Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Омский государственный технический университет»

Е.В. Головнёва, Н.В. Горюцкая,
Н.П. Деменкова, Н.В. Рыбакова

Культурология

Омск 2005

УДК
ББК
К

Рецензенты:

И. Б. Гладкова, канд. филол. наук, ученый секретарь Регионального инновационного центра;

О. В. Хлебникова, канд. филос. наук, доцент кафедры истории, философии и культурологии ОмГУПС

Культурология./ Головнёва Е.В., Горюцкая Н.В., Деменкова Н.П., Рыбакова Н.В. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – 88 с.

Настоящее пособие является первой частью учебно-методического комплекса по дисциплине «Культурология, русский язык, культура речи». Пособие призвано ознакомить студентов всех специальностей дистанционной формы обучения с сущностью и своеобразием феномена культуры, а также со спецификой историко-культурного развития Западной Европы и России. Особое внимание уделяется различным подходам к изучению культуры.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Омского государственного технического университета

УДК
ББК
© Головнева Е. В., Рыбакова Н. В., 2005
© Омский государственный
технический университет, 2005

Введение

КУЛЬТУРОЛОГИЯ – наука, формирующаяся на стыке социального и гуманитарного знания о культуре как целостном феномене. Она принадлежит одновременно области социального знания (этому способствуют социология культуры и антропология), использующего количественные методы сбора данных, и гуманитарному знанию (благодаря искусствознанию и философии культуры), которое строится на ценностях и качественных методах исследования. В отличие от других наук, также претендующих на изучение культуры, культурология стремится дать систематизированное знание о культуре. К сфере изучения культурологии относятся, к примеру, следующие вопросы: что такое культура как явление? каково происхождение культуры? какие типы культур существуют? какова взаимосвязь культуры и цивилизации? можно ли выявить нечто общее во всем многообразии культурных проявлений? каковы закономерности культурного развития? и т.д. Попытки осмысления этих вопросов исторически привели к формированию культурологии как самостоятельной научной и учебной дисциплины в ряду других гуманитарных дисциплин.

Поскольку культурология – это наука о культуре, то ее становление и существование связано с попытками научного истолкования понятия «культура». Однако культура – это не только понятие, требующее творческого истолкования, но и реальная, практическая проблема развития общества. В настоящее время для многих государств проблемы культурного развития являются приоритетными. По-прежнему актуальна задача формирования толерантности (терпимости) в обществе по отношению к иным народам и культурам. Это еще больше увеличивает значение культурологии как особой науки.

Изучение культуры имеет важное значение в обучении. Знакомство с основными достижениями культуры человечества, специальное изучение особенностей культурного развития различных обществ, понимание значения культуры в истории человечества способствует формированию общей культуры человека. Знание основ культурологии необходимо в эффективном обсуждении общественных проблем. Поэтому в подготовке специалистов любого профиля культурология имеет не только научное, теоретическое, но и реальное, практическое значение.

Предлагаемое учебное пособие по культурологии призвано ознакомить студентов с различными подходами к пониманию культуры, особенностями исторического развития культуры человечества. Пособие содержит разделы по теории культуры и по истории культуры Западной Европы и России. В конце каждого раздела приводятся вопросы для самоконтроля, темы рефератов и список литературы.

Раздел I. Теория культуры. 1.1. Культурология как научная дисциплина. Методы культурологии

Культурология (греч. «логос» – слово, учение; буквально – «учение о культуре») – это гуманитарная наука, которая изучает культуру в ее целостности и полноте конкретных форм ее существования, исследует строение, функционирование и развитие культуры.

К сфере культурологии относятся следующие вопросы: что такое культура как явление; каково ее строение; какие существуют виды культур; как культура соотносится с природой, обществом; можно ли выстроить иерархию культур; каковы связи между культурой и цивилизацией; возможна ли общепланетарная культура, можно ли выявить нечто общее во всем многообразии культурных проявлений? и т. д.

Термин «*culturology*» вошел в научный оборот во второй половине 40-х гг. XX в. после публикаций трудов американского антрополога *Лесли Уайта* (1900-1975), который рассматривал культуру в качестве самодостаточного процесса и предложил выделить в цикле социально-гуманитарных дисциплин культурологию – науку о культуре. Однако попытки целостного осмысления культуры предпринимались гораздо раньше.

Осознание проблемы культуры как одной из важнейших теоретических проблем произошло уже во второй половине XVIII века, когда в культуре стали усматривать некую целостность, включающую в себя различные элементы. Первым, кто стал рассуждать о культуре в таком плане, был *И. Г. Гердер*. В своей работе «Идеи к философии истории человечества» (1784-1791) он не только дал определение культуры, но и сформулировал ряд идей о генезисе (происхождении) культуры, о механизмах ее движения и развития, о взаимосвязи различных культурных форм, о роли языка и религии в системе культуры. Свой вклад в развитие теоретических представлений о культуре на этом этапе внесли также философы *С. Пуфендорф*, *Дж. Вико*, *И. Кант*, *И. Г. Ф. Гегель*.

На следующем этапе развития культурологического знания, в XIX веке, исследователи признали, что наряду с пластом философского знания о культуре существует пласт научного знания, включающий в себя сведения о природе, функциях, законах функционирования культуры, об особенностях различных культурных форм и т. д., который получен не с помощью философской рефлексии, а с помощью научных методов познания, широко используемых естествоиспытателями и обществоведами. Начиная с XIX в., культурологическое знание становится все более узким, уходя из сферы философии в области конкретных наук, срастаясь с этнографией, с археологией, с искусствоведением, с науковедением и пр. На этом этапе развития культурологической мысли культура стала рассматриваться не в своей целостности, не как сложноорганизованная система, а в тех или иных конкретных и автономных своих проявлениях. Работа культурологов сводилась либо к изучению того или иного исторического типа культуры – первобытной, античной, средневековой, ренессансной (*Э. Тайлор*, *К. Леви-Брюль*, *К. Леви-Стросс*, *Б. Малиновский* и др.), либо к характеристике несколь-

ких различных исторических и этнических типов культуры (Н. Я. Данилевский, О.Шпенглер, П. Сорокин, А. Тойнби).

Таким образом, формирование знания о культуре первоначально происходило в сфере философии, затем – в рамках конкретных дисциплин (этнологии, социологии, психологии и др.), и только в XX в. культурология оформляется в качестве самостоятельной научной дисциплины.

Заметим, что в СССР культурологии, обладающей собственным научным статусом, своим предметом исследования, своей историей не существовало. О ней в полной мере стали говорить только в начале 1990-х гг. По существу это молодая, хотя и активно развивающаяся отрасль знания.

В Европе и Америке аналогом отечественной культурологии являются социальная и культурная антропология (сложный синтез этнографии с отдельными направлениями социологии и психологии), собственно социология, структурная антропология (в России это назвали бы этнопсихолингвистикой).

Культурология – это не единственная дисциплина, занимающаяся изучением культуры. Помимо культурологии, на изучение культуры в настоящее время претендуют различные дисциплины – история, археология, этнография, антропология, социология, психология, философия и т. д. Но каждая из этих наук имеет свой подход к изучению культуры и, в конечном итоге, изучает лишь отдельные аспекты феномена культуры, используя свои методы исследования культуры.

Так, для археолога культура – это совокупность материальных предметов, которые извлекаются из земли и характеризуют образ жизни народа в определенную эпоху. Для этнографа, который может наблюдать образ жизни определенного народа, культура вырисовывается не столько в предметном, сколько в процессуальном плане, как живые формы деятельности людей. Социолог изучает процесс функционирования культуры в обществе, современные тенденции культурного развития общества, уровень культуры социальных групп (молодежи, пожилых людей и т. п.), а также занимается прогнозированием культурных процессов. История мировой культуры рассматривает развитие культуры от возникновения человеческого общества до современности, она изучает все богатство и разнообразие несхожих культур разных эпох, народов и т. п.

В отличие от других гуманитарных наук, изучающих культуру, культурология стремится изучить культуру как **целостность**, дать систематизированное знание о культуре как уникальном и специфическом феномене. Культурологи стремятся воссоздать образ культурных эпох и главенствующий в них тип человека, понять, как он думал, что переживал, чему отдавал предпочтение. Для этого недостаточно только перечисления фактов культуры и их описания в хронологической последовательности.

Для того, чтобы понять культуру как целое, необходимо привлечь весь комплекс гуманитарного знания (философию, социологию, психологию и пр.), который является питательной средой и необходимым фундаментом культурологии. Культурологи при изучении культуры часто обращаются к методам философии, логики, социологии, языкознания, психологии, семиотики (науке о знаках и знаковых системах), ис-

торическим методам. Однако культурология – это не простая совокупность данных, взятых из каждой науки о человеке, о культуре, а **интегральное** выражение гуманитарного знания. В этом смысле культурология не сводима к философии культуры, к искусствоведению, к этнографии и др.; это – самостоятельная дисциплина, изучающая культуру.

Задача культурологии не исчерпывается анализом различных культурных эпох, она пытается осмыслить **закономерности культурного процесса**. Для того, чтобы понять культуру как целостность, нужно рассматривать ее в развитии, в ее диалектике – единстве и противоречивости различных процессов и тенденций в ней.

В исследовании культурных процессов используются различные (традиционные и новейшие) методы: хронологический, проблемно-хронологический, сравнительно-исторический, структурно-функциональный, системный и т. д.

Хронологический метод (греч. «хроно» – время) – это изложение фактов истории культуры в хронологическом порядке. Но одного этого метода в силу его «линейности» недостаточно, необходимы обобщения, анализ, изучение связей одной культуры с другой. Поэтому в культурологических исследованиях хронологический метод дополняется другими методами.

Проблемно-хронологический – изучение отдельной проблемы во временной последовательности (например, проблема самосознания человека в античности, Средневековье, эпохе Возрождения и т. п.).

Более широкие и универсальные возможности представляет **сравнительно-исторический** метод. При использовании такого метода берутся явления, находящиеся на одной стадии, и исследуются параллельно. Например, для анализа берется одна эпоха в разных культурах – Возрождение в Италии, Испании, Франции, Англии, Германии, Голландии. При таком методе то, что казалось исключительным, проявляется как типическое, и в то же время оттеняются своеобразие, неповторимость явления (т. е. выявляется общее и особенное).

Структурно-функциональный метод – это разложение изучаемого объекта на составные части, выявление их соотношения, правил сочетания и объединение в группы. Этот метод традиционно применяется при анализе сущности, структуры, функций культуры.

Если структурно-функциональный анализ как бы делит объект на составные части, то **системный анализ**, наоборот, рассматривает объект как целостность (как сочетание взаимосвязанных элементов).

Кроме вышеперечисленных методов, в истории мировой культуры используются количественные методы: математическая и статистическая обработка, машинный анализ.

Сравнительно «молодой» метод – **семиотический** (семиотика – наука о знаковых системах). Язык танца, жеста, цветов, театра, быденная речь и другие «знаки» порой говорят о культуре больше, чем обширные описания, в них сохраняется дух культуры и эпохи.

