натюрморт с яблоками. Ок. 1890
Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)*

Экспрессионизм (франц. *expressionnisme*, от лат. *expressio* – выражение). Представители этого направления в европейском искусстве Эдвард Мунк, Макс Бекманн, Эрнст Кирхнер, Эгон Шиле, Кете Кольвиц; из россиян самый известный – Василий Кандинский. Это течение получило наибольшее развитие в первые десятилетия XX в. преимущественно в Германии и Австрии.

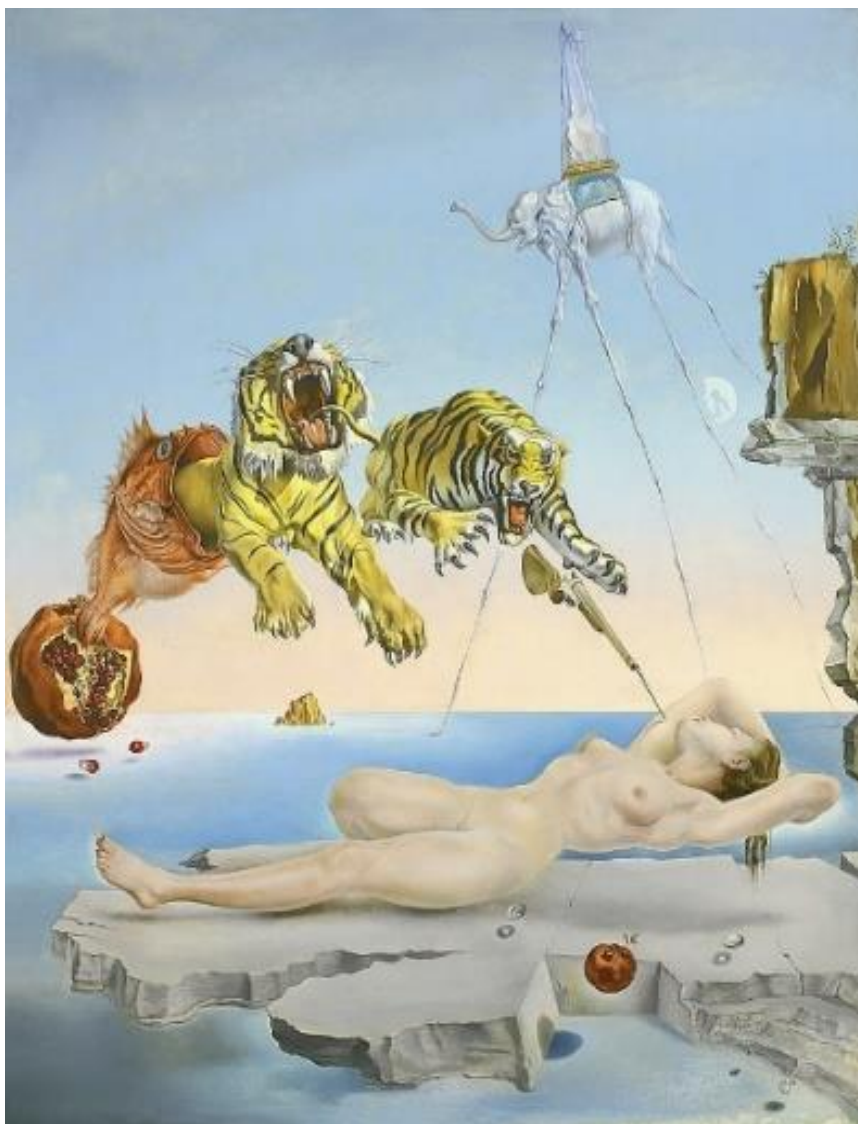
Экспрессионизм возник как *болезненная реакция на уродства цивилизации* начала XX в., на Первую мировую войну. Поколение, травмированное мировой войной, воспринимало действительность через призму таких эмоций, как разочарование, тревога, страх. И экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Принцип выражения преобладает над изображением. Очень распространены мотивы боли и крика.



Эдвард Мунк. Крик. 1893. Национальная галерея (Осло)

Это направление представлено не только в живописи, но и во множестве художественных форм, включая литературу (Георг Траэль, Франц Кафка, Густав Майринк, Леонид Андреев, Евгений Замятин), театр (Георг Кайзер, Оскар Кокошка), архитектуру (Эрих Мендельсон, Ганс Пёльциг, Хуго Хэринг), музыку (Александр Скрябин, Арнольд Шёнберг, Густав Малер), танец (школа Айседоры Дункан) и кино (Роберт Вине).

Сюрреализм (франц. *surrealisme*, букв. – сверхреализм). Его создатели – Сальвадор Дали, Рене Магритт, Жоан Миро, Джорджо де Кирико, Макс Эрнст. Спецификой сюрреализма, возникшего в 1920-х гг. и затронувшего почти все виды искусства, является преимущественно фрейдистский подход к творчеству, *провозглашение творчества не контролируемой разумом сферой подсознания*. Сюрреалисты считают своим методом психический автоматизм, разрыв логических связей, место которых занимают субъективные ассоциации, искусственное сближение удаленных друг от друга реальностей. Сюрреализм рассчитывает на эффект абсурдного, несоединимого.



Сальвадор Дали. Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения. 1944. Музей Тиссена-Борнемисы (Мадрид)

Испанец Сальвадор Дали (1904–1989), самый известный, пожалуй, сюрреалист, был фанатичным приверженцем психоаналитических идей Фрейда. Дали советовался с Фрейдом по поводу сюжетов многих своих работ, а Фрейд считал Дали единственным стоящим художником (он не любил искусство). По поводу своей картины «Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за миг до пробуждения» Дали писал: «Целью было впервые изобразить открытый Фрейдом тип долгого связного сна, вызванного мгновенным воздействием, от которого и происходит пробуждение. Подобно тому как падение иглы на шею спящего одновременно вызывает его пробуждение и длинный сон, кончающийся гильотиной, жужжанье пчелы вызывает здесь укус жалом, который разбудит Галу. Вся жизнетворящая биология возникает из лопнувшего граната». Таким образом, сновидение трактуется как следствие влияния того, что в теории Фрейда определяется как «Оно»: в сновидении мы можем видеть «Оно», а в состоянии бодрствования не в состоянии ухватить его буквально.



Рене Магритт. Вероломство образов. 1928–1929. Музей искусств округа Лос-Анджелес

Рене Магритт (1898–1967) считается автором первой в истории искусства работы, в которой текст играет ключевую роль для интерпретации смысла. Речь о картине «Вероломство образов». Текст и раньше включался в картины, но он был второстепенным. Здесь текст более важен, чем изображение самой трубки. Это смещает акцент восприятия с того, что мы видим, на то, что мы думаем по поводу увиденного. Это не трубка, это – изображение.

Сюрреалистами-фотографами были Филипп Халсман, Грета Штерн, Мэн Рей; сюрреалистами-кинематографистами – Жан Кокто, Луис Бунюэль.



Руки Жана Кокто. Фото Филиппа Халсмана. 1948

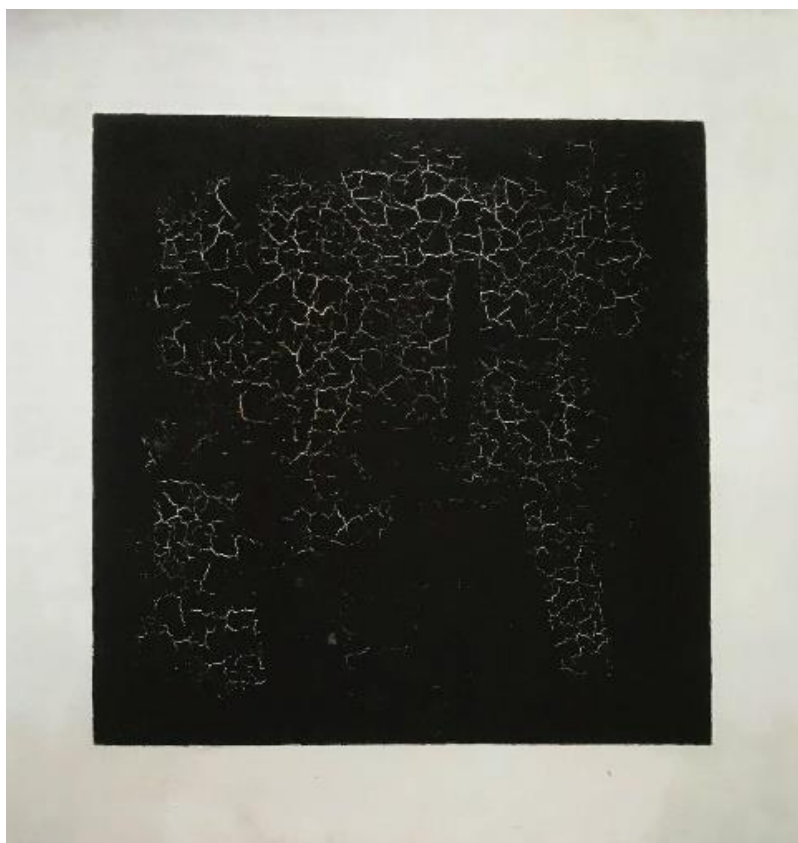
Абстракционизм (лат. *abstractio* – отвлечение) – это направление так называемого «беспредметного», нефигуративного искусства, провозгласившего в живописи и скульптуре *отказ от изображения форм реальной действительности*. Его ведущие представители Марк Ротко, Жоан Миро, Василий Кандинский, Казимир Малевич. Художники-абстракционисты пытались «гармонизировать» или отвлеченные цветовые сочетания, или геометрические формы, плоскости, прямые и ломаные линии, которые должны были вызывать самые разнообразные ассоциации.

Абстракция – это отделение характеристик предметов от самих предметов. Абстракционисты исследовали, какие качества предметного мира вызывают в нас ощущения прекрасного или безобразного. Например, если мы видим на картине Ван Гога подсолнухи, то нам нравится эта работа, потому что мы узнаём этот цветок и нам известно, что он красив и сам по себе, и на картине. А если задаться вопросом, почему подсолнух красив сам по себе как объект природы? Можно выделить характеристики. Скажем, круглую форму, которая воспринимается как эстетически приятная, и желтый цвет, контрастирующий с черной сердцевинкой. Эти качества – форму и цвет – мы можем мысленно отделить и перенести на холст как желтый круг, взяв самое красивое, что есть в подсолнухе в чистом виде. Это и будет абстракция.



Василий Кандинский. Желтый аккомпанемент. 1924. Музей Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк)

Василий Кандинский (1866–1944) считал, что изобразительным искусством нужно наслаждаться так же, как наслаждаешься музыкой. Когда мы слушаем инструментальную музыку или песни на языке, который не понимаем, мы способны получать эстетическое наслаждение, хотя явной связи с реальностью и узнаваемости предметного мира в таком произведении для нас нет. Тогда зачем это искать в живописи? Давайте наслаждаться визуальным ритмом, сочетанием цветов и тонов.



Казимир Малевич. Черный квадрат. 1914. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Самое скандальное произведение абстракционизма – знаменитый «Черный квадрат» – создал Казимир Малевич (1878–1935). Редкий русский не спросит: искусство ли это? Иные утверждают, что могут нарисовать квадратнее и чернее. Но почему только Малевич стал знаменит?

Дело не в квадрате, а в том смысле, который Малевич вкладывал в свое произведение. Черный квадрат – это манифест конца прежнего искусства. Художнику больше не за чем копировать реальность и украшать стены изображениями предметов внешнего мира. Художник должен покинуть пределы холста. В манифесте супрематистов, лидером которых был Малевич, есть фраза: «*Картина должна стать стеной, а стена должна стать картиной*». То есть художник должен работать не в мастерской, а прямо в мире, превращая в произведение искусства абсолютно любой предмет и материал. И Малевичу это удалось. Мы

живем в мире, который имеет гораздо больше общего с его произведениями, чем с работами художников эпохи Возрождения. Геометрические узоры на стенах, на одежде, в которых нет никакого тайного смысла, нас не смущают. А они пришли именно из авангарда. Правда, сам Малевич промышленным дизайном занимался немного, зато его единомышленники Александр Родченко и Владимир Татлин действительно вынесли абстракционизм за пределы полотна в повседневную жизнь. Но почему-то, когда люди видят квадраты в рамке, они начинают бунтовать: какое же это искусство!..

Дадаизм, или **дада** (франц. *dadaisme*, от *dada* – деревянная лошадка, детский лепет). Это нигилистическое движение в искусстве, которое связано с именами Марселя Дюшана, Жана Арпа, Франсиса Пикабия, Макса Эрнста, Софи Тойбер-Арп, Курта Швиттерса, Ханса Беллмера, Мэн Рея.

Дадаизм зародился во время Первой мировой войны и просуществовал до 1922 г. Поэты и художники, оказавшиеся в разгар войны в безопасной Швейцарии, которая сохраняла нейтралитет, должны были бы чувствовать облегчение от того, что им удалось сбежать. Однако вместо этого они ощущали бессильную ярость: их возмущало современное общество и его реакция на происходящие события.

Стиль дада возник (как и экспрессионизм) как реакция на ужасы войны, на бессмысленность уничтожения человеческих жизней. Главными причинами всех вооруженных конфликтов дадаисты считали рационализм и логику, поэтому фундаментальными принципами их художественного движения стали цинизм, отсутствие какой-либо эстетики и стандартов.

Кстати, что означает название «дада»? По одной из легенд, оно появилось благодаря австрийскому писателю Рихарду Хюльзенбеку, который произвольно воткнул нож в словарь, и слово, в которое попало острие («dada» – французское просторечное выражение, обозначающее игрушечную лошадку-качалку), послужило названием для нового творческого течения.

Дадаизм стал первым *концептуальным художественным движением, представители которого не фокусировались на создании эстетически приятных объектов*. Их целью было перевернуть с ног на голову буржуазную мораль, показать извращенность общественного вкуса и необходимость давать ему пощечины как можно чаще и больнее.

Кроме прочего, дадаисты известны использованием так называемых **реди-мейдов** – предметов быта, которые можно купить и после минимального вмешательства художника представить как произведение искусства. Использование реди-мейдов ставило вопросы об определении и самоопределении искусства: какие предметы и в силу каких обстоятельств признаются в обществе произведениями искусства?

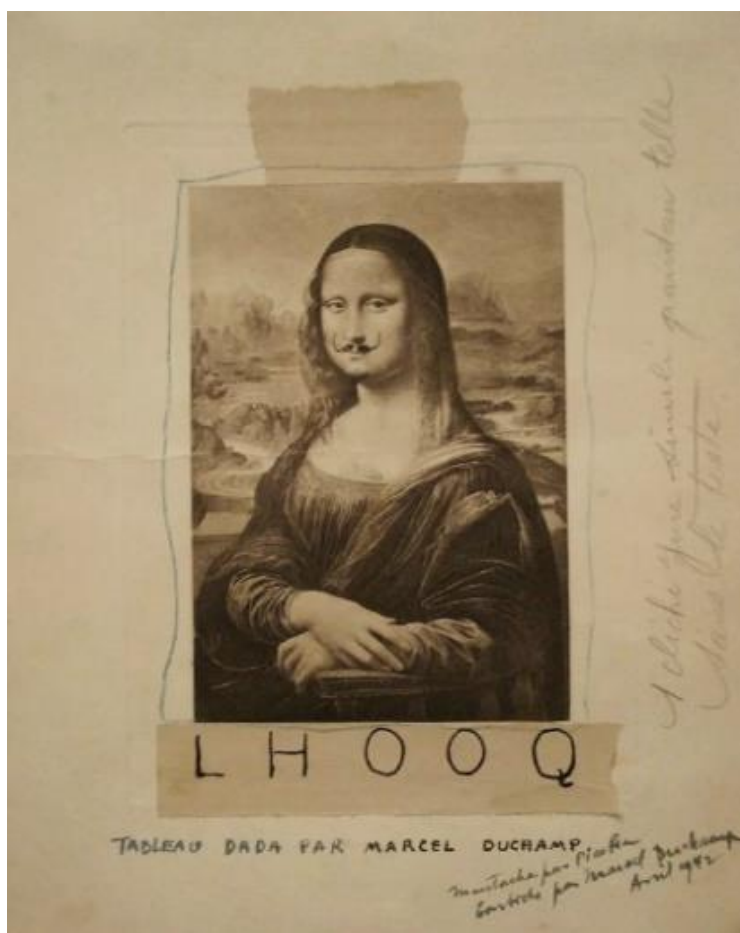


Марсель Дюшан. Фонтан. 1917. Художественный музей Филадельфии

Самый известный реди-мейд создал Марсель Дюшан (1887–1968). Это «Фонтан». Работой его можно назвать с натяжкой. Малевич хотя бы нарисовал квадрат. Дюшан купил в магазине писсуар, принес в музей, перевернул, назвал «Фонтаном» и – стал великим художником. Причем великим художником он не сам себя провозгласил, его таковым называли эксперты, любители искусства. Почему? Дело не в писсуаре. Дело в контексте, который создал Дюшан своим художественным жестом – перемещением предмета из магазина в музей.