Широко используются в культурологии и методы других специальных наук: демографии, психологии, антропологии, биологии. Используются также дендрологические, радиоактивные, химические, технические методы, например, для определения возраста «следов» культуры (наскальных изображений, орудий труда и т. п.). С помощью рентгена определяются подлинность произведения искусства, их датировка, восстанавливается первоначальная «запись» полотен.

Следует отметить и применение методов исследования, которые характерны для филологического и искусствоведческого знания. Это, прежде всего, контекстуальные, текстологические, феноменологические и прочие методы.

Вопросы для повторения

1. С какими дисциплинами связана культурология? В чем состоит особенность культурологии по сравнению с другими гуманитарными науками, изучающими культуру?
2. Какие этапы можно выделить в становлении культурологического знания?
3. Как бы Вы сформулировали: что является задачей культурологии?
4. Почему культурология немыслима без глубокого изучения искусства разных эпох и народов?
5. Какие из методов, используемых в культурологии, применяются также в других науках?
6. О каком методе идет речь в следующем суждении: «Культуролог реконструирует культуру эпохи или общества, располагая набором символов-знаков»?

2. Культура как предмет изучения

В современном общественном сознании понятие «культура» относится к числу фундаментальных. Трудно назвать другое слово, которое имело бы такое множество смысловых оттенков. В обычном словоупотреблении «культура» служит оценочным понятием и относится к чертам личности, которые точнее было бы назвать не культурой, а культурностью (вежливость, деликатность, образованность, воспитанность и т. п.). Понятие «культура» употребляется для характеристики определенных исторических эпох (античная культура), конкретных обществ, народностей, наций (культура майя), а также специфических сфер деятельности или жизни (культура труда, политическая культура, художественная культура и т. п.). Под культурой исследователи понимают также мир смыслов, систему ценностей, способ деятельности, символическую деятельность, сферу самовоспроизводства личности, способ развития общества, его духовную жизнь и т. д. По некоторым оценкам, к настоящему времени насчитывается более 500 определений культуры.

Что служит причиной такого многообразия трактовок? Прежде всего, то, что культура выражает глубину и неизмеримость человеческого бытия. В той мере, в какой неисчерпаем, разнолик человек, многогранна, многоаспектна и культура. В каж-

дой из приведенных выше трактовок культуры фиксируются отдельные стороны такого сложного феномена, каким является культура, хотя односторонние определения приводят нередко к весьма спорным заключениям, когда, к примеру, из сферы культуры исключают науку, религию, негативные аспекты общественной жизни.

Попытки осмысления культуры предпринимались задолго до того, как сложилась наука культурология. Стремление понять и обозначить феномен культуры положило начало зарождению этой науки, точнее явилось истоком, питавшим поиски ее исходных понятий.

Понятие «культура» (лат. – cultura) родилось в Древнем Риме и первоначально означало «возделывание, обработка земли», т. е. было связано с земледелием, сельским хозяйством. Древнеримский оратор и философ Марк Тулий *Цицерон* в работе «Тускуланские рукописи» (45 г. до Н. э.) понятие «культура», обозначающее обработку почвы, использовал в переносном смысле, как возделывание человеческого ума в процессе обучения и воспитания. Считая, что глубокий ум возникает благодаря философским рассуждениям, он характеризовал философию как культуру ума. В Древней Греции употреблялся также термин «пайдейя» (греч. país – ребенок), близкий к понятию «культура», обозначающий процесс воспитания мужа из несмышленного ребенка, процесс подготовки граждан в античном полисе (городе-государстве). Примечательно, что уже в этих первых трактовках культуры было подмечено ее двустороннее функционирование: направленность культуры на мир (культивирование, очеловечивание природы) и на человека (культивирование всех свойств общественного человека).

В эпоху Средневековья (V-XV вв. Н. э.) культура стала рассматриваться как «культ», «почитание» (Бога). Человек этой эпохи воспринимал культуру как нечто вечное, данное изначально, существующее вне времени и пространства. Культура понималась как нечто ставшее, как результат деятельности, запечатленный в кодексах, воплощенное в общественных учреждениях, прежде всего в университетах.

В философский обиход слово «культура» вошло только в XVIII веке, перестав быть словом бытовой речи, именно потому, что появилась потребность в интегративном определении того, что и как делает человек и как это на нем отражается. В учениях С. Пуфендорфа, Дж. Вико, К. Гельвеция, И. Г. Гердера, И. Канта человек определяется как существо, наделенное разумом, способностью созидания, а история человечества рассматривается как его саморазвитие, благодаря предметной деятельности. Именно в эпоху Просвещения формируется осознание культуры в ее отличие от природы и в ее взаимоотношениях с нею. Культура рассматривается как **сверхприродное** образование, характеризующее жизнь человека разумного, в отличие от существования животного или дикаря.

Современные трактовки культуры, как уже говорилось, могут быть очень разными. Так, видные отечественные исследователи в XX веке определяли культуру и как совокупность ценностей (В. П. Тугаринов), и как способ деятельности общества (Э. С. Маркарян, Э. С. Соколов, З. И. Файнбург), и как систему знаков и символов (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский), и как программу образа жизни (В. Сагатовский) и т. п. Вместе с тем, не трудно заметить, что все эти определения культуры – суть опре-

деления человеческой деятельности и самого человека как действующего лица. Связь между деятельностью и культурой является исходной, определяющей при ее объяснении и изучении.

Деятельность человека в данном случае понимается как разносторонняя, свободная активность человека, имеющая определенный результат. Активность человека свободна в том смысле, что она выходит за рамки инстинкта. Человек способен на такую активность, которая не ограничивается природой, рамками вида, тогда как поведение животных генетически запрограммировано. Так, пчела никогда не сможет выткать паутину, а паук не сумеет взять нектар с цветка. Бобер построит запруду, но никогда не объяснит, как он это сделал, не сможет изготовить орудие труда. Человек же может переходить от одной формы деятельности к другой, творя себя и создавая культуру.

Однако не всякая человеческая деятельность ведет к творению культуры. Воспроизведение, копирование известных правил, образцов (например, однообразное массовое производство, повседневная разговорная речь) – это тоже деятельность, но не она приводит к созданию культуры, а **творческая** деятельность человека, которая невозможна без разума, без продвижения к смыслу, без создания нового.

Творческие способности человека, являясь его сущностными силами, неодинаковы по степени развития, поскольку существуют генетические различия между людьми и различны условия их бытия. Можно выделить два уровня творческих способностей человека.

Первый уровень творчества заключается в способности импровизировать, создавать новые варианты на основе уже данных элементов и правил. Это присуще каждому человеку, но в различной степени. Этот уровень творчества реализуется, например, в шедеврах ремесленного труда, в фольклоре, изысканной литературной речи, технических решений типа рационализаторских предложений и т. п. Можно назвать это творчеством в пределах традиции.

Второй уровень творческой деятельности проявляется путем обновления элементов и правил, выражения нового содержания. Она присуща немногим личностям, хотя количество людей, обладающих потенциальной способностью создавать радикально новое, гораздо больше, нежели количество людей, получающих возможность развить и реализовать ее под воздействием общественных условий. На этом уровне творчества совершаются фундаментальные научные открытия, появляются технические решения типа изобретений, создаются классические произведения искусства, выдвигаются религиозные доктрины и т. п. Иными словами, речь идет о создании нового не только для индивида, конкретного общества, а для всего человечества.

Именно в творчестве наиболее полно и целостно раскрывается родовая, социально-деятельная сущность человека. В данном плане достаточно продуктивна образная формула культуры, предложенная Б. Пастернаком в ответе на вопрос «Что такое человек?» из анкеты немецкого журнала «Magnum»: «Культура – плодотворное существование. Такое определение достаточно. Дайте человеку творчески изменяться в ве-

ках, и города, государства, боги, искусство появятся сами собой, как следствие, с той естественностью, с которой зреют плоды на фруктовом дереве».

Как способ реализации сущностных сил человека, культура пронизывает собой все области человеческой деятельности и не может быть сведена лишь к какой-то из них. **Культура (в самом широком смысле слова) – это всё, созданное руками и духом человека (материальная и духовная культура), т. е. это «вторая природа», в отличие от первозданной природы-натуры.**

Вопросы для повторения

1. Какой смысл вкладывает культурология в понятие «культура»?
2. Бывают ли абсолютно некультурные люди?
3. Как взаимосвязаны между собой культура и общество?
4. «Культура – это язык, верования, эстетические вкусы, знания, профессиональное мастерство и всякого рода обычаи» (А. Радклифф-Браун). В чем заключается неполнота этого определения?

3. Культура и цивилизация

Одной из основных проблем культурологии является вопрос о соотношении культуры и цивилизации. Тождественна ли культура цивилизации? Как взаимосвязаны эти понятия? Что вообще можно называть цивилизацией? Каковы критерии выделения цивилизации?

Решение вопроса о соотношении культуры и цивилизации осложняется тем, что термин «цивилизация», как и понятие «культура», в настоящее время имеет множество трактовок. Цивилизация понимается и как **синоним культуры**; и как **ступень развития общества, материальной и духовной культуры** (например, античная цивилизация, современная цивилизация); и как **ступень общественного развития, следующая за варварством** (Л. Морган, Ф. Энгельс); и как **географическое место** (восточная и западная цивилизация), для которого характерен особый экономический уклад и особая культура.

Довольно распространено также просветительское определение цивилизации: это такое состояние общества, которое воплощает наиболее рациональный в данных исторических условиях способ воспроизводства жизни и наиболее гуманные формы существования человека. Такое определение цивилизации породило требование «вести дело цивилизованно», «жить цивилизованно» и т. д.

В культурологических учениях существует и другая, противоположная этой, оценка цивилизации. Так, немецкий историк культуры **О. Шпенглер** (1880-1936) в своей знаменитой работе «Закат Европы» характеризует цивилизацию как **этап упадка, деградации культуры**. Если культуру он квалифицирует как «живое тело душевности», то цивилизацию – «как мумию культуры». Культура, по его мнению, рожда-

ется из ландшафта, цивилизация же – из его окостенения. Человек культуры живет внутренней жизнью, а цивилизованный человек – внешней, среди тел и «фактов». Первый ощущает судьбу, второй понимает связь причины и следствия. Люди культуры живут бессознательно, цивилизованные люди – сознательно. Согласно О. Шпенглеру, в цивилизации воцаряется мозг, так как душа вышла в отставку. Для цивилизации характерен упадок искусства, растущее сомнение в ценностях науки, победа мирового города над крестьянством, бездетность и т. п.

Как видим, в культурологии не сложилось единого понимания цивилизации, хотя большинство современных исследователей склоняются к определению цивилизации как общества, появившегося на определенном историческом этапе развития культуры.

Сам термин **«цивилизация»** является производным от латинского слова *civilis* (гражданский, государственный) и означает собственно **гражданские, общественные и государственные качества и характеристики**. В научный оборот слово «цивилизация» ввел мыслитель Просвещения, маркиз **В. Р. де Мирабо** (1715 – 1789), для которого переход общества на стадию цивилизации связан с высоким уровнем наук и искусств, развитием промышленности и сельского хозяйства, расцветом торговли и денежного обращения.

В настоящее время считается, что культура становится цивилизацией только тогда, когда у нее появляется письменный язык, наука, философия, высокоспециализированное разделение труда, сложная технология и политическая система. Зарождение государства, городов, классов, письменности – это необходимые признаки цивилизации. Среди таких признаков следует назвать и рождение религии как мощного социального института, который покоится на систематических ритуалах и церемониях, развернутой доктрине сакральных культов, деятельности и влиянии мощной группы профессиональных жрецов. Т. о., общество и культура возникли раньше, а цивилизация – позже.

В одном из самых авторитетных изданий по культурологии в книге Р. Уильямса «Ключевые слова: Словарь по культуре и обществу» сказано, что культура явилась некой альтернативой цивилизации, которая тесно ассоциируется с социальным прогрессом. В понятии «культура» воплотилась идея национальных и традиционных культур, всего комплекса явлений, обычно связываемых у нас с народной культурой. Национальные культуры (русская, французская, немецкая и т. д.) – есть отражение и выражение в нормах поведения, в правилах жизни, в деятельности, традициях и привычках не общего у разных народов, стоящих на одной цивилизационной ступени, а специфического, уникального для этих народов.

Существование же цивилизации оказывается тесно связанным с развитием технологий. Следует обратить внимание на то, что цивилизация фиксирует общее в сообществах, возникающих на базе однотипных технологий. Впервые в древности цивилизации возникли на базе достаточно сложных технологий в сфере материального производства, власти, военного дела, промышленности, сельского хозяйства, транспорта, связи, интеллектуальной деятельности. (В истории человечества можно выде-

лить ряд технологий: аграрно-ремесленную, индустриальную, информационную и их вариации.)

Сказанное не позволяет отождествлять между собой культуру и цивилизацию. Однако и полное их противопоставление по существу является неверным. Разные культуры и цивилизации развиваются не как отдельные, самостоятельные и внутренне замкнутые образования, а взаимодополняют друг друга.

Так, цивилизация может включать в себя различные культуры; культура – это как бы код, матрица цивилизации. Но, развиваясь в русле цивилизации, культура обладает относительной самостоятельностью. Культура способна жить (пусть и в несколько размытом, фрагментарном виде) даже после того, как породившая ее цивилизация ушла в небытие. Например, в современной цивилизации продолжают жить элементы других культур, сказания, традиции.

Вопросы для повторения

1. Можно ли считать понятие цивилизации предельно четким?
2. Культура и цивилизация – одно и то же?
3. Известны ли Вам какие либо ситуации из истории, наглядно показывающие взаимодействие цивилизации и культуры?
4. Верно ли утверждение: «Сначала возникает цивилизация, а затем – культура»?
5. Вечны ли цивилизации?

4. Морфология культуры. Виды культуры.

4.1. Материальная и духовная культуры.

Материальная и духовная культуры – два вида культуры, которые противоположны по своим специфическим особенностям и находятся в единстве формы и содержания.

Материальная культура - воплощение материализованных человеческих потребностей. В ней реализуется стремление человечества адаптироваться к биологическим и социальным условиям жизни.

Материальная культура включает: плоды сельскохозяйственного, ремесленного, промышленного производства; технические сооружения (орудия труда, оружие, постройки, бытовой инвентарь, одежда), а также исторически сформировавшиеся, постоянно обновляющиеся способы (технологии) производительной деятельности общественного человека; физические стороны развития человека (физкультура и спорт; культура здорового образа жизни (питание, распорядок дня, организации труда и досуга); учреждения («социальная материя» общества).

Духовная культура - одна из сторон общей культуры человечества, противопоставляемая и соотносимая с культурой материальной. Если под материальной культурой понимается предметно-физическая сторона культуры, то в качестве культуры духовной выступают те явления, которые связаны с внутренним миром челове-

ка, с его интеллектуальной, а также с эмоционально-психологической деятельностью. Как правило, к ней относят идеологию, науку, мораль, художественное творчество (искусство) и религию, которые, в свою очередь, включают: нормы, правила, образцы, эталоны, модели и нормы поведения, законы, ценности, ритуалы, символы, идеи, обычаи, традиции, язык, мифы и т.д.

В целом, духовная культура выступает как деятельность, направленная на духовное развитие человека и общества, на создание идей, знаний, духовных ценностей — образов общественного сознания.

4.2. Массовая и элитарная культуры.

Элитарная культура (от фр. *élite* – отборное, выбранное, лучшее) – культура привилегированных групп общества, характеризующаяся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью.

Специфические черты: 1) носит маргинальный (отмеченный, помеченный) характер в рамках любого исторического или национального типа культуры; сознательно противостоит культуре большинства, но нуждается в последней, поскольку основывается на механизме отталкивания от ценностей и норм, принятых в массовой культуре, разрушая ее шаблоны; 2) отличает высокий уровень инноваций (нововведений): творчески вырабатывает собственные, принципиально новые механизмы саморегуляции и ценностно-смысловые критерии, выходящие за рамки социальных и политических требований (например, создание особых языков науки, экспериментирование с литературным языком); 3) культурная элита не совпадает с властью и часто противостоит ей (Сократ, Платон, Пушкин, отказывавшийся "служить царю, служить народу", Л. Толстой), хотя между ними возможны хрупкие альянсы (расцвет наук и искусств при дворе Лоренцо Великолепного; поддержка научных и образовательных проектов Екатериной II; союз русской интеллигенции и советской власти в 20-е годы).

Сферы проявления: искусство, религия, наука.

В целом, **элитарная культура** выступает как инициативное и продуктивное начало в любой культуре, выполняя преимущественно творческую функцию в ней.

Массовая культура - это культура повседневной жизни, представленная самой широкой аудиторией. Понятие «массовой культуры» непосредственно связано с понятием «масса». Масса — это специфическая форма общности людей, которой свойственны агрессивность, примитивность стремлений, пониженная интеллектуальность и повышенная эмоциональность, спонтанность, готовность подчиниться волевому окрику, переменчивость и пр.

Причины появления массовой культуры:

По поводу истоков массовой культуры в культурологии существует ряд точек зрения: 1) появление на заре христианской цивилизации упрощенных вариантов Священных книг, рассчитанных на массовую аудиторию; 2) появление в европейской

литературе XVII - XVIII вв. приключенческого, детективного, авантюрного романа, значительно расширившего аудиторию читателей за счет огромных тиражей. (Д. Де-фо «Робинзон Крузо» и др.); 3) принятый в 1870 г. в Великобритании закон об обязательной всеобщей грамотности, позволивший многим освоить главный жанр художественного творчества XIX в. – роман.

В собственном смысле массовая культура проявила себя впервые в США на рубеже XIX - XX вв. Она затронула все сферы: экономику и политику, управление и общение людей. Роль массовой культуры в развитии общества была проанализирована в ряде философских сочинений XX в. (испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс» (1930 г.), американский социолог, профессор Колумбийского университета Д. Белл «Конец идеологии» (1960 г.)).

Истоки широкого распространения массовой культуры в современном мире кроются в коммерциализации всех общественных отношений. Заранее заданная коммерческая установка, конвейерное производство - все это во многом означает перенесение в сферы художественной культуры того же финансово-индустриального подхода, который царит и в других отраслях индустриального производства. В свою очередь потребление этой продукции - это массовое потребление, ибо аудитория, которая воспринимает данную культуру, - это массовая аудитория больших залов, стадионов, миллионы зрителей телевизионных и киноэкранов.

Специфические черты: 1) массовая культура принадлежит большинству; это культура повседневной жизни; 2) масскульт — это не культура социальных «низов», она существует помимо и «поверх» социальных образований; 3) направлена на ущемление творчества личности и подавление её свободы; 4) стандартна и стереотипна; 5) ограничена консервативностью (неспособна быстро и адекватно реагировать на изменения в культуре); 6) носит чаще потребительский характер, что в свою очередь формирует особый тип пассивного, некритического восприятия этой культуры у человека; происходит манипулирование человеческой психикой и эксплуатация эмоций и инстинктов подсознательной сферы чувств человека и, прежде всего, чувств одиночества, вины, враждебности, страха, самосохранения; 7) в массовой культуре присутствует механическое тиражирование духовных ценностей.

Сферы проявления: СМИ., система государственной идеологии (манипулирующая сознание), массовые политические движения, общеобразовательная школа, система организации и стимулирования массового потребительского спроса, система формирования имиджа, досуг и др.

Западная и восточная культура.

Культурные «полюса» — Восток и Запад — представляют собой две во многом противоположные культурные традиции, два типа культуры, два миропонимания, два «языка», на которых могут мыслить и изъясняться люди в процессе постижения окружающего их мира. Традиции эти проявляют себя не только во всех разновидностях духовной культуры, но и в образе жизни народов в целом.

Наиболее существенные различия можно рассмотреть по следующим основным критериям:

1. Отношение к природе

а)* Запад как бы противопоставляет человека и природу, причем человек может изменить ее в соответствии со своими представлениями о совершенстве и потребностями;

б) восточная культура ориентируется на нерасчлененность человека и природы, когда достоинством человека является его умение «вписываться» в природу, в естественный ход вещей через самосовершенствование души и тела.

Так, например, в Китае отшельники удалялись в потрясающей красоты нетронутые горные уголки, чтобы жить там в единении с природой. Идеал слияния человека с природой, почти полного растворения в ней, мы видим на старинных монохромных пейзажах: среди громоздящихся горных круч, снежных наносов и речной глади не сразу отыщешь маленькую фигурку рыбака в накидке из листьев или едва проступающие сквозь дымку очертания горной хижины. Китаец всегда жил вместе с природой, радостно сознавая свое единство с ней; не отношения борьбы, а жажда гармонии — ощущение слияния с окружающим миром (ср. у Ли Бо: «Гляжу я на горы / И горы глядят на меня, / И долго глядим мы, / Друг другу не надоедая...») (Пер. А. Гитовича)).

2. Взаимосвязь человека и мироздания

а) в западной культуре в соответствии с принципом антропоцентризма (греч. *anthrōpos* – человек + центр) в центр мироздания поставлен сам человек. Изначальное и безусловное совершенство человеческой природы порождает здесь идеологию гуманизма, провозглашающую правомерность подчинения всего сущего интересам человека. Соответственно смысл человеческого бытия – максимально полно удовлетворить свои потребности и интересы при жизни и остаться в памяти грядущих поколений. Вследствие этого в западной культуре ценны индивидуализм, суверенность личности, ее автономность, уникальность, проявленность своего «Я», своей свободы воли. Цель жизни — карьера, имидж;

б) для восточной культуры характерен принцип теоцентризма (греч. *theos* – бог + центр), предполагающий в основе мироздания некую высшую волю (Бога). Так, например, мир духа и мир бесчисленных физических форм в сознании древних китайцев объединяло понятие Дао — Пути Вселенной. «Не имеющий начала, но вечно рождающий» — так определял этот Путь Лао-цзы (V в. до н.э.). В представлении древних авторов Дао было гигантским гончарным кругом, создающим бесчисленное разнообразие форм, рождающим в мире бытия то, что в своем «добытийном» существовании имело лишь «образ», «идею», но еще не тело. Дао называется Путем потому, что оно всегда в движении, «неизменное, постоянно рождает изменения», оно — данная от века, незримая программа Пути, которым мир идет во времени и пространстве. Древние постоянно уподобляют Дао широкому водному потоку, и в этом скрыто ощущение чего-то животворного, изначально бесформенного, текучего, трудноуловимого и все-

* Здесь и далее а) – западная культура; б) – восточная культура.