В начале XX в. во Франции уже сформировалось общество массового потребления и люди чаще ходили в магазины, чем в музей. Зайдя в Лувр, парижане смотрели на картины секунд по десять, а в магазинах могли часами выбирать абсолютно утилитарные предметы, в том числе и по эстетическому признаку (по красоте). Поэтому Дюшан берет максимально утилитарный предмет, которому незачем быть красивым. Дюшан как бы говорит: уважаемые французы, если вы смотрите на предметы сантехники дольше и чаще, чем на картины мастеров Ренессанса, может, это и есть настоящее искусство? Поместим это в музей – смотрите. Многие французы увидели в этом жесте художника очень точную и злую пародию на свой образ жизни, мировоззрение, за что и признали дюшановский «Фонтан» выдающимся произведением искусства.

Другая, менее известная, но не менее скандальная из подобных работ Дюшана – картина под названием «L.H.O.O.Q.». Художник взял открытку с изображением Моны Лизы, пририсовал ей усы и козлиную бородку и подписал бессмысленной на первый взгляд аббревиатурой, за которой прячется скабрёзная фраза на французском, означающая «горячая задница». Дело в том, что в начале XX в. культ джокондизма был практически светской религией французских буржуа и важной частью их образа покровителей искусств. Они относились к картине с благоговением, но тиражировали ее где только можно: открытки, репродукции, календари, реклама мыла. Образ Джоконды был самым почитаемым и продаваемым.



Марсель Дюшан. L.H.O.O.Q. Ок. 1919. Национальный музей современного искусства (Париж)

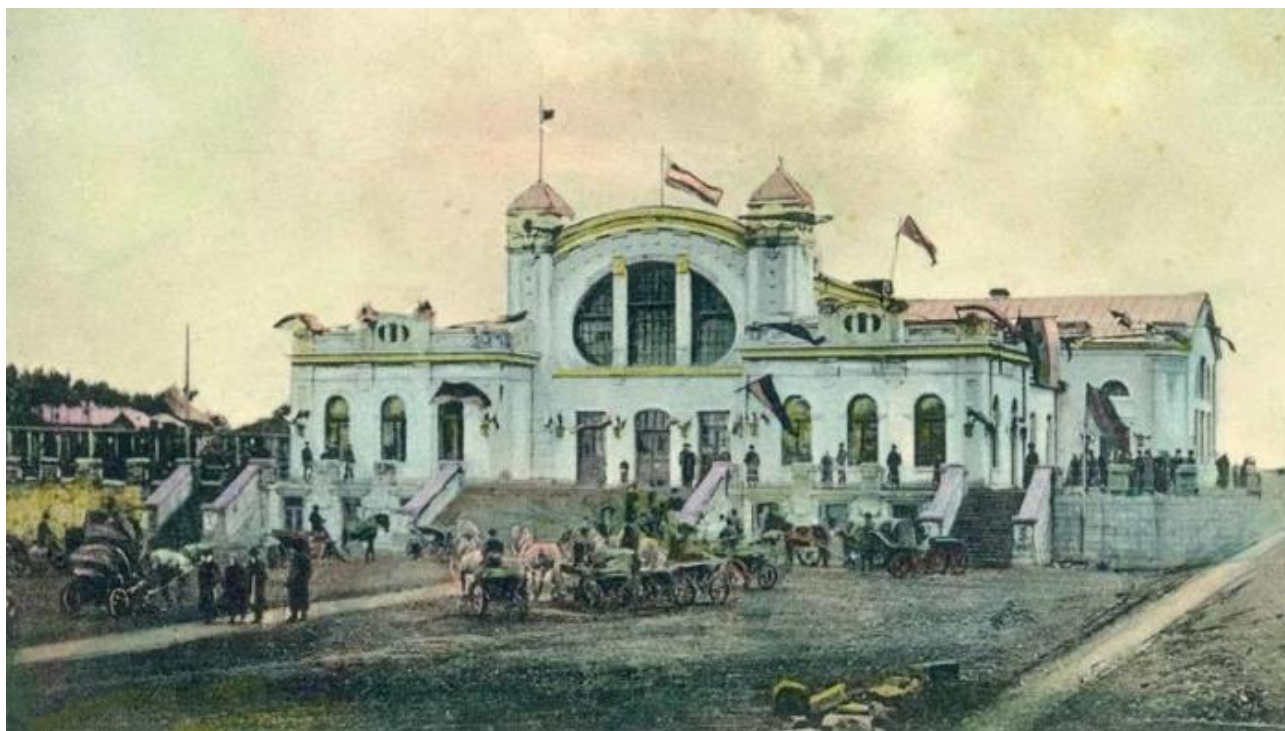
А кто является автором работы «L.H.O.O.Q.»? Леонардо да Винчи или Марсель Дюшан? Леонардо создал первообраз, но Дюшан пририсовал усы, бородку и буквы не к той Моне Лизе, что в Лувре, а к той, что тиражируется ради продажи. Получается, что *творцом этого «шедевра» является не художник, а социокультурная ситуация, внутри которой тиражирование образа Джоконды стало возможным и целесообразным*. Если конкретнее, то этот продажный образ создали буржуа как некий автопортрет, демонстрирующий самую суть их отно-

шения к искусству Ренессанса. Усы как раз были в моде у эстетствующих французских буржуа, их и «проявил» Дюшан на открытке. Художник выступил как центр кристаллизации в перенасыщенном солевом растворе.

Дадаизм оказался кратковременным, примерно на десять лет, явлением в модернистском искусстве, после чего во Франции и в Италии он слился с сюрреализмом, а в Германии – с экспрессионизмом.

Модерн (франц. *moderne* – новейший, современный). Об этом стиле сто́ит сказать отдельно. Он возникает в то же время, что и модернизм, но отличается от него обращенностью к прошлому. Правда, эта обращенность к прошлому несколько иная, чем, например, в классицизме или барокко. Модерн – это *попытка смешать новые веяния и современные материалы с традиционными формами*. Эксцентричный декоративный стиль используется для отделки крупных магазинов, которые начинают строиться в больших городах Европы и Америки, и всемирных выставок, символизируя таким образом процветание и могущество коммерции.

Новое направление распространяется по всей Европе, и в первую очередь затрагивает архитектуру и декоративное искусство. В Италии его называют растительным стилем, или *ли́берти*, в Великобритании – стилем модерн, в Испании – модернизмом, в Бельгии – стилем Велде, в Австрии – сецессионом, в Германии – югендстилем.



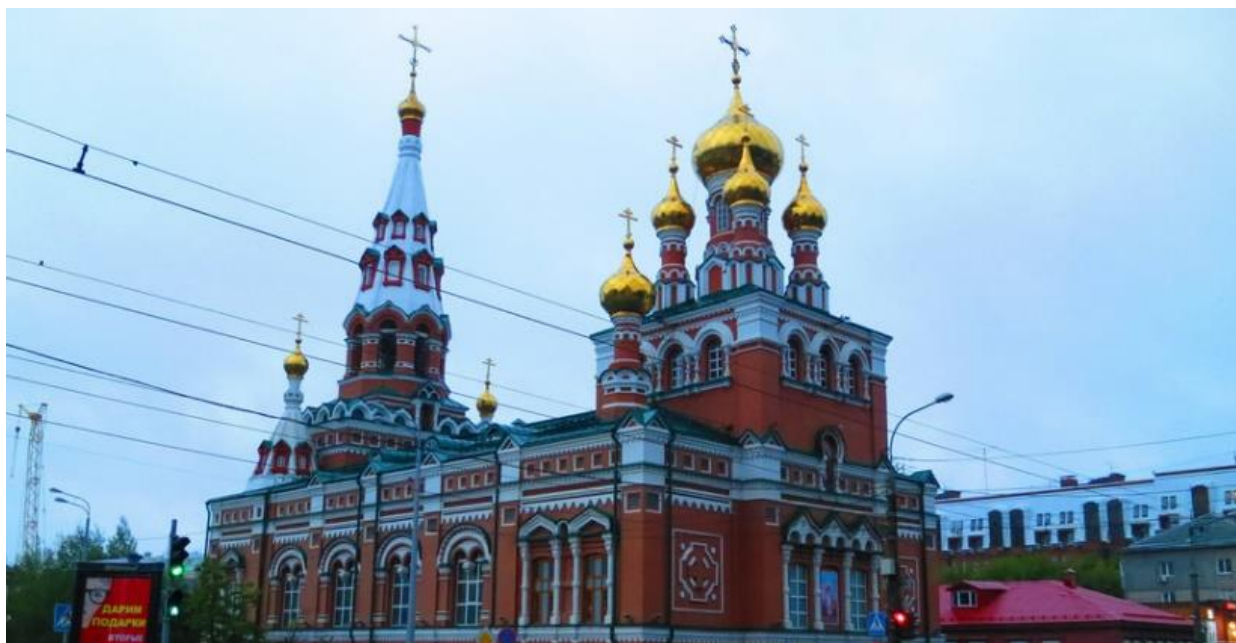
Вокзал Пермь II. Первое здание было построено в 1909

Характерные черты стиля модерн в архитектуре: приглушенные, мягкие цвета (табачный, серо-голубой, пыльно-сиреневый); плавное перетекание линий

и цвета, имитация природных форм растений; гнутая мебель, золотой фон на стенах, эмаль, латунь, медь; каркасные металлоконструкции зданий; арочные окна – продолговатые, с растительной инкрустацией, по форме напоминающие витрину магазина; прямоугольные двери плоской конфигурации с мозаичным рисунком.



Вокзал Пермь I. 1876–1878



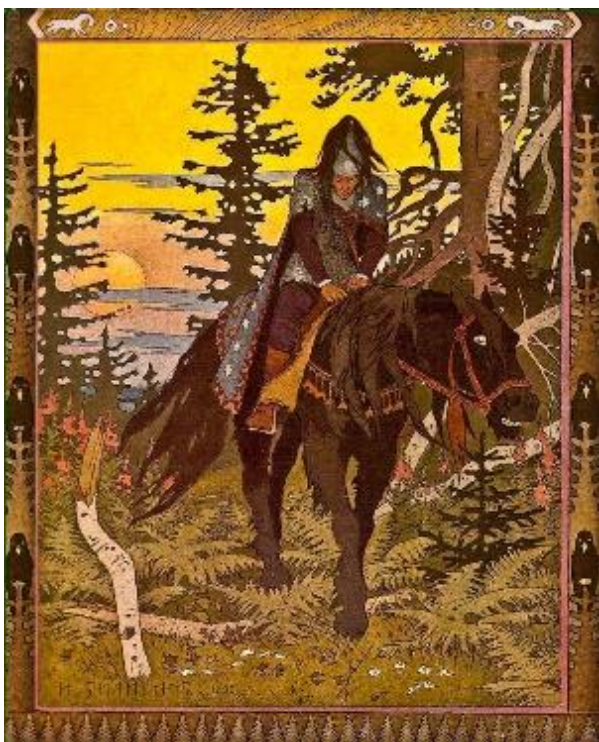
Вознесенско-Феодосиевская церковь, арх. А. Ожегов. 1903–1910. Пермь

Модерн в живописи связан с изменением изобразительной манеры: извилистые, плавные линии, орнаментальность, плоскостное изображение. Сюжетно художники обращаются к демонологии.



Михаил Врубель. Демон сидящий. 1890. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Причем если в христианской традиции демонические сущности изображались либо гротескно, либо карикатурно (на иконах), то модернисты романтизируют их. Таковы «Демон сидящий» и «Демон поверженный» Михаила Врубеля.



Иван Билибин. Иллюстрации к русским сказкам

Художники-модернисты обращаются и к старине. Достаточно вспомнить иллюстрации к русским сказкам Ивана Билибина, сочетающие в себе иконописный и орнаментальный художественные стили, картины Виктора Васнецова «Аленушка», «Три богатыря», «Витязь на распутье».



Виктор Васнецов. Аленушка. 1881. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

В декоративно-прикладном искусстве одним из самых выдающихся художников модерна является Карл Фаберже, в работах которого сочетаются традиционные формы (тема пасхального яйца), государственная монархическая символика, драгоценные камни и металлы и – техническая инновационность (это всегда сложные механизмы).



Карл Фаберже. Яйцо к коронации Николая II. 1896

Дореволюционный модерн в балете представляет Сергей Дягилев (1872–1929). Он совершает своего рода революцию в балетном искусстве и делает русский балет знаменитым на весь мир культурным явлением.



«Русские сезоны» в Париже. 1910

Революция заключалась в том, что Дягилев привел в балет художников. До него в балете главенствовал танец. Декорации и костюмы были второстепенны, служили только для того, чтобы этот танец подчеркнуть. Дягилев делает из балета шоу. Приглашает известных художников, среди которых Репин, Васнецов, Бакст, Врубель, знаменитых музыкантов, большие симфонические оркестры. Для танцоров создаются очень сложные, порой вычурные костюмы. И все это Дягилев делает не в России, а в Париже, назвав новое действо «Русскими сезонами». Именно дягилевская концепция становится брендом русской культуры, про который все вспоминают, когда говорят о русском балете. В России Дягилев таких постановок не делал.

Лекция 11. РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ. КУЛЬТУРА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

**Научный коммунизм Карла Маркса и Фридриха Энгельса.
Марксистская и ленинская модели истории. Социализм. Этап Ленина.
Великая Октябрьская социалистическая революция. Культурная
революция и русский авангард. Образование. Агитация и пропаганда.
Этап Сталина. Индустриализация и коллективизация. Эмансипация
женщин. Труд как подвиг. Культ спорта. Кинематограф, цирк.
Социалистический реализм. Культ личности и репрессии**

В предыдущей лекции мы частично коснулись отечественного модернизма в изобразительном искусстве, архитектуре и балете. В XIX в. русская культура также подарила миру выдающихся писателей, таких как В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков, А. П. Чехов и многие другие. Но самым заметным в отечественной культуре эпохи модернизма стал **советский период**, поскольку подобного явления мировая история еще не знала. Мы познакомимся с наиболее важными характеристиками и наиболее яркими событиями в советской культуре до 1941 г., поскольку именно в эти десятилетия в ней наблюдалось самое большое количество и разнообразие инноваций.

Особенностью советского периода является то, что это, пожалуй, *единственный в мировой истории общественный строй, в основу которого была положена научная теория*. Прежде такими основами могли быть религия, идеология, но наука в этом качестве выступила впервые.

Теория, известная как **«научный коммунизм»**, в общих чертах была разработана немецким философом Карлом Марксом (1818–1883) совместно с Фридрихом Энгельсом (1820–1895). Согласно этой теории в процессе исторического развития общество должно принять бесклассовую форму, то есть все сословные границы, имущественное и правовое неравенство, эксплуатация человека человеком должны исчезнуть. Такое состояние Маркс определял как «коммунизм». С его точки зрения, коммунизм есть специфическая форма экономического устройства общества, или, воспользуемся собственной формулировкой философа, «особая общественно-экономическая формация», которая предполагает высокий уровень развития производительных сил – эффективное машинное производство, способное удовлетворить любые материальные потребности любого члена общества. То есть коммунизм – это общество, в котором *нет дефицита материальных благ благодаря высокой производительности труда*.

Если при капитализме принцип распределения материальных благ можно определить через формулу «от каждого по способностям, каждому по социальному статусу», то при коммунизме этот принцип звучит иначе: «от каждого по способностям, каждому по потребностям». При таком способе распределения словесные границы теряют смысл, потому что не дают никаких привилегий. Подчиненный класс исчезает, его место занимают машины. Но образ жизни людей при этом не становится праздным. То есть коммунизм – это не глобальный курорт. Люди продолжают трудиться: занимаются наукой, образованием, совершенствуют машины. При этом каждый человек занят тем делом, которое ему по душе. То есть главный смысл коммунистического общества не в том, чтобы даром получать все желаемое, а в том, чтобы преодолеть характерное для капитализма отчуждение человеческого духа от человеческого бытия, от реальной жизни человека, достичь эмансипации, свободы духа.

При капитализме, полагал Маркс (и с этим трудно не согласиться), человек, чтобы заработать на жизнь, очень часто вынужден заниматься деятельностью, которая не приносит ему духовного удовлетворения. Например, вы хотите заниматься астрономией, а вам приходится продавать бензин. Поэтому Маркс считал все общественно-экономические формации, предшествующие коммунизму, предысторией человечества, а переход к коммунистической формации – началом подлинной человеческой истории.

Эта модель исторического процесса очень напоминает христианскую концепцию истории, которая тоже делится на предысторию и подлинную историю. А точкой перехода является пришествие Христа. И в концепции Маркса тоже есть свой мессия, силами которого совершается переход к подлинной истории. Только это не какой-то конкретный персонаж, а пролетариат – класс рабочих. Новый тип людей – деятельных, сознательных, организованных и образованных. Рабочий XIX в. существенно отличается от ремесленника Средневековья или Ренессанса. Крупное промышленное производство объединяет людей, заставляет их координировать свои действия в трудовом коллективе. Сложность производственного процесса требует работы не только руками, но и головой, поэтому отдельным рабочим специальностям нужно обучаться. Все это приводит к тому, что подчиненный класс, некогда разрозненный, неспособный осознать несправедливость своего положения, ощутить себя силой, которая может что-то радикально поменять в обществе, обретает эту осознанность, сплоченность и силу.