проникающего.

3. Временная ориентация человеческого поведения

а) для западной культуры характерна ориентация на будущее (свое личное, своих детей, внуков, своего народа, человечества), имеющая иудейско-христианские корни;

б) для Востока характерна ориентация на вечность (что, разумеется, не исключает будущее), на циклы, круговороты, в том числе рождений и смертей.

4. Ценностные ориентации личности и общества

а) для западной культуры свойственно потребительски ориентированное бытие («улучшение» жизни человека и человечества);

б) для восточной культуры - духовно ориентированное бытие, высшая ценность и высший критерий которого — служение высшей воле (Богу). Так, например, все, что делает верующий мусульманин, он делает «во славу Аллаха»; верующий буддист стремится так построить свою жизнь, чтобы его мысли и действия максимально совпадали с ритмами Вселенной, не нарушали бы «космического закона», верующий индус стремится к улучшению своей «кармы», что может обеспечить ему благоприятное перерождение в следующем жизненном цикле.

5. Отношение к государству, власти, закону

а) в западной культуре - закон выше власти, она требует своего обоснования, признание лидера обусловлено доказательством его прав на лидерство. Человек подчинен государству как начальнику, но душа его свободна. Положение личности зависит главным образом от ее умений, способностей;

б) на Востоке - власть выше закона, она не нуждается в обосновании, как и лидер. Человек служит государству и начальству, служит и душой и телом. Положение человека прежде всего обусловлено его социальным статусом в общественной иерархии.

Так, конфуцианство видело в последовательной подчиненности низшего высшему наилучший, доступный каждому способ связать общество воедино. Безусловное подчинение подданного государю, детей — родителям, жены — мужу и т.п. рассматривалось как залог нормального функционирования гигантского организма Поднебесной. Предполагалась и обратная связь: милосердие государя как бы укрывало незримым пологом все сущее, «вплоть до насекомых и трав», родители должны были относиться к детям с отеческой любовью, а начальник — стать «отцом и матерью народу», но акцентировалось все-таки первое — подчиненность. Утверждению всеобщей иерархичности служили также понятия «преданности», «верности», «долга ~и справедливости». Конфуцианский «благородный муж» должен был сочетать в себе мудрость с чувством долга и справедливости, преданность — с нелицеприятностью, знание установлений — со знанием музыки и во всем следовать сыновней почтительности. Свой талант он обязан был употребить на служение государю и благо народа. Именно народа, ибо, когда государь ошибался, обязанностью «благородного мужа» было вернуть его на правильный путь.

В целом, указанные выше типологические черты определяют и специфику

возникших на их основе культурных традиций. Запад и Восток — это различные взгляды на мир, различные, как говорил В. Г. Белинский, «манеры понимать вещи».

Вопросы для повторения

1. Укажите специфические черты и сферы проявления массовой культуры.
2. Укажите специфические черты и сферы проявления элитарной культуры.
3. Каковы, на Ваш взгляд, кардинальные различия массовой и элитарной культур?
4. Каковы причины возникновения массовой культуры?
5. Существуют ли сферы / области взаимодействия массовой и элитарной культур? Где? Какие? Покажите на собственных примерах.
6. Назовите специфические черты западной культуры.
7. Назовите специфические черты восточной культуры.
8. Насколько, на Ваш взгляд, различны ментальные особенности культур Запада и Востока?
9. Укажите особенности и характерные составляющие материальной культуры. Какие качества деятельности человека наиболее полно здесь проявлены?
10. Укажите специфические черты и составляющие духовной культуры.

1.5. Школы и концепции культурологии

Попытки осмысления культуры привели к появлению в культурологии ряда школ и концепций, которые исходят из различного понимания сущности, основы существования и закономерностей развития культуры. Выделяют следующие культурологические школы: формационная, циклическая, психоаналитическая, социологическая. Существует также игровая концепция культуры.

1. Формационная. Основоположниками этого направления в изучении культуры являются **Карл Маркс** (1818–1883) и **Фридрих Энгельс** (1820–1895). У них нет трудов, целиком посвященных культурологической проблематике, однако марксистская доктрина – это развернутая культурологическая теория, изложенная с привлечением понятий социальной философии, политэкономии, социологии и истории.

Культура в рамках этого подхода понимается не как личностная черта индивида, появившаяся в результате воспитания, а как особого рода объективная реальность, возникшая в процессе человеческой практики. Развитие культуры имеет поступательный характер, и ей свойственны определенные объективные закономерности.

Основной закономерностью развития духовной культуры является ее **зависимость** от развития материального производства. Определенной **общественно-экономической формации** соответствует свой, присущий ей тип духовной культуры, характер духовной жизни. По Марксу, тип культуры формируется на основе социально-экономических отношений данной формации. Так, капиталистическому способу производства соответствует иной вид духовного производства, чем средневековому. Типы культур отличаются, исходя из особенностей характеристик производства:

культура первобытнообщинного строя, рабовладельческого, феодального, буржуазного общества. Таким образом, главным фактором, влияющим на культуру, по Марксу, является тип собственности на орудия и средства производства. Вместе с тем, Маркс признает, что на развитие духовной культуры накладывает отпечаток политическая система общества, интересы его социальных сил, господствующая идеология и др. социально-политические факторы.

Развитие культуры – **восходящий, поступательный** процесс. В этом выявляется еще одна важнейшая объективная закономерность развития культуры, обусловленная исторической сменой способов производства, общественно-экономических формаций. Поступательное, прогрессивное развитие культуры не сводится только к накоплению материальных и духовных благ, а связано также и с развитием личности. С точки зрения Маркса, процесс создания культуры – это одновременно и процесс развития человека во всем многообразии его связей и отношений.

Наконец, важной закономерностью, которая действует на протяжении всей истории всемирной культуры, является **преемственность**. Сторонники формационного подхода признают, что каждый новый этап в процессе исторического развития культуры, отрицая предшествующий, включает в себя все прогрессивное его содержание, все, что было приобретено человечеством на предшествующих ступенях. Связывая настоящее культуры с ее прошлым и будущим, преемственность тем самым обуславливает устойчивость культуры.

2. Циклическая школа в культурологии представлена учениями **Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби**. Это направление в культурологии в целом характеризуется абсолютизацией неповторимости, уникальности и равноценности различных культур и отрицанием идеи единства мировой культуры. Развитие культур здесь имеет не линейный, а циклический характер. Отличие этого направления в культурологии от формационного состоит также в том, что представители циклической школы не признают материальное производство в качестве ведущего фактора в развитии культуры. На существование культуры, согласно циклическому подходу, оказывают влияние иные, внепроизводственные, факторы (религиозный, географический, психологический, политический и т. п.).

Первой среди циклических концепций была концепция русского мыслителя **Николая Яковлевича Данилевского (1822–1885)**. В своем исследовании **«Россия и Европа» (1869)** автор выдвинул теорию общей типологии культур, или цивилизаций, согласно которой то, что именуется «всемирной историей», является лишь историей локальных цивилизаций, имеющих индивидуально замкнутый характер и вместе с тем схожих по своему внутреннему механизму. Данилевский выделил десять самобытных цивилизаций или **культурно-исторических типов**: египетский, китайский, ассирийско-вавилонско-финикийский, индийский, иранский, еврейский, греческий, римский, арабийский, германо-романский. В своем развитии они проходят этапы, свойственные развитию человека: детство, отрочество, молодость, зрелость, старость, дряхлость. Каждый культурно-исторический тип отличается достижениями в какой-то определенной сфере: греческий славится развитием искусства, римский – развити-

ем законодательства, еврейский – религиозной деятельностью и т. п. Отдавая должное началам экономики и политики, Данилевский особое внимание уделяет сравнению славяно-русской и германо-романской цивилизации через призму психического строя, религии, воспитания и характера культурной деятельности двух сообществ людей.

Немецкий историк культуры Освальд Шпенглер (1880-1936) в своей работе **«Закат Европы» (1918)** выделяет восемь культур, достигших полного развития: индийская, китайская, вавилонская, египетская, греко-римская, арабская, культура майя и западноевропейская. Культура, по его мнению, – некий «организм», обладающий внутренним единством, обособленный от других, подобных ему «организмов», и проходящий в своем развитии определенный жизненный цикл. Любая из культур переживает становление из состояния докультурного или этнографического хаоса, затем входит в период собственно культурный, где создаются материальные и духовные ценности, и, наконец, переходит в состояние цивилизации, когда организм неуклонно дряхлеет, угасает душевная творческая сила. Каждую культуру Шпенглер наделяет особым названием – символом, который в высшей степени выражает духовные и творческие потенции, свойственные ее сущности. Так, образ Аполлона выражает душу греко-римской культуры, а образ Фауста – душу европейской. В своей работе О. Шпенглер говорит о судьбе европейской культуры, оценивая ее современное существование как «закат». Исследователь относит вступление западноевропейской культуры в стадию цивилизации к 1800 г., и называет приблизительное время завершения этой стадии – после 2000 г.

Английский исследователь **Арнольд Джозеф Тойнби** (1889–1975) в 12-томном труде **«Постижение истории»** также, как Данилевский и Шпенглер, отрицает линейное развитие исторического процесса и культуры. Историю он рассматривает как «круговорот» **«локальных цивилизаций»**, замкнутых на себя и параллельно, иногда синхронно, со-существующих. Таких разившихся «локальных цивилизаций» Тойнби насчитывает более двадцати: западная, две православные (русская и византийская), иранская, арабская, индийская, две дальневосточных, античная, сирийская, китайская, минойская, шумерская и др. Они отличаются между собой общностью религии и природным расположением. Каждая цивилизация, по мнению Тойнби, проходит путь **генезиса, роста, надлома и распада**.

Механизм рождения цивилизаций сформулирован исследователем как взаимодействие Вызова и Ответа. Среда умеренно неблагоприятная непрерывно бросает Вызов обществу, а общество через свое «творческое меньшинство» отвечает на Вызов и решает проблемы. Такое общество не знает покоя, оно все время в движении, благодаря движению оно рано или поздно достигает уровня цивилизации.

Рост цивилизации состоит в прогрессивном и аккумулирующем внутреннем самоопределении цивилизации, в переходе от более грубой к более тонкой религии и культуре. Рост – это непрерывное «отступление и возвращение» харизматического (богоизбранного, предназначенного свыше к власти) меньшинства общества в процессе всегда нового успешного Ответа на всегда новые Вызовы среды внешнего ок-

ружения. На стадии роста за «творческим меньшинством» свободно следует, подражая ему, большинство – внутренний пролетариат общества и внешний пролетариат варварских соседей. Однако рост цивилизации, по Тойнби, имеет пределы и заканчивается надломом цивилизации.

Надлом и распад цивилизации характеризуется тем, что творческое меньшинство, опьяненное победой, начинает «почивать на лаврах», поклоняться относительным ценностям как абсолютным, теряет свою харизматическую привлекательность. Поэтому приходится все больше и больше использовать силу, чтобы контролировать внутренний и внешний пролетариат. В ходе этого процесса творческое меньшинство организует «универсальное (вселенское) государство», подобное Римской империи, вступает в войны, становится рабом косных установлений и само ведет себя и свою цивилизацию к гибели. В этих условиях отделяющийся от творческого меньшинства внутренний пролетариат часто рождает «универсальную (вселенскую) церковь» (например, христианство и буддизм), которая служит мостом и основанием для новой цивилизации.

3. Психоаналитическая. Начало этому направлению в культурологии положили работы австрийского психиатра и невропатолога, создателя психоанализа, **Зигмунда Фрейда** (1856-1936). Исследованию культуры посвящены, в частности, такие его труды, как «**Будущее одной иллюзии**» (1927) и «**Неудовлетворенность в культуре**» (1930). З. Фрейд создал оригинальную концепцию культуры, которая может быть адекватно понята только в контексте его психоаналитической теории.

Если говорить кратко, то главная заслуга Фрейда заключается в открытии бессознательного уровня в человеческой психике и обосновании его значимости в детерминации взглядов и поведения человека. Бессознательное в описании Фрейда – это инстинктивные первичные влечения (сексуальные желания, влечение к смерти, разрушению) и впечатления (среди которых важнейшее место занимают детские), вытесненные из сознания. Наряду с бессознательным **Оно**, в структуре человеческой психики, по Фрейду, существует уровень сознания **Я** и уровень **Сверхъ-Я** – социокультурные установки, запреты, нормы, усваиваемые человеком как членом общества. Человеческое **Я**, по Фрейду, замкнуто между двумя противоположными полюсами – бессознательной (природной) стихией и требованиями культуры, которые постоянно борются за обладание **Я**.

Предложенная Фрейдом схема позволила вывести психоанализ за рамки психиатрии и по-новому подойти к изучению особенностей человека и его культуры, в частности, сформулировать оригинальные представления относительно ее генезиса, сущности и социальных функций.

Культура в психоаналитической концепции не есть нечто неизменное, ставшее, данное раз и навсегда. Она возникла на определенной стадии общественного развития, когда появляются представления о морали, когда регуляция поведения начинает осуществляться с помощью законов, когда появляется понятие «табу» и возникает система санкций за его нарушение. Культурная история человечества, по Фрейду, начинается с того момента, когда сыновья главы первобытной орды, изгнанные им за

пределы стада, убивают и съедают его, дабы положить конец единоличному обладанию самками. После акта отцеубийства, считает Фрейд, сыновьями овладевает раскаяние, и они накладывают запрет на совершение подобных действий. Впоследствии образ отца, которого запрещено убивать, слился с тотемным животным, которое обожествлялось и которое рассматривалось как воплощение мифических сил, покровительствующих роду. Так возникли тотем и табу, которые являются первоэлементами любой культуры.

Культуру в целом Фрейд определяет как «сумму человеческих достижений и институций, отличающих нашу жизнь от жизни наших предков из животного мира и служащих двум целям: защите человека от природы и регулированию взаимоотношений между людьми». Культурным Фрейд называет общество, характеризующееся уважительным отношением к интеллекту, к достижениям науки и искусства, общество, в котором развита философия и существует интенсивная религиозная жизнь. Но самой важной чертой подлинно культурного общества исследователь считает наличие в нем определенного типа отношений между людьми, которые базируются на признании принципа равноправия и взаимозависимости людей друг от друга – справедливости. Справедливость Фрейд понимает как насущную необходимость всех и каждого подчиняться требованиям культуры, обуздывать свои первичные инстинкты.

3. Фрейд формулирует также представление о социальных функциях культуры. Значение культуры в жизни человека и общества, по Фрейду, неоднозначно. С одной стороны, культура представляет собой предохранительный механизм, препятствующий проявлению темных сил первичных влечений и эмоций. Ярко выраженной чертой культуры является «сублимация первичных признаков», т. е. перевод бессознательной энергии индивида в социально приемлемые формы (например, научное, художественное творчество, политическую деятельность и т. п.). В частности, искусство 3. Фрейд оценивает как «вид терапии», переключающий бессознательную энергию с одних предметов на другие, позволяющий снимать психологическое напряжение путем погружения человека в вымышленный мир образов, красок и звуков.

С другой стороны, культура – это «репрессивный механизм», насилие, принуждение, «болезненное подавление влечений». Если культура требует от человека больше, чем он может, «то у индивида это вызывает бунт или невроз, либо делает его несчастным». Фрейд приходит к выводу, что с развитием культуры и цивилизации увеличивается количество невротиков и несчастных людей, поскольку навязываемые обществом запреты подавляют свободу отдельной личности.

4. Социологическая. Наиболее видным представителем этой школы является русский социолог, культуролог, проживший большую часть своей жизни в эмиграции в США, **Питирим Александрович Сорокин (1899-1968)**, автор «**Социальной и культурной динамики**».

В своих трудах Сорокин представляет историю человечества как смену целостных социокультурных свержобобщностей, внутренне связанных определенным единством ценностей и значений. Культура определяется автором как **ценностная система**. Она

задает точку отсчета, определяет направление осей координат при принятии тех или иных решений, при выборе того или иного пути движения социального организма.

Согласно Сорокину, благодаря анализу ценностей можно выделить и типы культуры, раскрыть ее динамику, предсказать будущее цивилизации. В истории, по мнению исследователя, происходит чередование трех основных типов культуры: **идеациональной, идеалистической и чувственной**.

Под первым типом культуры Сорокин понимает такую культуру, которая основана на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога как единственной реальности и ценности. Такой тип культуры был характерен для брахманской Индии, Греции с начала VIII в. по конец VI в., для средневековой западноевропейской культуры. Подобный тип культуры отличался целостностью, что позволяло гармонизировать бытие отдельного индивида, освобождало его от мучительного процесса выбора ценностей как целей жизнедеятельности. Однако такой тип культуры был обречен на исчезновение. Уже с XII века, считает Сорокин, началось разрушение идеациональной системы ценностей, что привело к появлению идеалистической культуры.

Основопологающим признаком идеалистической культуры является существование двух систем ценностей, которые дополняют и взаимно ограничивают друг друга. Культура такого типа ориентирована одновременно на Бога и на человека. Культура подобного типа существовала в Греции V–VI вв. до Н. э., в период раннего Возрождения, когда идеализация человека достигла своего апогея. В качестве примеров, подтверждающих справедливость своих оценок, Сорокин приводит поэзию Петрарки, живопись Рафаэля, прозу Бокаччо. Этот тип культуры исчезает к началу XV в.

Его преемником становится чувственный тип, основопологающим принципом которого становится утверждение: объективная действительность и смысл ее чувственны. Чувственное искусство есть искусство светское, оно отображает не духовную, а телесную красоту, стремится доставить зрителю чувственное наслаждение. Вторая отличительная черта чувственного искусства – его реалистичность: оно стремится передать окружающую действительность с максимальной степенью правдоподобия, отражая то, что воспринимается нашими органами чувств непосредственно. Однако искусство подобного типа не проникает вглубь вещей, оно иллюзорно.

Современное искусство (и более широко – современная культура), по оценке Сорокина, является чувственным по своей сути. Вершины в своем развитии оно достигает к концу XIX – началу XX вв. Пройдя точку расцвета, чувственный тип культуры становится бесплодным и внутренне противоречивым. Исчерпав все возможности своего развития, он постепенно уступает место новому типу культуры – идеациональному, за которым будущее.

Сорокин считает, что современное западное общество переживает общественный кризис. Исследователь особо подчеркивает, что причина этого кризиса скрыта не в соответствии материального базиса надстройке (как об этом говорят классики марксизма), не в исчерпанности резерва времени, отпущенного для существования западной цивилизации (как считал, например, Шпенглер), а в смене типов культур.

5. Игровая концепция культуры. Оригинальная концепция культуры как игры развернута в труде голландского ученого **Йохана Хейзинги** (1872-1945) «**Homo Ludens**» («Человек играющий»). Хейзинга избирает новый аспект изучения культуры, считая, что «человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра».

Исходный тезис исследователя заключается в том, что игра старше культуры, а животные вовсе не ждали человека, чтобы он научил их играть. Все основные черты игры можно наблюдать уже у животных, но мир человека значительно расширяет диапазон проявлений игры. Игра как разрядка жизненной энергии, как вид отдыха, как тренировка перед серьезным делом, как упражнение в принятии решений, как реализация стремлений к состязанию – таковы лишь некоторые аспекты объяснения необходимости игры в жизнедеятельности человека.

Хейзинга анализирует главные признаки игры:

1) игра есть **свободная деятельность** (ей заняты в свободное время, она не диктуется необходимостью и обязанностью, а определяется желанием, личным интересом);

2) игра разыгрывается **в определенных рамках времени и пространства** (игра не может длиться бесконечно, у нее есть свои рамки начала и конца, завязка и финиш; кроме того, игра имеет свою территорию, предназначенную для совершения игрового действия);

3) игра создает собственный, безусловный **порядок** (запрещается нарушать правила игры, которые обязательны для всех без исключения, они не подлежат сомнению или оценке);

4) игра сопровождается **чувством напряжения и радости**, сознанием «иного бытия», нежели «обыденная жизнь»;

5) игра всегда ориентирована на **удачу, выигрыш, победу** (результатом выигрыша может быть приз, почет, престиж).

Согласно Хейзинги, культура возникает в форме игры, первоначально она разыгрывается и тем самым закрепляется в жизни общества, передается от поколения к поколению. Культ разворачивался в священной игре. Поэзия возникла в игре как словесное состязание. Музыка и танец были изначально игрой, то же относится к другим видам искусства. Даже боевые столкновения содержали игровые элементы. Отсюда вывод: «Культура в ее древнейших фазах играется».

Хейзинга отмечает тенденцию постепенного, но неуклонного уменьшения игрового элемента в культуре последующих столетий. Колизей, амфитеатры, ипподромы в Римской империи, турниры и церемониальные шествия в средневековье, праздничные карнавалы и маскарады Ренессанса, стили барокко и рококо в Европе, парады модного костюма и париков – вот те немногие новые формы, которые вошли в европейскую культуру в минувшие века.

В XX в. на первое место в игре, по мнению Хейзинги, выдвинулся спорт. Но спорт из своего игрового содержания растерял самое лучшее. В спорт все больше проникает коммерция, он приобретает черты профессионализма, когда дух игры исчезает. Всюду процветает стремление к рекордам; дух состязательности охватывает

экономическую жизнь, проникает в сферу искусства, научную полемику. Хейзинга делает вывод: «Для того, чтобы вернуть себе святость, достоинство и стиль, культура должна идти другими путями». Без особого оптимизма смотрит Хейзинга и на перспективу развития современного искусства, которое, с его точки зрения, занято исключительно поисками оригинальности, а не выполняет своих непосредственных функций по возвышению человеческого духа и облагораживанию людей. «Механизация, реклама, погоня за внешним эффектом влияет на него больше, потому что оно более ориентировано на рынок и работает с привлечением технических средств».