В XIX в. забастовка становится в Европе очень частым явлением, главным инструментом давления на владельцев предприятий, чтобы те улучшали условия труда, повышали заработную плату, сокращали рабочий день. И это действует, поскольку простой завода – это потеря дохода его владельцем. Довольно быстро европейский пролетариат отвоевывает себе различные привилегии и свободы:

восьмичасовой рабочий день, отпуск, больничный с сохранением жалования и др. Возникают профсоюзы, привилегированные группы технической интеллигенции – еще более образованных и активных представителей рабочего класса. И все это, по мнению Маркса, ведет к отмиранию капитализма. Поскольку роль рабочего в производстве постоянно возрастает и капиталист все чаще и все больше вынужден идти на уступки, то в конце концов быть капиталистом станет невыгодно – он окажется беднее рабочего.

Такова была концепция, которую многие считали технократической утопией. Но Владимир Ильич Ленин (1870–1924), русский политик рубежа XIX–XX вв., очень активный оппозиционер, революционер, обратил внимание на учение Маркса и нашел его не утопическим, а вполне практически применимым. Но с существенными поправками. По Марксу, следовало ждать, когда индустриализация достигнет необходимого уровня – всеобщего изобилия и благополучия. В Европе этот уровень в XIX в. еще не был достигнут, чего уж говорить о России – аграрной, крестьянской стране. Поэтому Ленин решает *строить коммунистическое общество «сверху»*, насильственно устраняя класс буржуазии, устанавливая диктатуру пролетариата и только потом поднимая промышленность до нужного уровня и формируя того самого организованного и образованного рабочего, который должен стать хозяином нового мира. Получается, что у Маркса революция промышленная, а потом политическая, у Ленина, напротив, политическая, а потом промышленная.

Есть различия и в моделях исторического процесса, предложенных Марксом и Лениным: у первого переход к коммунистической формации предполагался непосредственно от формации капиталистической, у второго введен дополнительный этап – *социалистическое государство как переходная форма от капитализма к коммунизму*. При социализме будут устранены межклассовые границы, упразднена частная собственность на средства производства, а принцип распределения материальных благ выражен формулой «от каждого по способностям, каждому по труду». Отсюда вполне логично заключить, что социализм не предполагался как общество всеобщего благоденствия. Это был вызов, который требовал от человека напряженного труда. Каждому по труду – это мотивация не просто к труду, а к трудовому подвигу.

Удалось ли Ленину осуществить этот план? Об этом спорят до сих пор. Кто-то считает советский период выдающимся социальным экспериментом, кто-то – провалом и даже преступлением. У нас нет ни задачи, ни возможности погружаться в эту дискуссию. Поэтому сосредоточим наше внимание на фактах, которые нельзя отрицать.

Великая Октябрьская социалистическая революция свершилась под лозунгом «Свобода, равенство и братство». Под тем же лозунгом проходила Великая

французская революция на рубеже XVIII–XIX вв. Но в Октябрьской революции смысл известного лозунга стал иным. Свобода – это прекращение эксплуатации, устранение частной собственности на средства производства, уничтожение классов. Равенство – не только обладание равными правами, но также всеобщий труд, устранение различий между умственным и физическим трудом, между городом и деревней. Братство – это устранение наций, государства и создание единого общества.

В результате революции на территории России возникло новое, невиданное ранее в истории Советское государство. А почему «советское»? Термин этот произошел от названия верховного органа управления государством – Советы народных депутатов.

Итак, свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, насильственно был свергнут правящий класс, установлена диктатура пролетариата. И встал вопрос: что дальше?

Маркс не раскрывал содержание жизни людей в коммунистическом обществе – как они должны жить, отдыхать, какая у них должна быть культура. Поэтому большевикам пришлось импровизировать. И самим, без помощи Маркса, изобретать новую культуру для нового государства. Это было необходимо, чтобы появился тот самый прогрессивный пролетарий. Этому пролетария предстояло создать из крестьян, составлявших абсолютное большинство населения страны.

Но из чего следовало создать самую новую культуру? Вероятно, из того, что было под рукой и что в большей степени отвечало духу революции. Таким культурным явлением стали наиболее радикальные левые течения в русском модернизме, получившие название **«русский авангард»**. Представители русского авангарда в союзе с лидерами Октябрьской революции разработали *концепцию следующей революции – культурной*, целью которой было формирование нового человека, способного завершить строительство коммунизма.

Рассмотрим вкратце основные черты русского авангарда.

С творчеством отдельных его представителей мы уже знакомы: Малевич, Кандинский – это очень заметные фигуры русского авангарда. Не менее известными авангардистами были художник и фотограф Александр Родченко, художник и архитектор Владимир Татлин, поэт, художник и авиатор Василий Каменский (пермяк), поэт и художник Владимир Маяковский, поэты Давид Бурлюк и Велимир Хлебников, художники Аристарх Лентулов и его жена Наталья Гончарова, художник и теоретик искусства Михаил Ларионов, драматург, композитор, художник Михаил Матюшин. Этих людей объединяла общность взглядов и убеждений. Сами себя они авангардистами не называли. Это название им дал

Александр Бенуа в 1909 г. после посещения выставки Союза русских художников. Они же определяли себя как «будетлян» или «футуристов», то есть считали себя людьми будущего. При этом они весьма нигилистически относились к культурному наследию прошлого. По их мнению, культура прошлого была препятствием для прогресса, про нее следовало забыть, от нее следовало отказаться. Маяковский заявлял, что надо «сбросить Пушкина с корабля современности». Малевич предлагал сжечь все музеи, чтобы народ не ходил и не вздыхал по поводу того, как хорошо жили прежде цари и дворяне.

Радикальные левые взгляды авангардистов оказались близки революционному духу большевиков. В «Интернационале», главном революционном гимне того времени, есть слова «весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем...». Это идеальное совпадение со смыслами из высказываний Маяковского и Малевича. Поэтому многие деятели авангардного искусства получили высокие должности в правительстве послереволюционной России. Например, Ларионов стал директором Института художественной культуры, поэт Алексей Гастев – директором Центрального института труда при ВЦСПС. Будучи руководителем, он попытался структурировать производственный процесс как поэму и внес довольно много инноваций в организацию труда: регламентированные перекуры, синхронизированный обеденный перерыв, производственная гимнастика – все эти новшества были введены, можно сказать, из поэтических соображений.

Но *главным процессом в культурной революции стал процесс всеобщего образования*. Новый человек должен быть грамотным, действительно грамотным, а не просто умеющим читать и писать. Он должен быть всесторонне образованным, политически подкованным, понимать довольно сложную идеологию Советского государства, основные идеи учения Маркса.

Большинство населения России – крестьяне – было безграмотным и неспособным к восприятию таких сложных идей. Поэтому борьба с безграмотностью, ее ликвидация (ликбез) стали главной целью культурной революции. Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский писал о том, что образование нельзя рассматривать только как школьное и человек должен учиться в любом возрасте, всю жизнь, чтобы не отставать от прогресса и не тормозить его.

Хотя это было сказано сто лет назад, но актуально по сей день. Сегодня мы говорим студентам те же слова. Но если для современного человека идея непрерывного образования стала общим местом, то для человека начала XX в. это было крайне непривычно. И потребовало ломки традиционного уклада жизни, когда процесс обучения подавляющего большинства завершался вместе с окончанием школы, а у крестьян не начинался вообще. Образование крестьянина зачастую существовало только на уровне практической интуиции. Когда крестьянин ставил самогон, он не осознавал, что это сложный химический процесс, но,

не имея ни малейшего представления о сущности этого процесса, за счет интуиции, методом проб и ошибок получал нужный результат. На это уходило огромное количество времени. Сегодня человек не может позволить себе так бездарно тратить время. Вакцину от коронавируса методом проб и ошибок не создать.

Ликбез не означал исключения человека из производственного процесса. Нужно было одновременно и учиться, и трудиться. Школьники должны были идти на производство сразу после окончания школы. Поэтому повсеместно в школьную программу вводились уроки труда. Они были специализированными для мальчиков и девочек. Мальчики овладевали навыками для работы на производстве или в сельском хозяйстве, а девочки – навыками для легкой, пищевой промышленности, ведения домашнего хозяйства. К слову, в современном обществе приоритеты изменились.

Взрослое население тоже было принудительно включено в ликбез, потому что квалифицированные специалисты, инженерные кадры нужны были немедленно. Для взрослых создавались рабфаки, которые формально соответствовали ступени высшего профессионального образования, с той разницей, что в первые годы советской власти в институтах были существенно снижены требования при зачислении. Студенты-рабочие зачислялись без экзаменов, и не применялась система дифференцированных оценок. Обучение проводилось без отрыва от производства: днем работа, вечером учеба, или наоборот. Это было очень тяжело и малоэффективно, и взрослые люди не всегда хотели тратить свободное время на обучение. Поэтому тем рабочим, которые параллельно обучались на рабфаках, производились дополнительные выплаты, давали дополнительные выходные дни, сокращали продолжительность рабочего дня.

Крестьяне, пожилые люди, вроде и не имевшие особой нужды в образовании, тоже были охвачены программой ликбеза, чтобы их мировоззрение, их система ценностей были синхронизированы с мировоззрением и системой ценностей молодежи, чтобы они не препятствовали своим детям и внукам в получении образования и активнее участвовали в политической жизни страны. Для них создавались кружки, где они знакомились с художественными произведениями, разбирали работы Маркса, Энгельса и Ленина, декреты советской власти, материалы съездов.

Помимо образования, культурная революция предполагала приобщение населения к той части культурного наследия, которую большевики считали важной для воспитания советского человека. Поэтому появилась практика обязательного посещения музеев, библиотек, театров.



Экскурсия в музей. 1919

На снимке 1919 г. запечатлена группа женщин из сельской местности на экскурсии в художественном музее. Обращает на себя внимание, что все экскурсантки в платках – они пришли в музей как в церковь. И это была главная проблема, с которой столкнулась советская власть в период культурной революции: люди были необразованными, но их сознание не было пустым, оно было заполнено верой. Наполнить его иного рода содержанием – наукой, светской культурой – можно было, лишь заставив человека отказаться от веры или как минимум ослабив влияние религии на мировоззрение. Поэтому параллельно с тотальным всеобщим образованием запускается *процесс тотального всеобщего атеистического образования*.

На этом пути большевики сделали ряд остроумных ходов. Один из них – использование традиционных для православия социальных ритуалов, которые наполнили иным, нерелигиозным содержанием. Так, например, были сближены сценарии венчания в церкви и регистрации брака в отделе записи актов гражданского состояния.



Венчание в церкви. Конец XIX в.



Регистрация брака в советском ЗАГСе. 1970-е

Оба ритуала происходят в специализированном помещении, читается специальный торжественный текст, совершается обмен кольцами, произносится ритуальное слово согласия на брак, осуществляется фиксация в книге. В знакомую форму внедрено другое содержание, чтобы людям, привыкшим к церковному венчанию, было проще принять новый светский ритуал. Такая торжественная регистрация брака существует только в странах бывшего СССР, на Западе всё гораздо скромнее.

Но главным инструментом воздействия на общественное сознание в целях пропаганды грамотности и борьбы с религиозностью стал **агитационный плакат**. Он появился в России в начале Первой мировой войны и представлял собой простое, наглядное изображение с привычными для человека образами, героями, заимствованными из лубочных картинок XIX в., из книжных и газетных иллюстраций. Изображение сопровождали короткие, емкие, хорошо запоминающиеся комментарии, слоганы. По сути, это была социальная реклама.

Агитплакат применялся не только в программе ликбеза, у него были и другие функции: презентация образа классового врага, мобилизация на защиту государства, мотивация к труду.

Плакат – это не картина, это уличное искусство. Поэтому размещался он на улицах. Наибольшую известность получил проект «Окна РОСТА»: агитационные плакаты вывешивались в витринах магазинов, в окнах общественных зданий на центральных улицах городов (в Перми на улице Куйбышева, от сквера Уральских Добровольцев до перекрестка с улицей Пушкина, где сейчас ресторан «Прикамье»).



Работы Александра Родченко и Владимира Маяковского в стиле авангард

Понятно, что основная масса людей, создававших новую, советскую культуру, была сконцентрирована в городах центральной части России. Чтобы нести эту культуру в отдаленные части страны, создавались агитпоезда и агитпароходы, на которых столичные деятели искусства отправлялись в глубинку, где устраивали выставки, концерты, проводили беседы и готовили на местах творческую интеллигенцию для ведения агитработы на постоянной основе.

В изобразительном искусстве тема революции и Гражданской войны становится основной, наряду с эстетикой авангарда. Причем довольно часто художники используют для представления новых героев христианские мотивы. Как пример можно привести работу Петрова-Водкина, где поза умирающего комиссара напоминает позу Христа, снятого с креста. Это не случайное совпадение, поскольку комиссар в Красной армии был своего рода мессией, отвечал за пропаганду и идеологию.



*Кузьма Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1927–1928.
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)*



Паоло Веронезе. Снятие с креста. 1546–1549. Городской музей Кастельвеккьо (Верона)

Нужно остановиться еще на одном явлении в советской художественной культуре: в изобразительном искусстве первого десятилетия советской власти появляется новое направление – **лениниана**, то есть тиражирование образа вождя. Работы с изображением Ленина размножаются в большом количестве экземпляров и отправляются во все уголки страны, чтобы люди привыкали к образу главы государства. Это напоминает тиражирование икон. Сходство есть и в другом. В лениниане, как и в иконографии, был свой изобразительный канон: Ленин изображался либо на трибуне с поднятой рукой как вождь революции, либо в бытовой обстановке, чтобы показать его близость народу. Очень немногие художники получали право создавать и тиражировать образы вождя.



*Исаак Бродский. В. И. Ленин в Смольном. 1930
Государственная Третьяковская галерея (Москва)*



*Исаак Бродский. В. И. Ленин на трибуне 1 мая 1920 г. 1933
Музей В. И. Ленина (Санкт-Петербург)*

В сфере монументальной скульптуры (и живописи) возникает любопытное масштабное явление – **монументальная пропаганда**. Цель выдвинутой в 1918 г. программы – создание изображений вождей революции, а также аллегорических фигур, символизирующих боевые и трудовые подвиги советского народа. Самый известный объект, где можно познакомиться с произведениями, выполненными в рамках этой программы, – московское метро.



Михаил Блох. Освобожденный труд. 1920. Каменный остров, Санкт-Петербург

Напоминает ли что-то стиль монументальных работ? Это прямая отсылка к античной скульптуре: мощное атлетическое телосложение, героические жесты, взгляд...

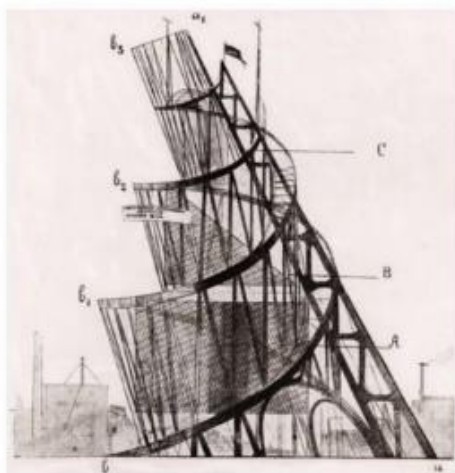
Естественно, и в монументальной пропаганде возникает лениниана: в каждом городе одну из центральных улиц именуют улицей Ленина, на ней обязательно устанавливают памятник Ленину. В свою очередь, памятники монархам, святым, прежде стоявшие на городских улицах и площадях, разрушаются самым варварским образом. (К слову, в 1990-е гг. так же варварски разрушали памятники Ленину и другим политическим деятелям СССР.)



Георгий Нерода. Памятник В. И. Ленину. 1954. Театральный сквер, Пермь

В архитектуре первых лет советской власти можно выделить два направления: **авангард** и **конструктивизм**.

Авангардные проекты так и остались проектами из-за недостаточного развития строительных технологий. Один из самых знаменитых был разработан Владимиром Татлиным. Это проект памятника III Интернационалу.



Владимир Татлин. Проект памятника III Интернационалу. 1919

Мало того что башня была задумана Татлиным огромной – более 400 м, но ее ярусам предстояло непрерывно вращаться: верхний ярус должен был совершать один оборот в день, нижний – один оборот в год. В этом проекте читаются отсылки, с одной стороны, к музыке сфер – античному и средневековому учению о музыкально-математическом устройстве космоса; с другой стороны, к Вавилонской башне – башне из библейского предания, строительство которой было прервано Богом. То есть это отсылки к самым масштабным нереализованным идеям в истории мировой культуры, которые в советской культуре должны были быть реализованы, потому что для советского человека нет ничего неосуществимого. Но башня Татлина так и не была построена, хотя стала главным символом авангарда в архитектуре.

Конструктивизм, в отличие от авангарда, был более приземленным и утилитарным. Тем не менее в нем был свой *эстетический принцип*: *в облике конструктивистского здания не должно быть ничего лишнего*, даже те элементы, которые выглядят как декоративные, несут функциональную нагрузку.



Здание Центрального телеграфа в Москве, арх. И. Перберг. 1927

В начале XX в. конструктивистские здания возводились в основном в крупных городах – Москве, Новосибирске, Свердловске. Отличительной чертой конструктивизма, в особенности общественных и промышленных зданий, являются большие окна с мелкоячеистыми рамами. Почему? Потому что электричество было дефицитным ресурсом, а такие окна позволяли добиваться нужной освещенности при помощи естественного света. Кроме того, мастера еще не умели делать прочное стекло большой площади.

Самым необычным архитектурным сооружением этой эпохи стал мавзолей Ленина архитектора Алексея Щусева, где хранится тело вождя. Что напоминает сооружение? По сути, это египетская пирамида (мастаба). Да и сам процесс бальзамирования тоже отсылает к практикам Древнего Египта.



Мавзолей В. И. Ленина, арх. А. Щусев. 1930

Следующий эпизод советского модернизма связан с именем Иосифа Виссарионовича Сталина (1878–1953), сменившего Ленина на посту первого секретаря Совета народных депутатов.



На плакате – пантеон «святых» новой истории. В период правления Ленина было распространено парное изображение Маркса и Энгельса как основателей научного коммунизма. После смерти Ленина вместе с ними стали изображать его, но уже в первые годы правления Сталина рядом появилось еще одно изображение – самого Иосифа Виссарионовича.

Модернизация культуры в довоенный период под руководством Сталина вошла в историю как *индустриализация и коллективизация*.

Основные черты (характеристики) этого проекта:

1. Ускоренные темпы развития промышленности и сельского хозяйства. Культ труда. Стахановское движение.
2. Прагматизм и традиционализм. Приспособление достижений прежней культуры для нужд народа.
3. Формирование массовой культуры.
4. Государственное управление культурой. Соцреализм.
5. Сила и молодость. Всеобщие физкультура, спорт, военная подготовка.
6. Безусловная преданность государству.

Общая стратегия – превзойти капиталистические страны во всем, начиная от промышленности и заканчивая искусством.

Это была эпоха великих строек. Отечественную промышленность приходилось создавать практически с нуля и при помощи ручного труда. Нечто подобное происходило в Древнем Египте, когда вручную возводили пирамиды. Но даже самые высокие культовые сооружения Египта не сравнятся по масштабам и инженерной сложности с советскими стройками периода индустриализации.



Строительство Днепрогэса. Фото 1932 г.

На снимке – Днепровская гидроэлектростанция в начале ее строительства. Это тоже конструктивизм, только промышленный. Ребристый силуэт ГЭС стал символом индустриальной архитектуры сталинского периода, тиражируемым на плакатах, открытках, фотографиях. Оцените масштабы постройки!

Период индустриализации – время *тотальной эмансипации советских женщин*. Этот процесс начался сразу после Октябрьской социалистической революции, но в 1920–30-е гг. образ независимой женщины, выполняющей любую

работу, женщины-труженицы еще не тиражировались в таких масштабах, как в эпоху индустриализации. Это объяснимо: в стране не хватало рабочих рук, поэтому и женщин, и детей, и стариков необходимо было вовлекать в процесс социалистического строительства.



Агитационный плакат. 1930-е

На плакатах женщина изображалась не в семье, не у плиты, а, например, на стройке. В ней мало женского: грубая рабочая роба, сознательно не подчеркнуты феминные черты.

Рядом с плакатом существует так называемая **агитационная фотография**. Она возникает именно в период индустриализации. Это как бы репортаж, но репортаж постановочный. Цель – не показать подлинную производственную картину, а предъявить обществу идеализированный образ рабочего, переполненного счастьем от того, что он строит коммунизм. Поэтому часто снимали не реальных тружеников, а фотомоделей или актеров, чья внешность соответствовала эталонному образу здорового, уверенного в себе, преданного делу коммунизма пролетария.



Агитационная фотография. 1930-е

Тема труда подавалась в агитационном плакате и в агитационной фотографии как героический эпос, *труд изображался как подвиг*. Рабочий – это не тот, кто приходит на работу и уходит в положенное время, выполнив свои обязанности, как этого требует современный работодатель. (Сегодня, кстати, есть инспекции, следящие за тем, чтобы человек не перерабатывал, чтобы условия труда были безопасны и комфортны.) Рабочий периода индустриализации трудится за двоих-троих; норма для него важна только в том смысле, что ее нужно *перевыполнять*. Рабочий периода индустриализации совершает невозможное. Поэтому на агитплакатах образ рабочего – это образ героя, титана, которому нет дела до мещанских желаний, он целиком поглощен рабочим процессом и счастлив в нем.

Можно сказать, что труд в мировоззрении советского человека занял место, которое до революции занимал Бог. *Труд стал новым богом*. И этому новому богу нужно было приносить себя в жертву без остатка. Вполне естественно, что новая (светская) религиозность нуждалась в своих святых. И советская культура их генерировала. Самой известной иконой социалистического труда был Алексей Стаханов (1906–1977), который перевыполнил дневную норму по добыче угля в четырнадцать (!) раз. Благодаря советским газетам он стал кумиром для всего рабочего класса России, а его фамилия – нарицательной: передовиков труда теперь называли стахановцами. Возникло даже целое стахановское движение. При этом сам Стаханов не поменял своего рода деятельности, не перестал быть шахтером, не выступал с речами, не проводил тренингов. Он продолжал работать. Для советского человека это тоже было важно – оставаться скромным, даже если ты популярен.



Агитационные плакаты. 1930–1940-е

В этот период в советской культуре возникает культ спорта. Надо сказать, что запрос на здоровый образ жизни, на физическую подготовку сформировался еще в годы Гражданской войны, когда стало понятно, что рабочие и крестьяне не обладают достаточной силой и выносливостью, достаточной смелостью и быстротой реакции для эффективного ведения боевых действий. С этим надо было что-то делать. И потому в 1930–40-е гг. при помощи тех же инструментов пропаганды – плакатов, фото, СМИ – разворачивается масштабная кампания по мотивации населения СССР к занятиям физкультурой и спортом, получившая название «Готов к труду и обороне СССР» (ГТО). Заметим, что это были довольно серьезные по тем временам нормативы, для сдачи которых требовалось регулярно тренироваться. Но пропаганда достигла цели, и быть спортсменом в 1930–40-е гг. стало очень модно. Неспортивные люди – толстые или хилые – оказывались героями карикатур. Зримым воплощением того, как не следовало жить в Советском Союзе, стал образ тучного, нездорового человека.



Парад физкультурников на Красной площади в 1939 г.

Культ спорта неотделим от культа тела. Хотя в советской культуре сексуальность всячески подавлялась, спортивное тело считалось необходимым атрибутом советского человека в любом возрасте. В это время в Москве ежегодно устраивались парады физкультурников: лучшие атлеты со всей страны в полуобнаженном виде строем проходили по Красной площади под спортивные марши, которых в советское время было написано немало.

В 1936 г. на «главной площади» столицы был даже организован футбольный матч «Спартак», любимой команды Сталина, со своим же составом. После этого события футбол стал самым популярным видом спорта в СССР. Каждый завод, учреждение, предприятие стремились создать свою команду, команды выезжали на так называемые товарищеские матчи (конечно, не футбольная лига, но победить считалось очень почетно). За спортивные достижения и предприятия, и люди получали ценные бонусы: бесплатные квартиры, дачи, машины, в то время как прочие граждане получали эти блага в порядке очереди.

Физкультура и спорт внедрялись в производственные и образовательные процессы. На предприятиях, в школах и университетах каждый день начинался с гимнастики. Иногда рабочие и служащие выполняли упражнения во время перерывов. Иногда для проведения спортивных занятий приглашали известных спортсменов и тренеров.

Поскольку в СССР не было классов, а была власть масс, для этих масс требовалась **массовая культура** – доступная, понятная, способная эффективно доносить основные идеи советской идеологии. Ленин в качестве таких художественных направлений выдвинул два – кино и цирк, как наиболее понятные для большинства.

В результате в 1930–40-е гг. в городах и деревнях по всей стране были построены кинотеатры и советскими киностудиями снято более тысячи фильмов – художественных, документальных, пропагандистских, киножурналов, репортажей и пр. Такой производительности мог бы позавидовать Голливуд. И неизменно главными героями киноэкрана были герои революции и Гражданской войны, советские рабочие и колхозники.

Что касается цирка, он стал одним из инструментов пропаганды спорта. Очень популярные номера с животными тоже несли идеологическую нагрузку: они показывали власть советского человека над природой (интересно, что у известного советского агронома и биолога Трофима Лысенко была теория воспитания природы). Причем цирк демонстрировал власть не деспотическую, а гуманную. Развлекательные жанры циркового искусства – клоунада, фокусы – в 1930–40-е гг. не были распространены. Клоуны и фокусники станут популярными героями цирка уже после Великой Отечественной войны.

В художественном творчестве в этот период происходит *поворот советской культуры от радикальных форм модернизма, от авангарда к традиции*. Если авангардисты заявляли о необходимости уничтожения культурного наследия прошлых эпох, то Луначарский и Горький выступили с предложением переосмыслить культурное наследие, прежде всего наследие отечественной культуры XVIII–XIX вв., и ассимилировать те ее достижения, которые соответствовали или как минимум не противоречили новой советской идеологии. Так был реабилитирован Пушкин и даже отдельные монархи, которые по определению должны были стать для советского человека классовыми врагами. Одним из таких правильных, с точки зрения советской идеологии, монархов был признан Петр I, который тоже совершил своего рода революцию в русской истории. Конечно, образ Петра в советской культуре был существенно изменен. Его подогнали под канонический образ героя революции и Гражданской войны – безбашенного рубаки, который машет шашкой (шпагой) на передовой. Разумеется, в реальности монархи не принимали непосредственного участия в сражениях и уж тем более не ходили в лобовые атаки. Это на самом деле образ красного командира, который готов жертвовать жизнью и грудью идет на пули (штыки). Это правильный царь. Можно сказать, царь советский.

Алексей Максимович Горький (1868–1936) известен еще и тем, что сформулировал основные принципы нового стиля в искусстве, который оставался господствующим в Советском государстве на протяжении более чем трех десятилетий (для эпохи модернизма, когда стили менялись чуть ли не раз в несколько месяцев, это очень много).

Новый стиль получил название «**социалистический реализм**». Он опирался на реалистические традиции античной культуры, Ренессанса, но прежде всего на художественный метод классицизма. В нем не было того бунта против реальности, который мы наблюдали в русском авангарде. Наоборот, новое искусство вернулось к реальности, стало ее отображать. И точно так же, как в классицизме, *отображение реальности в соцреализме носило идеализированный характер*: мир представлялся не таким, какой он есть, а таким, каким он, с точки зрения советской идеологии, должен быть – светлым и радостным миром победившего социализма и приближающегося коммунизма. Таков мир на картине Тараса Гапоненко, где изображено совместное праздничное шествие советских людей всех профессий. Как правило, это были масштабные полотна для больших помещений, актовых залов или монументальные росписи, фрески, мозаики на фасадах жилых и общественных зданий.



Тарас Гапоненко. Мастера урожая. 1940.
Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

Основные **критерии соцреализма**, которым должно было соответствовать произведение:

- **народность** (отражение народной жизни, понятность для народа);
- **идейность** (идеализация жизни советских людей, изображение ее «как надо», а не «как есть»);
- **конкретность** (изображение жизни в ее историческом развитии).

Первоначально новый стиль возникает в литературе, а потом распространяется на другие виды искусства. Такая ситуация характерна для русской культуры с XVIII в., когда литература развивается опережающими темпами, а другие искусства подхватывают идеи, высказанные ею.

Чтобы понять степень идеализации действительности в социалистическом реализме, сравним картину Юлия Клевера «В рыбном магазине» со снимком реального магазина этого времени.



*Юлий Клевер. В рыбном магазине. 1938
Государственный музейно-выставочный
центр «РОСИЗО» (Москва)*



Магазин сел'по. Фото 1937 г.

Такие магазины, как на картине Клевера, в СССР можно было увидеть только в Москве. (Вообще, советская культура была москвоцентричной и уже тогда жители столицы осознавали себя избранными. В провинции социализм выглядел совершенно иначе.) На фотографии – сельский магазин. И разница между ними очевидна. Но для того и создавался соцреализм, чтобы люди, глядя на идеализированные изображения, поверили, что и в их селе будут бассейны с живой рыбой и банки с икрой. Поэтому наиболее удачные работы соцреалистов копировались, тиражировались и распространялись по всей стране. Работа Клевера была одной из тиражируемых.

Соцреалистическая скульптура во многом напоминает работы, созданные в рамках плана монументальной пропаганды, отличаясь только масштабом. Самая знаменитая соцреалистическая скульптура – «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, созданная для украшения советского павильона на Всемирной выставке в Париже. Размер этой скульптуры можно оценить, сравнив ее с Эйфелевой башней, на фоне которой она запечатлена.



Скульптура «Рабочий и колхозница» на выставке в Париже в 1937 г.

После завершения выставки скульптура была привезена в Москву и установлена недалеко от Выставки достижений народного хозяйства. Сложная конструкция выполнена из металла. Листы скреплены по той же технологии, что и металлические детали в самолетах. Внутри конструкция полая, со множеством лестниц, чтобы можно было ее обслуживать.

Художники-авангардисты вынуждены были уйти из авангарда. И хотя никто из них не был казнен, однако публичную жизнь они уже не вели. Их всячески высмеивали и унижали.

В 1930–40-е гг. конструктивизм приходит в провинцию. В Перми тоже появляются здания, построенные в этом стиле. Они могут показаться неприметными, невыразительными, но в этом и был смысл: ничего лишнего, все элементы должны быть функциональными. Из украшений допускалась только советская символика в виде фресок или лепнины. Таковы, например, Дом чекистов, специально построенный для работников КГБ и по тем временам комфортный, с квартирами, имевшими по два входа (второй – для прислуги или тайного выхода), и гостиница «Центральная».



Дом чекистов
Адрес: Сибирская, 30
Год строительства: 1929-1932 гг.
Архитектор: Н.А. Шварев
при участии В.Н. Саламатова
и А.С. Русакова

Памятник градостроительства
и архитектуры регионального значения



Гостиница «Центральная»

Адрес: Сибирская, 9
Год постройки: 1930-1933 гг.
Архитектор: Ф.Е. Морогов

Памятник градостроительства
и архитектуры регионального значения

В столице же зарождались и становились модными другие архитектурные стили. Самым характерным стал так называемый **традиционализм**. Это была смесь конструктивизма с элементами классицизма и барокко. От конструктивизма – строгость и функциональность объемов. От классицизма и барокко – колоннады, капители, объемная лепнина, арочные окна.



Дом на Моховой, арх. И. Жолтовский. 1934. Москва

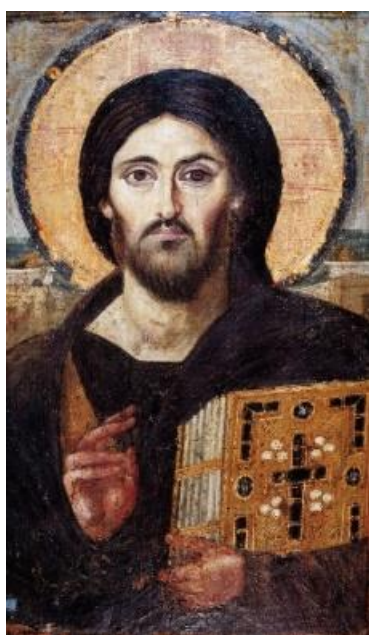
Буквально за несколько лет до войны начинает формироваться самый богатый и продвинутый стиль в архитектуре – **сталинский ампи́р**, в котором воплотились все выдающиеся достижения архитектуры прошлых эпох. Кроме классицизма и барокко, здесь можно увидеть готику.

Самый масштабный проект сталинского ампира – Дворец Советов СССР в Москве. Здание высотой более 600 м должно было стать высочайшим в мире. Крышу венчала фигура Сталина (на других эскизах – Ленина). Но проекту не суждено было воплотиться в жизнь – помешала Великая Отечественная война.

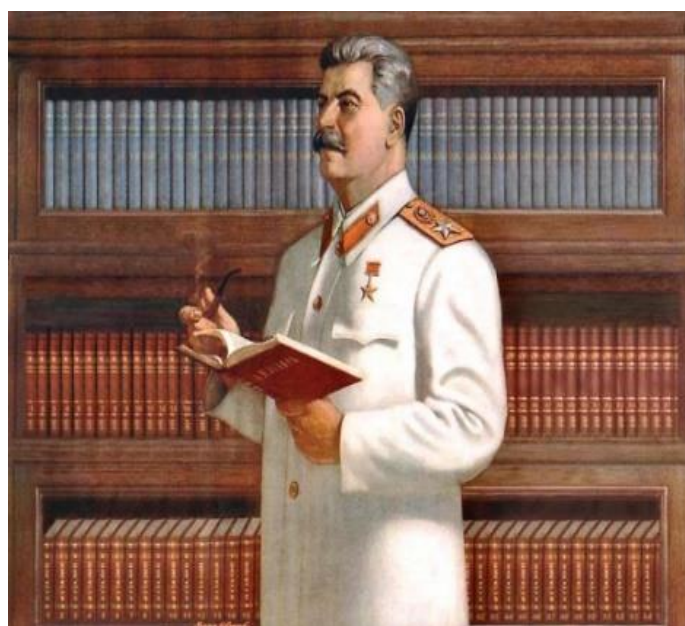


Дворец Советов СССР. Проект Б. Иофана, В. Щуко и В. Гельфрейха. 1933–1935

Несмотря на то что масштабный проект не был осуществлен, в эти годы формируется культ личности Сталина, который всячески поддерживается в искусстве. Появляется большое количество парадных портретов Сталина, где явно прослеживаются христианские мотивы.