Вопросы для повторения

1. В чем заключаются различия в понимании культуры у представителей формационной и циклической школ культурологии?
2. Для какой культурологической школы характерно следующее высказывание: «Всякая культура строится на принуждении и запрете влечений»?
3. Какой вклад внесла психоаналитическая школа культурологии в развитие представлений о культуре?
4. Какие типы культуры выделяет П. Сорокин?
5. В чем заключается новизна воззрений Й. Хейзинги на культуру?

Библиографический список

1. Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Мысль, 1990.
2. Гуревич П. С. Культурология. Учеб. пособие для вузов. – М., 1996.
3. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. – М., 1991.
4. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. – М., 2001.
5. Запад и Восток: Традиции и современность. Курс лекций для негуманитарных специальностей. – М., 1993.
6. Иконникова С. Н. Очерки по истории культурологии. Учебное пособие. – СПб., 1998.
7. Каган М. С. Философия культуры. – СПб., 1996.
8. Кармин А. С. Основы культурологии. – СПб., 1995.
9. Кравченко А. И. Культурология. Учебное пособие для вузов. – М., 2001.
10. Культура и философия: Учебное пособие / Л. М. Дмитриева и др. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 1997.
11. Культурология / Под ред. В.И. Добрыниной. – М., 1993.
12. Культурология / Под ред. Г.В. Драч. – М., 2003.
13. Культурология. 20 век. Словарь- справочник. – СПб., 1997. (ст. «Массовая культура», «Элитарная культура»).
14. Культурология. 20 век. Энциклопедия. Т 1. – СПб., 1998. (ст. «Массовая культура», «Элитарная культура», «Культура материальная», «Культура духовная»)
15. Культурология. Конспект лекций / Под ред. Г.В. Драч. – Ростов-на-Дону, 2003.

16. Культурология: История мировой культуры: Учеб. пособие / Г.С. Кнабе, И.В. Кондаков, Т.Ф. Кузнецова и др. - М., 2003.
17. Культурология: Теория и история культуры. Учеб. пособие. – М., 1998.
18. Мамонтов С. П. Основы культурологии. – М., 1996.
19. Немировская Л. З. Культурология. История и теория культуры: Учеб. пособие. – М., 1992.
20. Тойнби А. Дж. Постигание истории. – М., 1991.
21. Хейзинга Й. Homo ludens. – М., 1992.
22. Шендрик А. И. Теория культуры. Учеб. пособие для вузов. – М., 2002.
23. Шпенглер О. Закат Европы: В 2-х т. – Новосибирск, 1993. – Т. 1.

Темы рефератов

1. Понятие и сущность культуры.
2. Восточная и западная культурные традиции.
3. Различные истолкования культуры и цивилизации.
4. Искусство в системе культуры.
5. Проблема культурной самобытности в культурологической концепции Н.Я. Данилевского.
6. Циклические теории культуры О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби, П. Сорокина.
7. Игровая концепция культуры Й. Хейзинги.
8. Теория культуры З. Фрейда.
9. Культурологические учения русских религиозных философов конца XIX – начала XX вв.
10. Судьба русской культуры в произведениях Н.А. Бердяева.

Раздел II. Культура Западной Европы.

2.1. Культура Древней Греции

Традиционно выделяют четыре периода древнегреческой культуры:

I. Гомеровский (или «Темные века») – XI – IX вв. до н. э. Об этом периоде нет точных сведений, кроме того, что примерно в это время были созданы «Илиада» и «Одиссея» Гомера.

II. Архаический – VIII – VI вв. до н. э. это период развития флота и возникновения полисного строя.

III. Классический – V в. до н. э. Расцвет политической, экономической и эстетической жизни Древней Греции.

IV. Эллинистический – IV – I вв. до н. э. Падение полисной культуры.

Греческая архаика.

Поэмы Гомера, созданные примерно в X в. до н. э., были записаны именно в этот период: VIII – VI вв до н. э., получивший название «архаического» от греческого слова «архе», что переводится как «древний».

Архаика – это ранний этап развития греческого искусства и общества, отражающий основные принципы родового сознания, характерного для людей того времени. Родовое сознание предполагает, что вся жизнь и деятельность каждого отдельного человека подчиняется нуждам общины, т. к. человек не мыслит себя отдельно от общества, самостоятельно он не выживет, поэтому высшая мера наказания в архаическом обществе – изгнание из общины, а не смертная казнь. Я=ДРУГОЙ.

Само понятие родового сознания тесно связано с синкретизмом греческой культуры. *Синкретизм* – нерасчлененность различных сфер и явлений культуры. Искусство, религия, медицина, производительная деятельность, добыча пищи не обособлены друг от друга. Все они были связаны с магией и воплощались в ритуале.

Синкретизм архаического мышления лежит и в основе понятия *космоцентризма*, когда родовая община воспринималась как тождественная космосу (что наглядно представлено в зооморфных, фитоморфных и пр. мифах). И человек, и природа были вписаны в единый космический порядок, представление о котором формировалось для древнего человека с помощью мифа. Миф (в переводе с греч. – «предание», «сказание») – предание, которое воплощает представление человека о происхождении мира, о явлениях природы, о богах и героях. Таким образом, миф – это определенный способ познания мира.

Традиционно выделяют два основных типа мифов:

- 1) космогонические;
- 2) героические.

Космогонические мифы рассказывают, каким образом возник мир, описывают его структуру. Для древних греков в основе мира лежат два понятия. Хаос (в пер. с греч. – «зев», «зевать», т. е. «разевать», «зияние», «разверстое» пространство). Согласно Гесиоду, хаос – это первопотенция бытия, из которой все возникло. Он включает в себя четыре неразделенные стихии: воздух, воду, землю и огонь; когда они отделяются друг от друга и выделяются из хаоса, они образуют космос.

«Космос» происходит от греч. «порядок», «строение», «устройство». Но древние обозначали этим словом более широкий круг вещей: и государственное устройство, и надлежащую меру, и мировой порядок, и мироздание, и мир, и наряд, и украшение. Таким образом, можно сделать вывод, что «космосом» обозначали любую вещь, явление, которое имело определенную структуру.

Космос (космическое пространство, мироздание) был структурирован по горизонтали и по вертикали. По вертикали строение космоса предполагает три уровня:

- I. Верхний мир – небо – обитель богов (Олимп).
- II. Средний мир – земля – место пребывания людей.
- III. Нижний уровень – подземный – царство мертвых (Аид).

Эти три уровня четко организованны: каждая вещь занимает определенное место в этой структуре и не должна нарушать заведенный порядок.

Большое значение для космического порядка имеют категории времени и пространства. Пространство всегда заполнено и вечно, вне вещей оно не существует. Оно всегда располагается вокруг некоего сакрального центра.

Сакральный центр – это священное место, которое лежит в основе космоса. Традиционно его отмечают алтарем, храмом, крестом. Сакральным центром могли быть мировое древо, мировой камень, мировая гора. Познавая пространство вокруг этого центра, осваивая его, древний человек тем самым раздвигал границы космоса, т.е. древний человек воспринимал пространство динамически, он двигался через него, завоевывал его, что получило отражение в мифах о культурных героях.

Категория пространства была тесно связана с категорией времени. Представление о времени было обусловлено самим ритмом жизни грека. Он видит, что в природе день сменяет ночь, зиму – весна, лето – осень, видит, что природа вечна. По аналогии с вечным круговоротом в природе выстраивается и цикл человеческого бытия, который называется «Великий год». Это не 12 месяцев, а определенный период, по Гесиоду – пять веков:

1. Золотой – в это время люди легко живут и легко умирают. Они живут и питаются подобно богам.

2. Серебряный – после того, как люди возгордились и возомнили себя богами, Зевс их уничтожает.

3. Бронзовый – век создания оружия и войны.

4. Век героев (героический) – время «Илиады», когда господствуют родовые интересы.

5. Железный – худой и вероломный.

Цикличность времени исключает конец (круг не имеет начала и конца). Древнее сознание стремится избежать смерти, замкнуть круг до того, как наступит конец. Это возможно сделать двумя путями: 1) можно родить и продолжать жить в памяти своего потомства; 2) умереть, совершая подвиги во имя рода, остаться в памяти рода героем, обеспечив себе вечную память и славу.

Героические мифы, или мифы о культурном герое, – это своеобразная летопись первых успехов людей в трудовой и общественной практике, спроецированных в доисторическое (мифическое) время. Они предполагают два типа культурного героя или два типа освоения космоса: первый тип культурного героя (например, Прометей) – герой, который добывает и впервые создает для людей различные предметы культуры. Например, Прометей добывает огонь и таким образом принимает участие в создании космоса. Второй тип культурного героя (например, Геракл) выступает борцом со стихиями, которые пытаются разрушить установленный порядок. И здесь герой выступает как защитник космического порядка.

Основные художественные формы

От гомеровского и раннеархаического периода до нас дошла расписная керамика со строгим геометрическим орнаментом. Вначале это всего лишь простые линии и концентрические круги, позднее – более разнообразные мотивы с изображением людей и животных (например, надгробный кратер из Динилона VIII в. до н. э.)

В конце VII – начале VI вв. до н. э. в греческой культуре происходит знаменательный сдвиг. Бессюжетный орнамент теряет свое былое значение, одновременно появляется монументальная культура. Архаическая скульптура носит идейный характер. По своему смыслу она религиозна и является выражением отношений человека с Богом. Цель этого искусства – не удовлетворение эстетических потребностей человека, а ответ на его религиозные запросы. Но это не исключает художественный эффект, хотя скульптура носит прежде всего сакральный характер. Она выражает не индивидуальный характер, а те идеи, что характерны для всего этноса (например, Кору и Куросы). Курос – бог вечной молодости и силы. Улыбка на его лице носит ритуальный характер. Куросы всегда являются предельным обобщением человеческого тела. Лицо Куроса моделировалось крайне схематично, т. е. оно лишено каких-либо ситуативных эмоций, индивидуальных черт. Даже улыбка связана не с конкретным событием, а с божественным существованием. Кора – юная женщина в хитоне или плаще, которую также отождествляют с богиней вечной юности Персефоной.

Уже на заре греческого искусства скульптурные изображения богов отличаются от изображения человека только эмблемами. Отличительная особенность Короса и Кору – загадочная «архаическая улыбка», которая свидетельствует о стремлении скульпторов одухотворить образ, освежить его изнутри. В этой особой улыбке какая-то острота, особое очарование, передающееся всему образу. Уже здесь утверждается основной принцип греческой культуры: жизнерадостность. Это жизнеутверждающая культура, полная любви к жизни во всех ее проявлениях (что особо ярко будет прослеживаться в классический период).

К концу VI в. до н. э. культура начинает утрачивать синкретический характер. Как самостоятельные сферы выделяются религия, искусство и философия; хотя искусство по-прежнему носит религиозный характер, оно уже начинает выходить за рамки религии. Очень важной становится тема гражданственности. Это связано с формированием новой системы общественных отношений. На смену общинному строю приходят государственные, поместные отношения, которые получают максимальное развитие в классический период.

Классический период

Это время связано с формированием индивидуального сознания, появление которого было обусловлено развитием полисов.