Икона с изображением Иисуса Христа



Парадный портрет И. В. Сталина

Пишется огромное количество хвалебных песен, практически для каждого мероприятия с участием вождя. Тексты, как правило, очень низкого качества. Для иллюстрации приведем песню «Два сокола», созданную в 1930-х гг. Автор ее слов – Михаил Исаковский:

На дубу зеленом
Да над тем простором
Два сокола ясных
Вели разговоры.

А соколов этих
Люди все узнали:
Первый сокол – Ленин,
Второй сокол – Сталин;

Первый сокол – Ленин,
Второй сокол – Сталин,
Возле них кружились
Соколята стай.

Ой, как первый сокол
Со вторым прощался,
Он с предсмертным словом
К другу обращался:

– Сокол ты мой сизый,
Час пришел расстаться, –
Все труды-заботы
На тебя ложатся.

А второй ответил:
– Позабудь тревоги,
Мы тебе клянемся –
Не свернем с дороги!

И сдержал он клятву,
Клятву боевую:
Сделал он счастливой
Всю страну родную.

Был создан Институт марксизма-ленинизма, который производил очень важный для культуры 1930–40-х гг. продукт – учебник истории Коммунистической партии, своего рода библию того времени. Студенты должны были заучивать его наизусть. Знание этого текста и умение его процитировать продвигало на производстве и в политике.

В этот период внутри советского общества возникает раскол. Культ личности Сталина и стремление удержать советскую власть любой ценой привели к

тотальному недоверию, к «паранойе» внутри общества, когда любое отклонение от нормативного поведения, любое инакомыслие расценивались как проявление заговора, происков западных капиталистических держав и наказывались по всей строгости тогдашних законов – заключением, расстрелом. Чем активно пользовались непорядочные люди, получив инструмент для интриг, мести, устранения конкурентов. Это явление затмило собой все позитивное, что в тот период было.

Как пример – ситуация в советской науке, где под руководством Трофима Лысенко (1898–1976) была объявлена война враждебным научным дисциплинам. Такими идеологически чуждыми советской науке направлениями были признаны кибернетика и генетика. Сам Лысенко продвигал свою теорию воспитания природы, где, в частности, предлагал методы закаливания зерновых на манер закаливания людей: буквально высевать семена в снег, чтобы они стали холодоустойчивыми. В итоге по целому ряду направлений советская наука отстала от западной, а выдающиеся отечественные ученые и среди них академик Николай Иванович Вавилов (1887–1943), запрещенный генетик, отправлялись в тюрьмы и лагеря, умирали от голода.

Нельзя не сказать про созданную при Сталине систему трудовых лагерей, у которой было двойное назначение. С одной стороны, это были учреждения системы наказания, с другой – инструмент форсированной индустриализации с минимальной затратой ресурсов. Поскольку заключенным не требовалось платить, устраивать комфортные бытовые условия, нормированный рабочий день, они становились «стахановцами» поневоле. А так как строить приходилось сложные объекты, нужны были не только рабочие руки, но и инженерные мозги. Поэтому интеллигенцию, инженеров отправляли туда же, в лагеря, чтобы они проектировали эти объекты и организовывали строительство.

Сталинский модернизм заканчивается в 1941 г., с началом Великой Отечественной войны. Несмотря на то что общество продолжит развиваться технологически, подобных прорывов в сфере культуры, особенно художественной, в России больше не будет. Если про советский период Ленина – Сталина на Западе знают все, это классика мировой истории культуры, то более поздние периоды – хрущевская оттепель, брежневский застой и перестройка – уже не станут таким заметным явлением в истории мировой культуры.

Лекция 12. МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Массовый человек как культуuroобразующая сила.

Условия возникновения массовой культуры.

Тиражируемость, постоянная изменчивость, тотальное брендинг.

Теории массовой культуры. Уровни массовой культуры

Массовую культуру можно рассматривать в качестве основного способа существования современной культуры, которая, с одной стороны, является культурой, отвечающей современному типу человека, а с другой стороны, становится инструментом его создания.

Одно из наиболее распространенных определений массовой культуры – культура популярная и *преобладающая среди широких слоев населения* в данном обществе. Она включает в себя самые разные явления: спорт, развлечения, быт, музыку, кино, литературу, средства массовой информации и многое другое. Объединяет все это разнообразие ориентация на человека, для которого любое явление культуры – это не *способ приобщения к системе высоких ценностей*, а в первую очередь *средство удовлетворения своих потребностей*.

Изучение массовой культуры очень важно, потому что она является *наиболее развитой формой культурной компетентности* современного человека, которого еще называют «массовый человек».

Эта новая форма культуры возникает в XX в. Она включает новые механизмы инкультурации – вхождения в процессы общественной жизни и культуры, новые механизмы социализации – вхождения в социальную среду, овладения ее нормами и правилами, новую систему управления и манипулирования общественным сознанием, интересами и потребностями человека.

Кто такой, этот **массовый человек**, и откуда он взялся?

Хосе Ортега-и-Гассет в своей работе «Восстание масс» (1930) пишет: «Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как и все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью. <...> Масса – это те, кто плывет по течению и лишен ориентиров. Поэтому массовый человек ничего не созидает, даже если возможности и силы его огромны».

Из этих слов испанского философа может показаться, что массовый человек похож на зомби или на человека умственно отсталого, нуждающегося в постоянном уходе. Но Ортега-и-Гассет говорит о живых, совершенно здоровых, взрослых людях, которые являют собой эталон «нормальности» в XX в. И хотя каждый из них в отдельности не созидает никакого культурного продукта, вместе они являются мощной культуuroобразующей силой. Заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое

право на заурядность и требуют заурядности всегда и всюду. В этих условиях творческому меньшинству проще и выгоднее ответить на этот запрос, чем устраивать демарши против заурядности.

Несмотря на то что массовая культура – явление, достигшее расцвета в XX в., предпосылки ее формирования возникают еще в эпоху Античности. Вспомните Олимпийские игры, гладиаторские бои, древнегреческий театр. Наверняка вы слышали выражение «Хлеба и зрелищ!». Оно принадлежит жившему в I в. н.э. поэту-сатирику Ювеналу, который использовал его для описания устремлений своих современников. Ювенал имел в виду политику государственных деятелей, которые, подкупая плебс раздачами денег, продуктов и цирковыми представлениями, захватывали и удерживали власть в Древнем Риме. В политическом контексте эта фраза означает получение общественного одобрения *не за счет достижений в управлении государством, а за счет отвлечения внимания от проблем и удовлетворения самых насущных потребностей населения.*

Здесь мы видим очень важное отличие массовой культуры от культуры народной. **Народная культура** создается народом для собственных нужд. Так, древние языческие праздники и ритуалы самозародились в обществе как своего рода практика воздействия на природу через обращение к сверхъестественным силам. А **массовая культура** создается не народом и не для народа, точнее, не только для него. Она направлена на социум в целом, и ее *основная цель – ослабление социальных противоречий, создание иллюзии благополучия в сложной экономической или политической ситуации.*

Почему, возникнув и доказав свою эффективность в Античности, массовая культура расцветает только двадцать столетий спустя – по сути, в наше время? Потому что в Средневековье *функцию сглаживания социальных противоречий взяла на себя религия.* Христианство создало некую символическую реальность, в которой утверждается *равенство людей перед Богом*, независимо от сословия и благополучия в земной жизни. Человеку обещается вечное блаженство и изобилие в обмен на трудную для большинства, но короткую земную жизнь.

Существенное преимущество религии перед массовой культурой – экономия и постоянство. Иными словами, в религиозных ритуалах расходуется *минимум ресурсов*, самое затратное – строительство храмов. Религии не нужно удивлять людей новшествами, ее *сила как раз в традиции.* Римские забавы для народа обходились гораздо дороже: строительство амфитеатров и декораций, содержание гладиаторов и диких животных, раздача бесплатной еды.

Средневековая церковь была *донором духовных ресурсов.* И пока церковь сохраняла свою силу в качестве основы человеческой морали, пока люди ценили загробную жизнь выше земной, им было достаточно духовных «кнотов и пряников» и альтернативная духовная пища им была не нужна.

Рождение массовой культуры представляло собой процесс более глубокий, чем просто возникновение еще одного типа культуры наряду с уже существующими. Это была *перестройка способа функционирования культуры в целом*, перестройка ее этногеографической структуры.

До XVIII в. большая часть европейцев жили в довольно замкнутом мире небольших поселков и деревень и ориентировались на привычные, традиционные ценности. Во второй половине XVIII в. начинается массовое переселение людей из сельской местности в города. Городская жизнь радикально меняет их мировоззрение, меняет их потребности и ценности. Необходимость взаимодействия с большим количеством совершенно незнакомых людей, нестабильность рабочих коллективов, круга знакомых и друзей не позволяют установить с окружающими привычные для сельского жителя патриархальные отношения.

Кроме того, у большинства людей до XIX в. просто не оставалось времени на что-то, помимо удовлетворения насущных потребностей. Работа, еда, воспитание детей, посещение церкви, сон полностью занимали сутки. У них не то что не было времени на удовлетворение каких-то иных потребностей, у них и потребностей этих не было. Вот привилегированные слои – дворянство, буржуазия – имели возможность празднично проводить время, но создаваемая в их среде культура оказалась недоступна для народа даже тогда, когда ее пытались транслировать в массы. Достаточно вспомнить эпоху Просвещения или открытый для публики после Великой французской революции Лувр. В XIX в. вследствие развития техники, которая смогла освободить человека от многих необходимых раньше трудовых операций, главным образом в домашнем хозяйстве, у городского населения возрастает количество времени для отдыха. В результате самые широкие слои общества тоже начинают испытывать потребность в досуге. Заполнить этот досуг и предстояло массовой культуре, которой удалось поставить практику развлечений на поток.

Таким образом, для возвращения массовой культуры на историческую сцену должны были сложиться следующие предпосылки:

- 1) ослабление влияния церкви на повседневную жизнь;
- 2) урбанизация, массовое переселение людей в города;
- 3) появление свободного времени у представителей низших сословий;
- 4) развитие средств массовой коммуникации и мобильности населения.

Эти предпосылки полностью складываются в Европе только после буржуазных революций, в период становления индустриального общества и модернистской культуры.

Урбанизация приводит к массовому переселению крестьян в города. Это влечет мировоззренческий слом: сформировавшиеся в земледельческой куль-

туре традиции и обычаи в городе утрачивают свою актуальность. Так, у основной массы рабочих *более нет выраженной сезонности в занятости*, им незачем взывать к силам природы. А функции религии в городе сильно урезаны. В деревне люди часто обращаются к религии или магии для решения бытовых проблем (болезнь, нужда, безопасность), а в городе для этого есть врачи, банкиры и полиция. В результате в одном месте одновременно оказывается большое количество людей, которых более не сдерживают ни религия, ни традиции. И когда у этих людей вдруг появляется свободное время, на что они его тратят? На самые простые удовольствия – на алкоголь и наркотики, на публичные дома и азартные игры. В городе воцаряется хаос, растет преступность, как организованная, так и стихийная. Жить в европейских городах становится некомфортно и небезопасно. В этих условиях и возникает массовая культура, ориентированная на среднего горожанина, на его духовные запросы в пределах появившегося у него свободного времени.

Становление массовой культуры принято связывать с 1870–90 гг., когда первоначально в Великобритании, а вслед за ней и в других европейских странах стали принимать законы об обязательном распространении всеобщей грамотности среди населения. Данное обстоятельство определило и изначальную связь массовой культуры со средствами массовой коммуникации. Распространение грамотности позволило многим людям читать газеты и быть в курсе происходящего в стране и в мире, а также освоить наиболее массовый вид художественного творчества XIX в. – роман.

Разумеется, самым большим спросом пользовались романы, которые помогали читателю отвлечься от реальной жизни (она по-прежнему оставалась непростой). Такой отдушиной стали детективы, любовные и приключенческие романы, фантастика. Издатели быстро оценили взрывной спрос на литературу, и карьера писателя стала одной из самых модных и доходных. Вот только книги стоили дорого, и романы с рассказами нередко печатали по частям в тех же газетах. Закономерно, что в этот период становятся особенно популярны графические и фотороманы, напоминающие современные комиксы.

За литературой «рванули» музыка, театр, цирк, кино. А вот почитаемые прежде жанры высокого изобразительного искусства не влились в этот поток. Почему?

Дело в том, что главной особенностью массовой культуры, смыслом ее коммерческой эксплуатации является *тиражируемость* производимого ею продукта. Единожды написанная книга может переиздаваться сколько угодно раз. Концерт, театральную постановку, киносенс тоже можно повторять многократно без существенных дополнительных издержек. А создание копии картины

или скульптуры в традиционной технике – это такой же трудоемкий процесс, как и создание оригинала.

Второй важной особенностью массовой культуры является ее *постоянная изменчивость*. В высоком искусстве до XIX в. художники хотели «попасть в вечность» и потому каждый раз стремились к созданию шедевра. А массовая культура (как и индустриальная культура в целом) *живет сегодняшним днем*. Ей не нужны вечные ценности, ей в принципе не нужны долговечные предметы. Если люди будут носить штаны и рубашки до полного износа – фабрики разорятся. Поэтому важно, чтобы люди меняли свой гардероб не раз в несколько лет, а несколько раз в году. Чем короче путь вещи от прилавка до мусорной корзины, тем выгоднее для производителя и продавца. В идеале вещь должна быть одноразовой, но при этом качественной, иначе ее не купят.

Культура индустриального общества основана на **моде** – идее *морального устаревания вещей*, в том числе продуктов художественного творчества. Человек должен ощущать себя современным – это абсолютно новое качество, которое отсутствовало в традиционном обществе, где люди чтили прошлое и избегали новшеств. Единственное, что роднит индустриальное общество и традиционное, – стремление человека *соответствовать некому социальному стандарту*, но стандарты массовой культуры непрерывно меняются, чтобы стимулировать потребление. В этой связи немецкий философ Эрих Фромм (1900–1980) ввел понятие «**общество потребления**», которое закрепилось в качестве одной из главных характеристик западного мира в XX в.

Стимуляция потребления осуществляется за счет **СМИ и рекламы**. Оказавшись основным способом развития и презентации достижений массовой культуры, реклама и СМИ становятся всепроникающими, горожанин в XX в. уже не может от них укрыться. И все же главная проблема не в агрессивности рекламы и массовой культуры, а в том, что *совместно они создают альтернативную реальность*, которая становится для человека основной.

В этой новой реальности потребности и ценности отождествляются в тотальном **брендировании** окружающего мира. То есть наши материальные потребности никуда не деваются, но теперь они направляются не ощущениями. Раньше человек приходил на продуктовый рынок и рассматривал, ощупывал, обнюхивал продукты. Мясо было для него мясом, молоко – молоком, а хлеб – хлебом; основными для продукта были характеристики «вкусно» или «невкусно». Человек XX–XXI вв. в удовлетворении своих потребностей ориентируется не на свойства самих продуктов, а на образы, создаваемые рекламой, которая заставляет его совершать абсолютно иррациональный выбор в пользу не самых полезных, не самых вкусных, не самых дешевых, зато самых узнаваемых продуктов. Так, кока-кола – самый продаваемый безалкогольный напиток в мире, но вряд ли

он вкуснее и полезнее натуральных фруктовых соков. Вкус кока-колы связан с рекламными образами, которые вторгаются в нашу систему ценностей и оттуда управляют нашими потребностями. В результате у человека возникают «фантомные», индуцированные индустрией рекламы потребности в определенном типе материальных благ, соответствующих его образу жизни и социальному статусу. И хотя точка приложения рекламных и пропагандистских сил находится в нашем сознании, «фантомные» потребности в конечном счете «прилипают» к нашему телу. Это касается и продуктов, и одежды, и всевозможных гаджетов, и услуг.

До сих пор мы рассматривали каждый очередной этап истории культуры как прогресс, отмечая преимущественно положительные стороны, инновации, достижения. Массовая культура как-то не очень располагает к тому, чтобы петь ей дифирамбы. Напротив, у культурологов и философов она, как правило, становится объектом жесткой критики, высмеивания, пародий.

С одной критической точкой зрения – учением Хосе Ортеги-и-Гассета мы уже познакомились. Рассмотрим еще ряд теорий, в рамках которых изучается и оценивается массовая культура.

Франкфуртская школа: Теодор Адорно (1903–1969), Макс Хоркхаймер (1895–1973), Вальтер Беньямин (1892–1940) и Герберт Маркузе (1898–1979).

В теориях массовой культуры франкфуртской школы говорится о том, что **культурная индустрия**, или *«массовое производство культурных феноменов»* (термин был разработан Адорно и Хоркхаймером), является гарантом устойчивости капитализма. Что это значит?

Капитализм строится не на стабильности, а на непрерывном росте. И количество, и ассортимент производимых благ должны постоянно увеличиваться. А для этого важно, чтобы у человека складывались именно те потребности, которые нужны производителю. Получается, что производство *не является ответом на запросы потребителя, а навязывает потребителю свою продукцию*. Чтобы принимать навязанное, надо быть конформистом, приспосабливаться, а не бунтовать. Как только возникает что-то нонконформистское, оппозиционное, массовая культура это поглощает, превращает в товар. Так были поглощены и проданы все субкультуры, которые возникали как оппозиция массовой культуре: хиппи, рок, панк, рэп.

Вместе с тем ассортимент материальных благ совсем не бесконечен. Поэтому производство переходит от материального к символическому. Один и тот же продукт многократно продается под разными брендами, оставаясь по своей сути тем же самым товаром. Беньямин говорил о **симулякрах** – символах-фантамах, производимых массовой культурой, насыщение которыми невозможно. Эта выстроенная система между спросом и предложением никогда не придет в

равновесие, поскольку для индустриального общества насыщение человека смерти подобно. Разорятся все: и производители, и потребители, и государство.

Что касается произведений массовой культуры, то потребителя, с точки зрения философов франкфуртской школы, привлекают те, в которых он обнаруживает сходство со своей жизнью и которые дают ему возможность переживать различные эмоции вместе с героями. Происходит отождествление зрителя или читателя с теми героями художественного произведения, в которых воплощаются его несбывшиеся мечты и стремление к идеалу. Таким образом, массовая культура предстает перед потребителем как **иллюзорная компенсация** за то, что реальная жизнь зачастую оказывается несправедлива, что в ней имеют место финансовые сложности, отсутствует успех, признание и т.д. Потребителю массовой культуры предоставляется возможность на время отрешиться от своих проблем, отождествив себя с героем, который пришел к благополучию благодаря упорству или везению (эффект Золушки для Европы или эффект Иванушки-дурачка для России). Как пример можно привести известный фильм «Москва слезам не верит» (1979 г., реж. Владимир Меньшов), единственную советскую картину, номинированную в 1981 г. на «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. Это история приехавшей из провинции девушки, которая не поступила в вуз, но все же стала директором крупного предприятия и нашла личное счастье.

Некоторые исследователи выделяют уровни массовой культуры. Назовем *основные* из них:

1. **Китч-культура** (низовой уровень). Само слово «китч» происходит от диалектного немецкого глагола *kitschen* – халтурить, пачкать, мазать. Как правило, произведения, принадлежащие к китч-культуре, маскируются под настоящие произведения искусства, но таковыми, разумеется, не являются.

Характерные черты китч-культуры:

- упрощенная подача проблематики;
- опора на стереотипные образы, идеи, сюжеты;
- ориентация на обывателя, чья жизнь протекает скучно и однообразно.



Потребители китч-культуры *демонстративно идентифицируют себя с какой-то определенной социальной группой*, например с истеблишментом, преступным миром, интеллигенцией, не являясь таковыми на самом деле. Предмет китч-культуры не имеет ценности сам по себе, он приобретается, чтобы показать другим, что это тобой присвоено, что ты «в теме». Произведения культуры такого уровня не требуют какой-либо банальной подготовки для их понимания.



2. Мид-культура. По отношению к китчу эта форма массовой культуры оказывается более высокой. Можно сказать, что мид-культура задает тон, на ее стандарты ориентируется массовая культура в целом. Для понимания предметов культуры этого уровня необходимо иметь какие-либо базовые знания. Например, прочитать учебник по истории.



Этот уровень *не нацелен на определенную социальную группу*, «уравнивает все социальные группы в правах». Вера, этническая принадлежность, возраст и социальный статус для мид-культуры значения не имеют.

3. Арт-культура. Это третий уровень массовой культуры, ориентированный на образованного и требовательного в отношении качества продукции потребителя. Потребители арт-культуры не стремятся выделиться из толпы или слиться с нею, они следуют собственному вкусу в рамках общепринятых культурных процессов.



Кадр из фильма «Кин-дза-дза!», реж. Г. Данелия. 1986

На этом уровне могут использоваться стереотипы и клише, но ведущую роль играют все же *оригинальность и самобытность культурного продукта*. К этому уровню относят такие культурные явления, как экстремальный и экологический туризм, здоровый образ жизни, фастфуд «премиум-класса» и пр.

Основная мысль такого разделения заключается в том, что на уровне **китча** субъект разрушается, на уровне **мид** он сохраняется, а на уровне **арт** он развивается.



Квартира в Париже. Дизайнер Э. Ламардели

Долгое время при оценке массовой культуры критики говорили только об отрицательных ее сторонах, подчеркивали низкопробность, пошлость ее продукции. Считалось, что она может быть востребована только невзыскательной и неразвитой публикой. Осуждалась ее ориентация на потребление, а не на творчество, склонность к формированию некоего духовного стандарта, то есть в некоторой степени усреднение человека, имеющее в своей основе воспитание у него весьма непритязательных запросов в сфере культуры. Главным отрицательным качеством считался ее преимущественно развлекательный характер.

Данные рассуждения нельзя отвергать как лишённые всякого смысла. Однако нужно сказать и о положительных аспектах, которые несет в себе развитие массовой культуры.

Во-первых, появление массовой культуры способствовало достижению всеобщей грамотности населения, в результате чего гораздо большее количество людей *получило доступ к культурным ценностям*.

Во-вторых, массовой культурой *тиражируется не только продукция низкого качества*, но вместе с ней и бесспорные шедевры, которые подталкивают человека к более глубокому изучению этих и других произведений.

Наконец, массовой культуре принадлежит значительная роль в становлении современного рекреационного *механизма снятия стрессов и напряжений*.

На наш взгляд, не следует углубляться в категорическое противопоставление массовой культуры высокой культуре предшествующих эпох. В те времена также существовали и средняя культура, и низовая, однако *до нас дошли по преимуществу шедевры*, которые представляют собой единичное явление любой эпохи. То же произойдет и с современной культурой, которая с течением времени отсеет бóльшую часть созданного, оставив лишь настоящие культурные ценности.

Лекция 13. КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНА

Основные черты произведений эпохи постмодерна. Обезличенность.

Растворенность в цитатах. Размывание пространственных и социокультурных границ. Смерть автора. Мир как текст.

Проявления постмодернизма в архитектуре, изобразительном искусстве, литературе. Поп-арт. Инсталляция. Перформанс. Теории постмодернизма.

Соцреализм как постмодернизм. Метамодерн

Под постмодерном (постмодернизмом) понимается совокупность культурных тенденций и практик, характерных для западного общества периода трех завершающих XX в. десятилетий (1970–2000) и начала XXI в. Название указывает на некую историческую *преемственность модернизму*, но по факту постмодернизм *не приемлет идеалы модернизма*. Как, впрочем, и не отрицает.

Модернизм, как и все предшествующие ему исторические типы культуры, в конце концов изжил себя, но сделал это весьма своеобразно. Во-первых, очень быстро, всего за полвека, в то время как продолжительность жизни более ранних типов культуры исчислялась веками и даже тысячелетиями. Во-вторых, окончанию каждой культурной эпохи предшествовал более или менее длительный период упадка, деградации и разочарования в идеалах. Модернизм, что называется, «рухнул на взлете», даже близко не исчерпав всех своих возможностей, не увидев своего «заката». Это произошло стремительно и при этом очень тихо, без революций и манифестаций. Поэтому люди, даже выдающиеся мыслители, не сразу поняли, что наступила другая эпоха.

Почему так получилось и что же это такое – постмодернизм?



На изображении мы видим диалог Маяковского с Чернышевским. В нем нет ничего сверхъестественного и нелогичного. Маяковский высказывается о том, что общество испытывает острую необходимость что-то сбрасывать с парохода современности (мы узнаем его знаменитую фразу). Чернышевский отвечает на реплику Маяковского своей не менее знаменитой фразой: «Что делать?» Но мы понимаем, что подобный разговор не мог состояться в действительности, поскольку Маяковский и Чернышевский жили в разное время. Чернышевский не мог ответить Маяковскому, поскольку умер, когда будущему поэту было всего шесть лет. Нам также нигде в первоисточниках не удастся найти именно эти слова, именно в этой формулировке, и автор изменений не указан. И все же у нас возникает впечатление диалога именно Маяковского с Чернышевским. Что это? Фейк? Нет, это – произведение эпохи постмодерна.

Постмодернизм – совершенно особый вид культуры. Все культурные эпохи, от архаики до модерна, имели свое «лицо» – набор специфических и ярких черт, которые позволяли довольно четко идентифицировать то или иное культурное явление. Постмодерн таких явных отличий не имеет. Его *специфика* – в *обезличенности, растворенности в цитатах из разных культур, размывании пространственных и временных социокультурных границ.*

Логика размышляющих о кризисе модернистского проекта современных философов, которых обычно именуют постмодернистами, такова: модерн принципиально незавершен и неисчерпаем, а то, что невозможно завершить, нет смысла продолжать. По сути, постмодернизм и становится этим завершением, фиксируя бессмысленность поиска какой-либо стратегии развития культуры и цивилизации, *бессмысленность самой идеи общественного прогресса.*

Последний тезис нуждается в пояснении. Поясним: индустриализация не дала обществу ни всеобщей свободы, ни всеобщего благополучия, но отчасти притупила чувство несправедливости, потому что позволила каждому участвовать в потребительской гонке за брендами.

Что мы теряем в этой ситуации? Мы теряем *культурные супероснования*. Иными словами, каждая культура строилась вокруг явлений, структурирующих ее жизнь, придающих ей смысл: вокруг религии в Средние века, вокруг науки и государственности в эпоху Нового времени и Просвещения. Сейчас же произошла утрата того, что делает человека частью общества. И жизнь в обществе теряет смысл. Но выйти из общества и вернуться к первобытному природному состоянию человек тоже не может, поскольку он разучился разговаривать с природой на ее родном языке – языке насущных потребностей и элементарных эмоций.



Йозеф Бойс. Койот: я люблю Америку, Америка любит меня. Перформанс. 1974

В перформансе «Я люблю Америку, Америка любит меня» художник-постмодернист Йозеф Бойс (1921–1986) пытался подружиться с диким койотом – символом первобытной Америки. Обернувшись в войлок, Бойс провел в галерее три дня с живым зверем, стремясь добиться с ним чувства единения.

Последним супероснованием модернизма была **творческая субъективность** – «диктатура» автора, творца, который создает и утверждает свой индивидуальный творческий продукт и метод. Но и этот оплот пал.

Мы говорили о том, что в конце XIX в. Фридрих Ницше заявил о смерти Бога. Но одновременно он сказал о рождении Сверхчеловека. Сверхчеловек, в соответствии с гипотезой Ницше, является закономерным этапом истории человеческого вида. Кто же он? Радикальный эгоцентрист, творец, воля которого столь сильна, что задает вектор исторического и культурного развития. Сверхчеловеки прошлого – это отдельные выдающиеся личности вроде Александра Македонского, Юлия Цезаря, Наполеона. Сверхчеловек эпохи модернизма – это автор, то есть художник, ученый, политик, который сумел заразить своими взглядами обширные социальные группы и с кем связаны какие-то культурные инновации. Каждому автору было важно привнести какое-то новшество. Вспомним Малевича, Кандинского, соревновавшихся в инновационности.

С переходом к постмодернизму авторство перестает быть источником и опорой культурных преобразований. Когда возникает много инновационных подходов, новых жанров, направлений, то и авторы, и потребители этих творческих продуктов не сразу замечают в них цитаты. А даже если и замечают, то не придают этому факту большого значения. Если в инновацию попало что-то уже изобретенное, сказанное ранее – неважно. Пикассо использовал в своей технике

облики кикладских идов. Петров-Водкин – иконописные техники. Абстрактное искусство обращалось к приемам орнаментальности и символизма примитивных культур.

Но рано или поздно каждая форма культуры приходит к рефлексии – оценке собственных достижений. И на этом этапе все цитаты и заимствования, на которые прежде не обращали внимания, становятся очевидными. Однако если в прошлые эпохи к заимствованиям из более ранних культур не было болезненного отношения (в эпоху Возрождения цитаты из античной культуры никого не раздражали), то для модернизма этот вопрос оказался очень болезненным. Поэтому что цитата отрицает инновационность.

Кроме того, объем продуктов духовной деятельности становится столь велик, что не поддается осмыслению; и даже если в этом потоке возникает что-то действительно инновационное и авторское, его уже сложно отличить от цитаты.

А если уравниваются в правах инновация и повторение (цитата), если к автору не предъявляется категорическое требование уникальности творческого продукта, то стирается различие между авторским высказыванием и цитатой и возникает культурный плюрализм, в рамках которого разрешаются и уравниваются в правах любые культурные инициативы. И дело не в том, что всем наплевать, что ты говоришь и как, а в том, что в новой реальности нет ничего, кроме говорения, кроме языка. Немецкий философ Мартин Хайдеггер (1889–1976) очень точно охарактеризовал эту ситуацию как *инверсию роли языка в жизни человека*. Если раньше, до модерна, человек разговаривал при помощи языка, то сейчас язык разговаривает при помощи человека, транслируя всем все ранее сказанное другими. По сути, мир для человека превращается в текст – совокупность символов, которые могут складываться в более или менее иерархические структуры (я мечтаю о своем доме, пока его не куплю), а могут и пребывать в хаосе (что я хочу, вообще непонятно, пойду куплю себе айфон или тостер).

А в 1962 г. происходит эпохальное событие в мире технологий, которое запустило необратимый лавинообразный процесс превращения мира в знаковую систему. В этом году американский ученый Джозеф Ликлайдер (1915–1990) опубликовал работу “Galactic Network”, в которой изложил первую детально разработанную концепцию компьютерной сети. Он предложил использовать децентрализованную систему связанных между собой компьютеров (все компьютеры в сети равноправны), которая даже при разрушении ее части будет работать. Этим решались две важные задачи – обеспечивалась работоспособность системы и неуничтожимость данных, которые оказывались сохраненными на разнесенных друг от друга компьютерах. Само сообщение предлагалось разбивать на небольшие порции – «пакеты» и передавать по распределенной сети все пакеты

одновременно. Из принятых в месте назначения дискретных пакетов сообщение заново «собиралось».

Так появился **Интернет** – главный катализатор постмодернистской трансформации культуры на рубеже XX–XXI вв. Его децентрализованная архитектура по стечению обстоятельств стала точной структурной метафорой культуры постмодерна, хотя основатели теории постмодернизма использовали в качестве метафоры иной образ – корневой системы дерева, или **ризомы** (грибницы).



Мы видим на рисунке, что все исторические формы культуры, кроме постмодернизма, изображаются в виде дерева, где каждая ветка произрастает из общего ствола, но отделена от других ветвей, а в ризоме, которой уподобляется постмодернизм, никакой структуры и последовательности нет – корни растут как попало и постоянно переплетаются друг с другом.

Где же проявляется постмодернистская культура в социуме?

Прежде всего в архитектуре. Здесь впервые происходит самоопределение постмодернизма как художественного направления. Чарльз Дженкс в книге «Язык архитектуры постмодернизма», изданной в 1977 г., говорит о том, что новая архитектура больше *не стремится к какому-то образцу*, не тяготеет к какому-то определенному стилю, например классицизму или модерну. Архитекторы второй половины XX в. совершенно *свободно смешивают формы и стили*, пытаются превратить здания в некие высказывания, в метафоры художественных, политических, природных явлений. Архитектурный объект становится текстом, который отсылает к другим текстам, связь которых с архитектурой совершенно необязательна.

Например, датский архитектор Йорн Утзон, победивший в конкурсе на проектирование оперного театра в Сиднее, рассказывал, что вдохновлялся идеями плато в долине майя в Мексике и лепестками цветов, растущих в расположенном рядом с сиднейской оперой ботаническом саду. Еще одна отсылка – к парусам, поскольку отец Утзона был дизайнером яхт. И эти цитаты заложены в архитектурный текст.