Полис – город-государство, типичная для Древней Греции форма социально-экономической и политической организации общества. В полис входила городская

территория и окружающие его земледельческие поселения. Верховным органом управления в большинстве полисов было народное собрание (демократия). Именно в условиях полисной культуры и родилась личность. Гражданин-собственник одновременно является и воином, обеспечивающим неприкосновенность полиса, а тем самым и своей собственности. В соответствии с основными принципами полиса выработалась полисная система ценностей: полис – высшее благо, обеспечивающее свободу и благополучие каждого гражданина.

Полисы являлись центрами становления и развития философии, науки, литературы, искусства и архитектуры.

Одним из самых популярных занятий у греков был спорт. Государство поощряло занятия спортом, т. к. это позволяло его гражданам находиться в хорошей физической форме и в случае войны быть в боевой готовности. Существовало множество соревнований, но в большинстве своем это были местные спортивные состязания. Только Олимпийские, Пифийские, Истмийские и Немейские игры привлекали участников со всей Греции и назывались Панэллинские. Они проводились как часть культового праздника и посвящались какому-либо богу.

Олимпийские игры были самыми древними и главными соревнованиями. Игры начались в 776г. до н. э. и проводились каждые четыре года в Олимпии в честь Зевса. Они продолжались пять дней.

В год игр по Греции и ее колониям проходили гонцы, объявляя о дне начала игр. Все войны на это время прекращались. В Олимпии для игр было построено несколько грандиозных сооружений: спортивные площадки, помещения для спортсменов и зрителей и храмы для культовых церемоний. Победителям вручали венки из ветвей дикой оливы, пальмовой ветви, украшали лентами. В честь победителя воздвигали статуи. Призы вручали на пятый день игр. Высшим смыслом игр было стремление в них участвовать, хотя победитель у себя на родине получал и денежные награды.

Соревновательный дух был присущ не только спорту, но и искусству. Очень часто устраивались состязания между скульпторами за право постройки или украшения какого-либо храма.

В 30-х гг. V в. до н. э. было устроено состязание, в котором скульпторы должны были изобразить раненую амазонку. Участвовали Фидий, Кресилай, Поликлет. Статуя Кресилая превосходила другие своим психологическим характером, чуткостью душевных движений (чего не было у Фидия и Поликлета). Искусство Фидия не душевно, а духовно. Его интересуют не ситуативные эмоции, а высокое начало, которое вообще способен продемонстрировать человек. Для Амазонки Фидия характерна целостность, единство ритма между одеждой и движением: одежда не скрывает и в то же время не обнажает тело чересчур, по сравнению с Поликлетом, где хитон амазонки совершенно подчинен телу.

Фидий был одним из лучших скульпторов своего времени, наряду с Мироном и Поликлетом. Если в работах Мирона внутренняя жизнь героев еще не достигла своего полного выражения (например, «Афина» и «Марсий»), то у Фидия она полностью раскрывается перед зрителем. Причем творчество Фидия замечательно своей граж-

данственностью, своей возвышенной духовностью. Оно более всего соответствовало сознанию греческого полиса: оно воспитывало гражданина полиса, пробуждая в нем силу духа.

Именно полисная идеология утверждает одним из основных принципов жизни и искусства антропоцентризм. *Антропоцентризм* предполагает, что человек находится в центре мира, вселенной. Он является мерой всего, даже боги становятся антропоморфными (т. е. принимают человеческий облик). Храмы строят соразмерными человеку.

Вырабатывается принцип золотого сечения, согласно которому любая конструкция (здание, скульптура и т. д.) делится на три части, где меньшая часть так относится к двум остальным частям, как эти две части относятся к целому. Согласно этому принципу, идеальными являются пропорции Парфенона - главного храма афинского Акрополя. Акрополь (с греч. «великий город») – укрепленная часть греческих городов, господствующая над нижней частью города, где находились городские святыни. Парфенон – храм, посвященный верховному богу Олимпа Зевсу. Уже в древности он был признан вершиной античного зодчества: в нем нет приземистости, массивности, тяжести ранних храмов. Его колонны (8 по фасадам и 17 по бокам) чуть наклонены внутрь, что придает храму легкость, устремленность вверх. Человек в этом храме чувствует себя уютно, как дома. Храм не подавляет его, он органичен человеку.

Греки полагали, что гармония возникает только при полном раскрытии противоположных сил. Нет схемы гармонии в скульптурных формах. Она возникает там, где раньше был спор противоположных тенденций. Не случайно символом гармонии является лук и лира. В результате классическое искусство – это всегда равновесие чувственного и сверхчувственного, духовного и телесного, возвышенного и непосредственно жизненного. Таким образом, произведение классического искусства – это демонстрация равновесия воли и разума. Старики изображаются как молодые; юные – как зрелые мужи; а женщины демонстрируют свою женственность в идеальных формах. Позы и выражения лиц лишены какого-либо неистовства. Нет предметных эмоций, разрушающих страстей.

Итак, классическая культура, созданная городом-полисом, была своеобразным зеркалом жизни полиса. Она была монументальна, антропоцентрична, гармонична, гражданственна. Она стремилась воспитывать в человеке совершенный дух и развить совершенное тело.

Но с изменением древнегреческих полисов изменился и характер древнегреческой культуры.

Эллинистический период

Распад полиса поколебал представление о добром и прекрасном гражданине как высшем воплощении идеального человека. Уверенность в высшем человеке исчезает, появляется беспокойство и неопределенность. Человек теряет привычное для него место в мире и не может пока найти нового, поэтому возникает склонность к гедо-

низму, безмятежному наслаждению жизнью с одной стороны, а с другой, – человек будто предвидит крах привычного ему мира.

Возрастает интерес к индивидуальному миру человека. Величавое спокойствие героев Фидия уступает место сложным переживаниям, страстям и порывам Скопаса и Лисиппа (скульпторов этой эпохи). Если в классической Греции всегда побеждала ясность духа, то теперь она исчезает. Светлый строй греческого мироощущения постепенно становится все более и более мрачным. И связано это непосредственно с завоевательными походами Александра Македонского, основавшего империю от Дуная до Инда. Для свободолюбивых греков настала пора рабовладельческой монархии, начался синтез эллинской и восточной культур.

Однако спустя всего пару столетий греческому искусству было суждено вновь заблистать во всей красе, но уже в другой великой империи. Империи, которую создал древний Рим.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается особенность родового сознания?
2. В чем заключается особенность архаической культуры?
3. Как древние греки представляли себе время?
4. Как греки понимали космос? Из чего он возник и какова его структура?
5. В чем заключается отличие классического периода др. греч. культуры от архаического?
6. Какой принцип положен в основу художественных (скульптурных, архитектурных и пр.) форм в Древней Греции?
7. Чем отличается эллинистический период от классического?

2.2. Культура средневековья и Ренессанса: преемственность и новаторство

Термин «средние века» был введен итальянскими гуманистами в XV – XVI вв. Тем самым деятели эпохи Возрождения хотели отграничить свою культуру от предшествующих «тёмных веков» и одновременно подчеркнуть свою связь с античностью.

Но насколько самостоятельной была сама эпоха Ренессанса (в переводе с итальянского – «возрождение») – возрождения античности? Чем она отличалась от «средних веков» и откуда она брала сведения об античной культуре?

Очень часто эпоху Возрождения хронологически вписывают в рамки средневековья: V – XVI вв. Ведь и феодальный строй, и сама христианская культура, в рамках которых протекает Возрождение, были сформированы как раз в средние века.

Ю. М. Лотман в своей работе «Культура и взрыв» даёт теоретическое обоснование закономерностей развития культуры. Он говорит, что движение истории организуется двумя путями:

- 1) **преемственностью**, непрерывностью культурных традиций;

2) **непредсказуемыми явлениями в культуре**, которые Ю. М. Лотман определяет как **взрыв**.

В этой концепции Возрождение – это, конечно же, взрыв в культуре средневековья. Часто эпоху Ренессанса рассматривают как переломный этап, когда в Западной Европе совершился переход от средних веков к Новому времени, а само возникновение ренессансной культуры связывают с разложением культуры средневековья. Сторонники такого подхода полагают, что уже XV в. (а в Италии XIV в.) был для средневековой культуры периодом «осени», «заката», «упадка», когда эта культура якобы умерла «собственной смертью». В этом случае Возрождение трактуется как ответная реакция на «мракобесье» средневековья.

Но, следуя теории Лотмана, который уделяет большое внимание феномену «взрыва» как двигателю культуры, стоит отметить, что главную роль в развитии культуры, в формировании новой культурной эпохи, он отводит именно способности новой культуры сохранять и переосмысливать традиции и мироощущение прежней эпохи. Поэтому нельзя говорить о Возрождении как об эпохе, полностью лишённой средневековых традиций и корней. Более того, можно сказать, что Возрождение – это духовное порождение средневековья.

Европейское средневековье

Европейское средневековье началось с культурной «катастрофы»: с разрушения античной цивилизации. Несмотря на то, что традиционно принято противопоставлять эпоху античности эпохе средних веков, нужно отметить несомненную связь этих двух культур.

Средневековое образование продолжало строиться также, как и позднеантичная система «семи свободных искусств»: грамматика, риторика, диалектика, геометрия, арифметика, музыка, астрономия. В средние века сохраняются школы, хотя они открываются при монастырях, кафедральных соборах и т. д. и носят религиозную направленность. Но именно в школах начинает культивироваться идея возрождения античности. Собственно продуктом средневековой культуры являются университеты (появляются в Европе XI – XII вв.), которые сохраняли язык древнеримской культуры (занятия проходили на латинском языке). Основание средневекового богословия тоже было античным. Христианство вынуждено было отстаивать свои идеалы, находясь в культуре с глубоко развитой системой онтологии, гносеологии, логики. Возникающее богословие опиралось прежде всего на античный неоплатонизм. Но в отличие от античности философия в средние века перестаёт быть последним способом постижения истины. Выше неё становится вера.

Одним из самых важных представлений в средние века было представление о божественной красоте, которая осеняет весь мир. Именно с этим связано понятие теоцентризма. **Теоцентризм** – это представление о том, что Бог является высшей реальностью, центром всего мироздания, всего происходящего на земле. Явление теоцентризма определило дуализм средневековой культуры. Мир распался на две части: божественную и дьявольскую, которые непримиримы между собой, поэтому человек

разрывался в мучительном противоречии между соблазнами земной жизни и стремлением к божественному. Мера же отступления человека от священного пути определялась по вертикали. Вертикаль между этими полюсами – лестница греха. И человек, живя в историческом времени, либо поднимается по этой лестнице, преодолевая свою греховную сущность, либо, идя у неё на поводу, спускается вниз.

Целью средневекового человека становится стремление достичь небесной красоты. Но в то же время для человека этой эпохи характерно глубинное и смиренное осознание недостижимости этого идеала.

Для средневекового сознания отправной точкой в размышлении о судьбе, пути человека, мира и всего человечества было Священное писание, в котором излагалась священная история от сотворения мира и до Страшного суда. Всё, что происходило в реальной истории человечества, в личной жизни каждого отдельного человека не совпадало с предначертанной сакральной (священной) историей, но соотносилось и оценивалось в соответствии с этим священным путём.