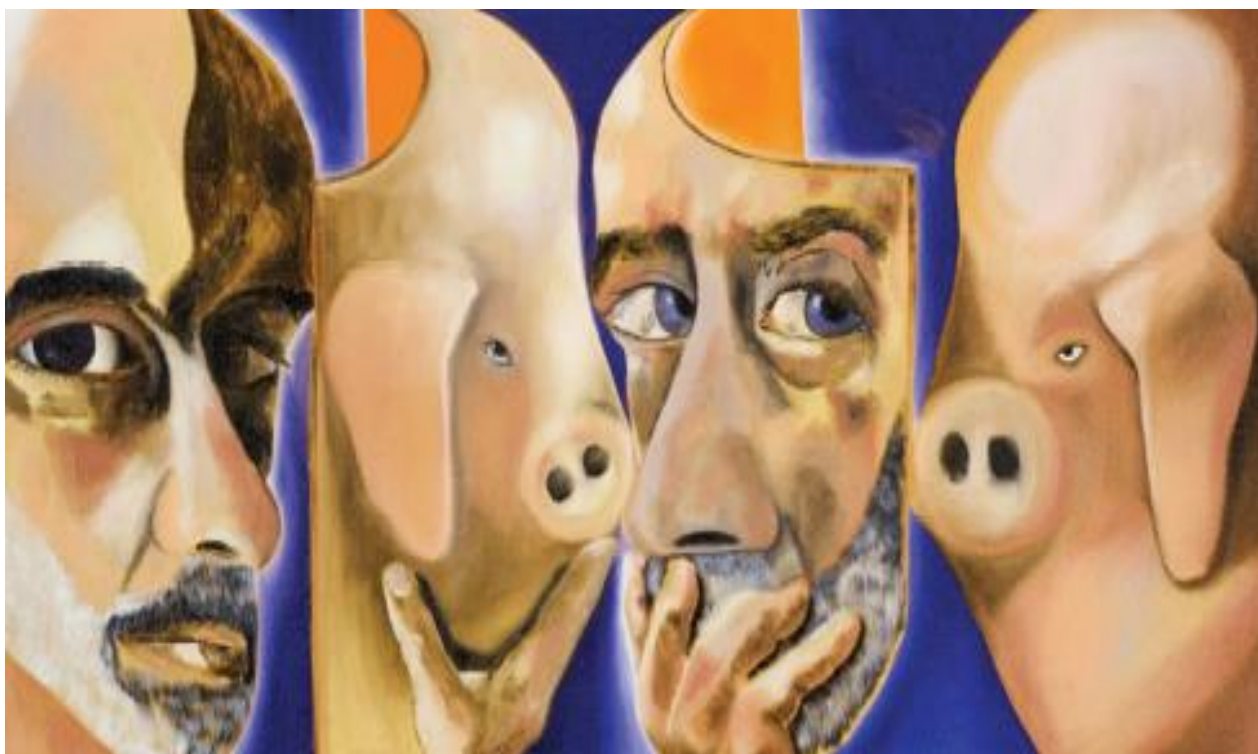


Сиднейский оперный театр, арх. Йорн Утзон. 1959–1973

Или Танцующий дом в Праге. Архитекторы Владо Милунич и Фрэнк Гери «цитируют» фильм Федерико Феллини «Джинджер и Фред» (1986), в котором рассказана история Джинджер Роджерс и Фреда Астера – голливудских актеров, известных своими парными ролями в фильмах с обязательными танцевальными номерами. Дом был сдан ровно через десять лет после выхода фильма на экраны. То есть здание – это текст, который является цитатой фильма, который, в свою очередь, цитирует реальную историю.



Следующая сфера проявления постмодернистской культуры – изобразительное искусство. Его характерная черта – *объединение изобразительных стилей и техник, заимствованных из разных эпох, регионов и субкультур*, в рамках одного произведения. Художники используют классику: барокко, символику древних культур и первобытных цивилизаций, создавая на этой основе собственную мифологию, соотнесенную со своим личным опытом. Мы видим, что, например, работа Франческо Клементе по стилю напоминает кубизм, в частности работы Пабло Пикассо.



Франческо Клементе. Автопортрет в и без маски. 2005

Художники-постмодернисты, в отличие от модернистов, не стремятся к новизне – ни в плане содержания, ни в плане формы. Наоборот, они используют *повторяемость, узнаваемость старых форм* для конструирования лабиринтов цитирования и самоцитирования, по которым предлагается погулять зрителю. Как правило, эти лабиринты выводят на тексты из области философии, психологии, социологии и других гуманитарных дисциплин. Если художник-модернист – инноватор и провокатор, то художник-постмодернист, скорее, интеллектуал-зануда, не стесняющийся при этом говорить на острые и откровенные темы, не гнушающийся грязным словом.

Типичное постмодернистское направление в искусстве XX в. – **поп-арт**.



Энди Уорхол. Мэрилин. 1962–1967

После того как 5 августа 1962 г. Мэрилин Монро покончила жизнь самоубийством, ее образ был раздут индустрией сенсаций до небывалых высот. Энди Уорхол (1928–1987) создал мемориальные картины, которые преобразили чувственный образ секс-бомбы в иконографический. Портрет, представленный на иллюстрации, основан на рекламной фотографии к фильму «Ниагара» (1953), сделанной для прессы.

Надо отметить, что фотокарточки звезд, являясь неотъемлемым аспектом культа знаменитостей, должны были сделать их образы более человечными. Образ Монро в массовой культуре был растиражирован во множестве копий, обладание которыми воспринималось фанатами как способ сблизиться со звездой (если у меня есть открытка или постер звезды экрана на стене, то я становлюсь к ней ближе). На самом деле всё иначе: каждая *копия отдаляет* от оригинала, ибо штамповка – это механический процесс.

Но Уорхол превращает копию – фотографию – в оригинал (оригинальное произведение). Растиражированное изображение каждый оттиск через трафарет делает оригинальным, уникальным. Копийный образ превращается в растиражированный оригинал. Получается двойная цитата: цитата образа и цитата фотографии актрисы. От оригинала – к копии и от копии – к оригиналу, но с сохранением тиражированности.



Илья Кабаков. Человек, который улетел в космос из своей комнаты. Инсталляция. 1986

В постмодернистском искусстве возникают новые формы – инсталляция и перформанс.

Инсталляция (от англ. *installation* – установка, оборудование) – это пространственная композиция, созданная из разных готовых материалов и форм. При поверхностном взгляде на инсталляцию Ильи Кабакова «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» возникает ощущение некоторой комичности, гротеска – какой-то неудавшийся или, наоборот, удавшийся эксперимент. Копнув глубже, можно предположить, что перед нами олицетворение борьбы с удушающей советской действительностью, которая своей серостью ограничивает свободу творца. Однако, по замыслу автора, дело здесь не только в советской обыденности. Кабаков интерпретировал свою инсталляцию как индивидуалистический проект спасения в одиночку. Имеется в виду следующее. Наше «я» создано преимущественно другими – «мы». Мысли, разговоры, само присутствие других людей в нашей жизни превращает мир в подобие советской коммуналки, у которой нет пределов и выход из которой только вверх (космос советскому человеку открыт).

Перформанс (от франц. *perfonir* – снабжать и англ. *perform* – исполнять) – некое действие, представление, в котором участники пытаются донести

до зрителей определенную мысль, идею. В принципе, это театр. Но в театре человек играет роль какого-то персонажа на сцене, а перформансист либо выступает от своего лица (играет себя), либо перевоплощается, но не в персонажа, а в реальную ситуацию. Перформанс предполагает только прямое высказывание, не косвенное.



Марина Абрамович. Балканское барокко. Перформанс. 1997

На фото – кадры, запечатлевшие перформанс Марины Абрамович. Этот перформанс, по словам художницы, посвящен памяти погибших в Югославии и погибшей Югославии. Марина Абрамович в течение нескольких дней по шесть часов в сутки на глазах у публики сидела посреди горы говяжьих костей и мыла их в ведре, плача и напевая балканские песни. Иногда во время перформанса она рассказывала о Белграде и о том, что никогда не говорит, что родом из Сербии – той страны, которой больше нет. Перформанс получил «Золотого льва» на 47-й Международной художественной биеннале в Венеции.

Концептуализм – самое постмодернистское направление искусства, где в одном произведении совмещаются несовместимые на первый взгляд формы и жанры. *Главное в этом направлении – идея, а как эта идея подается – не имеет значения.*

Приведем пример произведения концептуализма. В мае 1961 г. итальянский художник и скульптор Пьеро Мандзони (1933–1963) сообщил поклонникам современного искусства о создании нового произведения: он разделил собственные фекалии на порции по 30 г, разложил в 90 баночек и запечатал. Баночки были

пронумерованы, и на каждой красовалась надпись (на четырех языках) – «Дерьмо художника», а также автограф самого Мандзони.



Пьеро Мандзони. Дерьмо художника. 1961

Может показаться невероятным, но каждая баночка с фекалиями была продана на вес золота в буквальном смысле – по такой же цене, как стоили бы 30 г золота. Они разошлись по музеям и частным коллекциям. Со временем цена «Дерьма художника» росла. Рекорд цены за банку был поставлен в мае 2008 г. на аукционе «Сотбис»: банка № 83 была продана с молотка за 97 250 фунтов стерлингов. Сопоставьте это со стоимостью золота – и получите, что стоимость «Дерьма художника» превысила текущую стоимость золота почти в сто раз.

Сам Мандзони, который скончался через два года после этой акции, объяснял свой проект так: «Я изобличаю невежество и чрезмерную доверчивость покупателей современного искусства. Эти миланские буржуазные свиньи готовы покупать любое дерьмо. Я, по крайней мере, продал им настоящее дерьмо художника».

Долгое время никто не проверял содержимое баночек, да и зачем? Но когда спустя полвека одну из банок все же открыли, в ней обнаружили 30-граммовый кусок гипса. Все прочие банки остаются запечатанными по сей день, сохраняя свою условную подлинность содержимого.

«Произведение» Пьеро Мандзони разрушает незыблемую прежде оппозицию в искусстве между подлинником и фальшивкой. Несоответствие заявленного и фактического содержимого банки не отменяет смысла художественного

жеста и даже усиливает его. «Миланские свиньи» не просто готовы купить «любое дерьмо» по цене золота, они готовы купить фальшивое дерьмо по цене золота, думая, что покупают настоящее дерьмо. *Подлинник заменяется на копию никогда не существовавшего оригинала.* А владельцы этих фиктивных артефактов предпочитают оставаться в неведении, чтобы не оказаться в дураках.

Все это может показаться каким-то безумием, бредом сумасшедшего, и те, кто так считают, по-своему правы. Потому что *подлинное безумие в эпоху постмодерна тоже в цене.*

Веками члены социума не любили сумасшедших, калек, бродяг, подчас боялись их, поскольку те шатались по окрестностям, питаясь помоями и разнося болезни. В средневековых европейских летописях часто встречается сюжет о корабле дураков, или «пьяном корабле», заполненном сумасшедшими, который движется без руля и ветрил в непонятном направлении. Такие корабли в Европе действительно существовали вплоть до XIX в. Сумасшедших выгоняли из городов, но они возвращались обратно. Их можно было убить, но убивать невинных считалось грехом. Поэтому для них сооружали лодки и плоты, куда их загоняли и отправляли в свободное плавание. Иногда людей снабжали провизией, но чаще они просто гибли – тонули, замерзали, умирали от голода. Что происходит в XX в.? Безумных, инвалидов начинают воспринимать иначе – не как досадную помеху в жизни социума, а как мучеников. Государство включает заботу о них в число национальных приоритетов, и они активно осваивают сферу искусства.

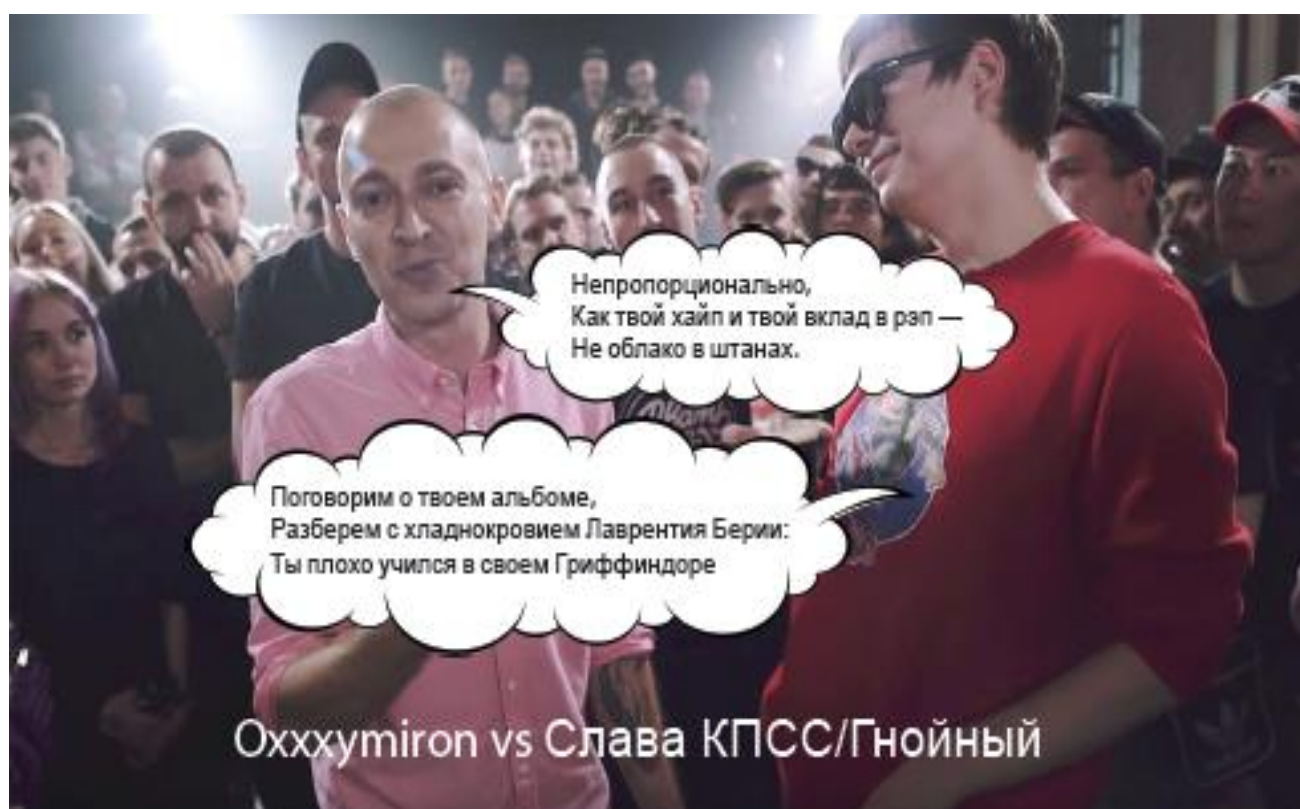
Постиндустриальное общество исповедует толерантность – терпимость к различным видам инаковости. То, что прежде считалось отклонением от нормы, сегодня преподносится как новая «нормальность». При этом баланса, равновесия не получается: «иные» не идут на компромисс, не меняют собственной природы (чаще всего это невозможно), уступают каждый раз «нормальные», постепенно размывая границы между общепринятыми нормами и разного рода девиациями.

Может сложиться впечатление, что постмодернизм – это культура странных людей, меньшинства с мозгами набекрень. Какой нормальный человек способен подобным увлечься? На самом деле постмодернизм весьма заразен, он давно *проник в массовую культуру, в субкультуры* и распространился настолько широко, что мы не замечаем «леса за деревьями».

Например, современный **рэп**. Треки рэперов просто кишат отсылками, цитатами, а слушатели радуются, что эти отсылки понимают. Например, трек Лизера «Пачка сигарет» содержит отсылку к текстам Виктора Цоя. Да и само имя Lizer – набор отсылок к словам «лидер», «лузер» и глаголу «лизать».



А такое явление, как **рэп-батл**, тем более постмодерн. Слава КПСС и Ок-симирон в батле друг с другом каждую минуту на что-то ссылаются и «опускают» при помощи цитат своего оппонента. Именно обоснованный, подкреплённый весомой цитатой панч ценится болельщиками. Глубокие контекстуальные связи между цитатой и собственно панчем, как правило, не возникают, да и не требуются. Рэперы демонстрируют эрудицию, экстенсивный охват как можно более широкого спектра культурных явлений.



Например, фраза о хладнокровии Лаврентия Берии с иллюстрации не отсылает ни к фактам, ни к мифам его биографии. В ней просто фиксируется знание Славой КПСС этого имени. Возможно, он и знает о Лаврентии Павловиче больше, но что сказано, то услышано. Хотя миф о том, что Берия убил Сталина, когда тот перестал ему доверять, или миф о работе Берии на германскую разведку и планах объединения Западной и Восточной Германии можно было бы превратить в куда более убойные панчи.

Интернет-мемы и фотожабы. Суть интернет-мема – соединение узнаваемого, растиражированного образа с фразой из контекста повседневности. Возникающий эффект крайне любопытен: истинный автор анонимен, за него высказывается узнаваемый персонаж, и мем начинает жить своей жизнью, стимулируя ответную реакцию пользователей Интернета, в особенности соцсетей. При этом характер ответной реакции совсем не важен: лайк, дизлайк, репост, хейт и парافразы – любая реакция продлевает жизнь мема.

Аналогично устроены фотожабы – коллажи, в которых совмещаются различные по смыслу или эмоциональной окраске фрагменты изображений: фотографий, кадров из фильмов, произведений искусства, детских рисунков и т.п. Чем сильнее диссонанс между соединенными в одно целое частями, тем эффективнее стимулирует фотожаба ответную реакцию.



В массовой культуре мы наблюдаем нашествие **супергероев**. Откуда они взялись?

В языческих пантеонах есть особый тип персонажа – полубог, рожденный смертной женщиной от бессмертного бога и унаследовавший часть сверхъестественных способностей своего отца. Таковы, например, Геракл и Персей. Это

очень похоже на концепцию современных супергероев, хотя они и не являются прямыми наследниками языческих полубогов. Рождение первых супергероев произошло в Викторианскую эпоху, в XIX в., в рамках становления культуры модернизма, рождения массовой культуры в Европе. Причем среди этих персонажей было немало злодеев.

Яркий пример – Джек-прыгун, персонаж 1837 г., ставший городской легендой британцев. Это преступник, который нападал на прохожих, в основном на женщин. Джека описывали как сильного человека высокого роста, с «дьявольскими», заостренными чертами лица, острыми ушами и горящими красными глазами. Он изрыгал огонь изо рта, ошеломляя жертв. Передвигался Джек большими, до девяти метров, прыжками, и казалось, что он может летать. Следы его ступней, обнаруженные лондонскими полицейскими, имели необычные очертания. Было решено, что в ступнях у преступника стоят пружины. Официальные лица Королевства заявляли, что за Джеком-прыгуном скрывается компания молодых бездельников-аристократов, но выяснить их личности достоверно так и не удалось. Меньше чем за год Джек-прыгун стал главной страшилкой Англии. Его рисовали на обложках дешевых комиксов. Родители рассказывали истории о нем, чтобы напугать разбаловавшихся детей. Таинственные нераскрытые преступления «ночного демона» давали много сенсационного материала для работы репортеров. *Джек-прыгун – типичный герой культуры модерна.*

Но спустя сто лет, в 1939 г., художник Боб Кейн (1915–1998) и писатель Билл Фингер (1914–1974) создают по мотивам истории про Джека-прыгуна историю о Бэтмене. Бэтмен внешне похож на Джека, он тоже действует по ночам, и суперспособности у него аналогичные. Главное отличие в том, что Бэтмен – протагонист, защищающий законопослушных граждан от преступников. Таким образом, Бэтмен – постмодернистский концепт, совместивший в себе культурные явления разных эпох: античной мифологии и городских легенд XIX в.

Фэнтези, востребованный в массовой культуре второй половины XX в. жанр, также построено на цитатах из мифов, фольклора, на парафразах и аллюзиях реальных исторических событий и персонажей. Все эти «ингредиенты» помещаются в некую вымышленную реальность, структурированную в соответствии с эпическим, драматическим, реже комедийным сюжетом. В отличие от научной фантастики, в фэнтези не объясняются странности вымышленных миров и происходящих в них событий (сравните с произведениями Лавкрафта, которые похожи на фэнтези, но действие в них происходит в нашем мире, а появление сверхъестественных существ вполне рационально объяснено).

В качестве примера рассмотрим роман-эпопею «Властелин колец» (1954–1955). Это был филологический эксперимент Джона Рональда Руэла Толкина (1892–1973), хорошо знакомого со средневековыми мифами Северной Европы,

такими как «Сага о Хервёре», «Сага о Вёльсунгах», «Беовульф», а также с другими старогерманскими, староскандинавскими, староанглийскими и средневековыми английскими текстами. «Властелин колец» был вдохновлен, кроме того, легендами о короле Артуре и карело-финским эпосом «Калевала». По мнению Толкина, англосаксам не хватало эпоса подобных масштабов, и он решил его создать. Во вселенной Средиземья собраны практически все персонажи из английской мифологии и фольклора: тролли, орки, оборотни, драконы. С точки зрения литературоведа Гарольда Блума, в образе Гэндальфа нашли отражение отдельные черты верховного скандинавского бога Одина. Даже самые нелепые и ни на кого не похожие персонажи в трилогии Толкина появляются неслучайно. Так, Горлума часто сопоставляют с библейским Каином. Оба убили близких родственников (Авеля и Деагола) и после этого были изгнаны из семьи. Горлум совершил грех Каина, убив двоюродного брата из желания завладеть Кольцом.

Еще одна важная особенность постмодернистской культуры – *развернутая, насыщенная самокритикой рефлексия по поводу собственной природы и значимости*. Обычно критическое осмысление, оценка достижений той или иной исторической формы культуры начинается после перехода на следующий уровень. Ни в одной культуре до постмодернизма так масштабно не практиковались самоедство и самовысмеивание.

Постмодернисты иронизируют по любому поводу, и в первую очередь по поводу себя, но их ирония по-философски серьезна. Для обозначения этого приема американский писатель-эссеист Дэвид Фостер Уоллес ввел в оборот термин **«постирония»**. Это такая шутка о серьезном, где сложно провести границу между шуткой и нешуткой, да и вообще таких границ может быть несколько.

Еще одно распространенное в культуре постмодернизма понятие – **«пост-правда»**, когда общественное мнение формируется на основе не фактов, а эмоций, ассоциаций, интересов, связанных с этими фактами. В конце концов факты, окруженные этими реакциями, могут аннигилироваться и исчезнуть из коллективной памяти и из истории навсегда.

Рассмотрим наиболее популярные в культуре постмодерна философские идеи. И начнем с того, что в рамках философии постмодерна *возникает новый взгляд на историю культуры*, где все известные ее исторические формы сводятся к трем: *премодерн, модерн и постмодерн*. Автором этой триады считается философ Александр Дугин, написавший книгу «Геополитика постмодерна» (2007), хотя прежде такие идеи уже высказывались рядом западных философов, в частности Элвином Тоффлером в работе «Третья волна» (1980), где он тоже раскладывал историю на три части – доиндустриальное, индустриальное и постиндустриальное (информационное) общество.

Долгое время исторический процесс моделировался как линия, пирамида, устремленная «вперед и вверх», то есть как постепенный прогресс. Постмодернизм отменяет эту прогрессивную модель. Поскольку мир, с точки зрения постмодернизма, это хаос, в нем не может быть такого направления, вообще никаких направлений быть не может.

Прогресс – это оптимистическая проекция нашего сознания. Человеку свойственно желать лучшей жизни в будущем, по сравнению с жизнью в настоящем или прошлом, поэтому он повсюду ищет признаки прогресса. И находит. Во-первых, потому, что в мире есть всё; во-вторых, потому, что прогресс – это очень неоднозначная идея, которая может подтверждаться любыми, даже взаимоисключающими аргументами. Например, атомная бомба – это прогрессивное или регрессивное изобретение?

Традиционная модель прогресса основана на определенном понимании сути такого явления, как время. Время – это одномерное, однонаправленное явление, нарезанное на равные интервалы (часы, годы и пр.). Во времени мы выделяем прошлое, настоящее и будущее как нечто самоочевидное. Но стоит попытаться определить границы прошлого, настоящего и будущего, как становится понятно, что эти *границы неочевидны*. И они далеко не всегда совпадают с привычной нам размерностью – часами, днями.

Жиль Делёз (1925–1995) берет за точку отсчета «настоящее», что логично, так как в настоящем мы живем, а прошлое и будущее – экстраполяция настоящего, мы их можем только представлять. Но что такое это «настоящее»? Если исходить из традиционного для европейской культуры стереотипа, что настоящее есть «здесь и сейчас», то легко убедиться, что поймать разумом и зафиксировать этот момент невозможно: пока мы произносим слова «здесь и сейчас», оно уже поменялось. Поэтому Делёз называет данное состояние «ложным настоящим» или «телесным настоящим». В него мы можем попасть только телом.

Для нашего сознания время устроено иначе. Оно принадлежит не телу, не вещам и не процессам, а смыслу, и *границы между прошлым, настоящим и будущим задаются событиями, образующими смыслы*. Это кажется сложным, но убедиться в этом просто. Например, маркерами нашего возраста служат ежегодно отмечаемые дни рождения. Вы можете сказать «мне двадцать лет» в промежутке между минувшим двадцатым днем рождения и грядущим двадцать первым. Год – наиболее привычная современному человеку мера настоящего. Другой пример. Мы отпраздновали наступление 2021 г. в ночь с 31 декабря на 1 января, и наше настоящее как бы замерло и будет длиться до следующего Нового года, который мы сегодня условно определяем как «будущее». А что произойдет, если мы решим изменить точку отсчета и отпраздновать Новый год или день

рождения сегодня? С точки зрения вашего бытия – ничего, но вы наверняка скажете, что это лишено смысла. И Делёз задается вопросом: чему в итоге принадлежит время – бытию или смыслу?

В мире нет ни прошлого, ни будущего как каких-то особенных локаций, куда можно переместиться телом. Тело накрепко привязано к «ложному настоящему». Темпоральная структура мира создается нашим сознанием: это мы придумали Средневековье и Ренессанс, только от нашего ума зависит, куда движется история и будет ли это движение вечным.

Самой неординарной концепцией самоопределения постмодерна в истории мировой культуры является теория опять же французского философа Жана Франсуа Лиотара (1924–1998), согласно которой *постмодерна как отдельного этапа в истории культуры не существует, постмодерн – это специфическая социокультурная ситуация, в которую человечество попадало не единожды*.

Переход от одной исторической формы к другой всегда связан с перестройкой супероснования и масштабным цитированием. Просто раньше эти диффузные процессы были столь медленными, что люди не замечали постмодернистских «платформ» в смене культурных парадигм, не могли сфокусировать свое внимание на главном симптоме постмодерна – одновременности неодновременного. Постмодерн может проявиться в модерне, Возрождении, даже в Средневековье, которое можно рассматривать как модернистский проект в отношении Античности.

В качестве примера приведем уже знакомый нам соцреализм, который никогда не отождествлялся с постмодернизмом, хотя он тоже построен на цитатах и смешении существовавших ранее в искусстве традиций.



Ленин на субботнике 1 мая 1920 г.



Алексей Кадушкин. Субботник

Один из самых популярных сюжетов в лениниане – Ленин на субботнике. Слева помещен снимок, сделанный во время первомайского субботника 1920 г. (автор неизвестен). Ленин в заднем ряду поддерживает бревно и не выглядит, мягко говоря, богатырем, героем. Но из этого обыденного действия писатели-соцреалисты создали целый миф о единении вождя с народом. На этот сюжет было написано несколько рассказов, где Ленин всегда старался взять бревно с конца потолще, шутил по поводу своего возраста и статуса. В живописи тоже создается совершенно другой, чем на фотографии, образ – богатыря или, как на приведенной иллюстрации, Иисуса с крестом.



Хусепе де Рибера. Несение креста. Ок. 1635. Музей истории искусств (Вена)

На картине Алексея Кадушкина собраны все символы соцреализма: Ленин, красноармейцы, Кремль – вполне себе постмодернистский подход, хотя наступление постмодернизма будет объявлено только через сорок лет и не в России.

Другой пример – так называемый суровый стиль, пришедший на смену соцреализму после хрущевской оттепели. Он строится по точно такой же постмодернистской схеме.



Виктор Попков. Строители Братска. 1960. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

Миссия соцреализма – создание человека будущего («строителя коммунизма») посредством комбинирования избранных фрагментов искусства прошлого: Античности, Средневековья, Возрождения, Нового времени, Просвещения. В итоге создавалась улучшенная, лакированная копия действительности. Суровый стиль, как и соцреализм, идеологически нагружен. Мы по-прежнему видим рабочих, в трудолюбии и честности которых нельзя усомниться. Но они не работают и не празднуют свою победу над капиталистами. Они выглядят усталыми. На улице ночь, но они все еще на стройплощадке и, похоже, не собираются уходить. Перекур, перерыв в работе, после которого смена продолжится... В манере изображения видны черты классицизма, но изображение более грубое, условное, цветовая гамма упрощена. Это влияние импрессионизма и авангарда первой волны.

Таким образом, каждый художественный стиль в истории искусств проявляет себя и как модернизм, и как постмодернизм.

В последние годы постмодернизм «устает» сам от себя, прежде всего от своей постиронии, постправды и постоянного самоанализа. Художники, писатели, драматурги начинают искать в постмодернистской культуре новую искренность, что дается крайне нелегко. Возвращение серьезности тому, что было осмеяно, весьма травматичная процедура: иронизирующий и самоиронизирующий субъект становится особенно уязвим для осмеяния теми, кто все еще верен постмодернистской парадигме. Это как идти обнаженным под пули, рассчитывая своим видом смутить вооруженного пулеметом противника. Но в целом это работает, если обнажаться не полностью или не постоянно.

Для нового типа художественной реальности, получившей название **мета-модернизм** (термин введен в 2010 г. голландским философом Робинот ван ден Аккером и теоретиком медиа Тимотеусом Вермюленом в эссе «Заметки о мета-модернизме»), характерна так называемая **осцилляция** – динамическое соединение иронии и искренности, где искренности отводится главенствующая роль, а иронии – вспомогательная. Произведение как бы мерцает, переливается. Мы замечаем улыбку автора, говорящего о серьезных вещах, и соглашаемся с серьезностью разговора. Так, голландский художник Бернднаут Смильде прославился рукотворными комнатными облаками. Смильде создает в предварительно охлажденном помещении очень высокую влажность: долго ходит с распылителем, пока помощники расставляют свет и фотоаппараты. Облако появляется на считанные секунды, когда сценическая дымовая пушка выпускает во влажный воздух короткий залп. И получается оно не с первого раза, много воды в буквальном смысле утекает.

Сфотографировать созданное облако, от которого через несколько секунд останется только лужица на полу. Эта технология полностью имитирует природный процесс. Это цитата, где автор цитирует природу.



Бернднаут Смильде. Облако. 2013

Все это нельзя назвать серьезным – в этом нет великой идеи или миссии, но и иронией не назвать.

Другой пример. В работах Виталия Пушницкого мы видим как бы мерцание между иронией и искренностью.



Виталий Пушницкий. Точка № 9. 2012

Работа из серии «Точка» – это метафора принципиальной незавершенности любой культуры. Ни один народ не достраивает свою культуру до конца на каждом из этапов своего развития. Ни Античность, ни Средневековье, ни Возрождение всех возможностей не реализовали. Всегда остается много недосказанного, неосмысленного. Но мы продолжаем стремиться к новому. Здесь, в этой метафоре, смешаны и грусть, и ирония.



Виталий Пушницкий. Сатурн. 2016

Работа «Сатурн» – из серии «Трибьют». Мы видим разлагающийся бюст. Это явно ироничное высказывание, поскольку бюст как художественная форма создается с целью увековечить образ, как правило, выдающегося человека. Но это увековечение есть фиксация не жизни, а смерти, потому что бюст фиксирует лишь форму, телесную оболочку.

Доля искренности в метамодерне более значима, более ощутима, чем доля иронии. *В «мерцании» побеждает искренность.*

Итак, метамодернизм – это понятие, обозначающее часть современного искусства. При перенесении принципов этого искусства на культуру в целом возникает явление **метамодерна**, который есть попытка предвосхитить новую эпоху, заявить, что она приближается. Но какой будет эта эпоха, еще не ясно, проступают лишь ее очертания, смутные, расплывчатые...

ЛИТЕРАТУРА

Гуревич П. Р. Культурология: учеб. пособие. 3-е изд., стер. М.: Омега-Л, 2012. 427 с. (Университетский учебник).

Культурология / Г. В. Драч, В. К. Королев, Е. А. Чичина [и др.]; под науч. ред. Г. В. Драча. 2-е изд., стер. М.: КНОРУС, 2014. 352 с. (Бакалавриат).

Культурология: учеб. / [В. П. Большаков и др.]; под ред. С. Н. Иконниковой и В. П. Большакова; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. М.: Проспект, 2013. 527 с.

Культурология: учеб. / С.-Петерб. гос. ун-т; под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2013. 566 с. (Бакалавр. Углубленный курс).

Куренной В. А. Культурология: курс лекций // Открытое образование: портал Ассоциации «Национальная платформа открытого образования». URL: <https://openedu.ru/course/hse/CULT/> (дата обращения: 12.02.2020).

Пустовит А. В. История европейской культуры: введение в культурологию: учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Киев: ДП «Изд. дом “Персонал”», 2012. 424 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Лекция 1. Понятие «культура».....	13
Лекция 2. Первобытная культура.....	17
Лекция 3. Культура первых цивилизаций.....	31
Лекция 4. Культура Античности. Древняя Греция.....	47
Лекция 5. Культура Древнего Рима.....	63
Лекция 6. Культура Средних веков.....	75
Лекция 7. Культура эпохи Возрождения.....	91
Лекция 8. Культура эпохи Нового времени.....	104
Лекция 9. Культура эпохи Просвещения.....	121
Лекция 10. Культура эпохи модерна.....	140
Лекция 11. Русский модернизм. Культура советского периода.....	165
Лекция 12. Массовая культура.....	192
Лекция 13. Культура постмодерна.....	202
Литература.....	225

Учебное издание

**Береснев Владимир Дмитриевич
Береснева Наталья Ириковна**

Культурология

Учебное пособие

Редактор *Т. И. Ускова*
Корректор *И. И. Иванова*
Компьютерная верстка: *Н. И. Береснева*

Объем данных 16,2 Мб
Подписано к использованию 15.04.2022

Размещено в открытом доступе
на сайте www.psu.ru
в разделе НАУКА / Электронные публикации
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15