Таким образом, вся культура средневековья направлена на преодоление греховной сущности человека: всё телесное отбрасывается как бесполезное, брэнное, лишённое вечного начала, мешающее укреплению духовного потенциала.

Основная цель средневековой, *религиозной* по своей сущности культуры, – это воспитание сильного духа в человеке, способного пройти мимо искушений земной жизни и заслужить тем самым во время Страшного Суда прощение и право на жизнь в раю.

Дуалистическая система БОГ – ДЬЯВОЛ и иерархия между ними: Бог, ангелы, святые, праведники ... дьявол (низ) находит выражение в иерархии земной. Принципу иерархии подчинено устройство и церковной жизни (папа, кардиналы, епископы и т. д.), и светской (король, герцоги, рыцарь, мещане, крестьяне).

Установка на духовность, на иерархию духовности находит отражение и в искусстве средневековья, т. е. в эстетическом сознании этой эпохи, которое наиболее ярко воплощается в архитектурной форме собора (например, Notre Dame de Paris).

«Готический собор – это образ Неба, Нового Иерусалима, представленный как видение, сон. Это мистический образ трансцендентного града» (Георг Зедлмайр). Готический стиль – пик культуры средневековья, он являет собой синтез искусств: архитектуры, скульптуры, живописи (витражи) и музыки. Готический собор – это целый мир.

Представление о мрачности готических соборов сильно преувеличено. Ни снаружи, ни внутри они не кажутся подавляющими: живописные, динамические, они воплощают собой Небесный град на земле, устремлённостью вверх они ещё раз напоминают человеку о том, к чему он должен стремиться, что цель его существования – обретение Града Небесного.

Снаружи средний ярус храма занимает «галерея королей», которые символически олицетворяли власть бога на земле, «христово воинство», защиту града Небесного на земле. Скульптура царит в соборных порталах и служит своеобразным зеркалом, отражающим отношение человека той эпохи к окружающему миру.

Если ваятели Древней Греции показывали человека таким, каким ему надлежало быть в идеале - гармонически развитым и физически и духовно, то готические ваятели показывали человека условно, можно сказать схематично.

Вся культура средних веков была подчинена воспитанию и укреплению духа в человеке. В иконописи (например, Чимабуэ «Мадонна») акцентировалось прежде всего духовное начало, для чего использовалось плоскостное изображение, часто появлялась диспропорция (лик больше) для сосредоточения внимания зрителя на мире духовном, небесном, а не земном. Для этого прибегали к следующим приёмам: на иконе изображали большой лоб как вместилище божественного разума; большие глаза как средоточие духовного в человеке. В определённых ситуациях акцентировалось внимание зрителя на руке изображаемого (рука благословляет, рука осеняет крестом, т. е. рука, совершает некое сакральное действие).

Эпоха Возрождения

Обратимся к высказыванию известного философа эпохи Возрождения Пико делла Мирандола, который определяет самую суть картины мира эпохи Возрождения: «Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ. Тебе дана возможность пасть до степени животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного – исключительно благодаря своей внутренней воле...». Так говорит бог Адаму в трактате «Речь о достоинстве человека».

В этом высказывании заложены два ключевых момента, важных для понимания мироощущения человека эпохи Возрождения.

1) **Новое** (то, что Ю. М. Лотман характеризует как **взрыв**) – выделение воли человека как самостоятельной категории, тогда как средневековый человек знал лишь волю божью. Человек ощущает свой дух настолько сильным, что он готов чувствовать себя независимым по отношению к Творцу.

2) Любое действие человека, избранное им по собственной воле, оценивается им самим. Представление о божественном абсолюте никуда не исчезает, но повседневная жизнь человека начинает осознаваться возрожденцами как достойная примирения с жизнью небесной.

Если раньше жизнь человека была направлена на приготовление к жизни истинной в ином мире, а окружающий мир был признан бранным и бесполезным, то теперь он начинает осмысливаться как творение Бога, и человек стремится реализовать себя в познании божественного творения, даже просто эмпирически (эпоха Великих географических открытий). Теперь человек стремится постичь мир во всей его полноте, а не в тех схематичных образах, носивших знаково-символический характер, к которым прибегало средневековье.

В поисках адекватных средств выражения синтеза духовного и природного начала возрожденцы обращаются к другим эпохам. И находят уже готовые законы и приёмы

для воплощения идеала в эпохе античности, где было соответствие между миром идей и их земным воплощением. Причём это было не просто воспроизведение античного языческого культа тела, но попытка соединить его с христианским культом духа.

В это время образовалось течение, получившее название гуманизма. **Гуманизм** (лат. *humanus* – человеческий) – совокупность идей и взглядов, утверждающих ценность человека независимого от его общественного положения, и право личности на свободное развитие своих творческих сил.

Никто из деятелей Возрождения не формулировал «кредо» ренессансного гуманизма, но его можно реконструировать. Это вера в разум культурного человека, овладевающего знаниями, добытыми из античности. Античность становится своего рода зеркалом, предлагает те идеи и образы, через которые эпоха Возрождения распознаёт саму себя.

Одной из важнейших черт эпохи Возрождения было стремление к опытному познанию природы, идейное оправдание которого можно найти в доктрине «двойной истины», где проводилось различие истины веры и истины знания. Происходят серьёзные изменения в представлении о мироустройстве, оказавшие огромное влияние на формирование рационалистической культуры Нового времени. Происходит множество открытий в астрономии (Коперник, Галилей, Бруно), появляются идеи множественности миров, бесконечности Вселенной, отрицание геоцентрической модели Вселенной.

Другой немаловажной чертой гуманизма был принцип универсальности. Складывается модель культурного человека, получившего название *homo universalis*, или **человека универсального**, как тип творческого, неповторимого, уникального образа человека. Это образ человека, обладающего настолько мощным, целостным духом, который не побоялся бы потеряться в телесном, но смог бы это телесное одухотворить. Формула «Человек – подобие божье» получает художественную пластическую реализацию в эпохе Возрождения.

Все силы титанов эпохи Возрождения: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Пико делла Мирандола, Рафаэля были направлены на выражение божественной красоты, духа в природе, в телесной оболочке человека. Им удалось соединить то, что противопоставлялось в средневековье: дух и плоть.

Одним из самых ярких представителей эпохи Возрождения был **Леонардо да Винчи** (1452 – 1519). Это один из немногих, кого действительно можно назвать универсальным человеком, ибо круг его интересов необычайно широк. В своём стремлении постичь тайны мира природы Леонардо не знал границ. Он изучал анатомию, увлекался законами физики, техникой. Именно он создал прообраз современного танка, ему принадлежит идея водолазного костюма, позволяющего перемещаться под водой. Однако, все его труды были обнаружены, когда эти открытия были сделаны повторно.

Имя Леонардо связано не только с наукой, но и искусством. Его «Джоконда» писалась с реальной женщины – супруги известного флорентийца Джокондо, но это не портрет конкретного человека, а обобщенный образ женского начала мира, который

Леонардо да Винчи связывает с традиционной лунной и водяной символикой. Это древние языческие символы богинь, соединяющие в себе два начала: мужское и женское. Мужское начало - Ян всегда связывалось с символом солнца, света, символизировало устойчивость мира. Женское - Инь - было связано с Луной, лунным светом и означало тёмное, текучее, ложное начало бытия. Мона Лиза является выдающимся произведением даже в потоке всего искусства Возрождения.

Искусство Возрождения развивается в лоне христианской тематики. Однако параллельно сюжетной живописи развивается и приобретает огромную популярность жанр портрета и автопортрета. Портреты пишут и Рафаэль, и Леонардо, и Тициан. И связано это, прежде всего, с возрожденческим гуманизмом, т. к. это портреты известных гуманистов, философов, художников, великих императоров, герцогов, пап и кардиналов. Это люди, которые имели огромное значение в духовной и политической жизни эпохи. Это те люди, которые вершили историю, которые, по мнению художников, были героями своего времени (отрицательными или положительными).

Эпоха Возрождения не представляет собой целостного и монолитного явления, охватившего всю Европу. Обычно различают два типа реализации основных идей Возрождения: Итальянское и Северное Возрождение. Суть этого разделения не сводится к географическим различиям, а коренится в отношении и эстетическому выражению человеческого идеала.

Итальянское Возрождение – гимн духовной и физической мощи человека, его божественной природе.

Северное Возрождение (Франция, Германия, Нидерланды) приняло гуманистические идеи итальянского Возрождения, но обрели здесь иное звучание: ведущей становится тема нравственного совершенствования; не мир исключительного, а мир повседневного, за которым часто скрывается и глупость, и жестокость и лень. Высшей ценностью объявляется повседневный труд (Питер Брейгель, Ван Эйк и пр.). Всё это отличается от масштабных, возвышенных и титанических образов итальянского Возрождения.

Контрольные вопросы

1. Как понятие теоцентризма связано с идеологией средневековья?
2. Что такое лестница греха?
3. Какие установки средневековой этики воплощал готический собор? Какова семиотика архитектурного образа?
4. Какую семиотическую функцию выполняла «галерея королей» на фасаде Notre Dame?
5. В чём заключается преемственность и отличие культуры эпохи Возрождения от средневековой культуры?
6. С чем связан антропоцентризм и гуманизм в культуре Возрождения?
7. Почему в эпохе Возрождения становится популярным жанр портрета?
8. Чем отличается Северное Возрождение от Итальянского?

Темы рефератов

1. Поэтическое творчество древнегреческих лириков.
2. Идеал человека в творчестве Фидия, Мирона, Поликлета (на выбор).
3. История женского и мужского костюма в Древней Греции.
4. Особенности античной культуры Древнего Рима.
5. Стилистическое своеобразие древнеримской архитектуры, живописи, скульптуры.
6. Игровая карнавальная культура позднего средневековья.
7. Отражение сущности человеческого бытия в творчестве Рабле, Петрарки, Боккаччо.
8. Поэзия Микеланджело.
9. Титаны Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан (на выбор).
10. Особенности развития культуры Северного Возрождения.

Литература

1. Антология философии средних веков и эпохи Возрождения. – М., 2000.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М., 1989.
3. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2-х т. – М., 1992.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1988.
5. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М., 1989.
6. Данилова Е. И. Искусство средних веков и Возрождения. – М., 1984.
7. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 1987.
8. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001.
9. Личность – идея – текст в культуре средних веков и Возрождения. – Иваново, 2001.
10. Лосев А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии. – М., 1992.
11. Лосев А. Ф. Гомер. – М., 1960.
12. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М.б 1992.
13. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1990.
14. Хейзинга Й. Осень средневековья. – М., 1988.

2.3. Европейская культура XVII-XVIII веков

В эпоху Возрождения важнейшей прикладной и одновременно мировоззренческой естественнонаучной дисциплиной становится астрономия. Этому во многом способствовал всплеск кругосветных путешествий, а особенно развитие мореплавания, которое приобрело всемирные масштабы и требовало все более точной ориенти-

ровки. В это время получил наиболее общее выражение тот комплекс астрономических идей, господствующий с античных времен, который принято называть геоцентрической системой Аристотеля – Птолемея. Суть этой системы заключалась в том, что вокруг Земли (по-гречески «геос») вращаются твердые прозрачные сферы, к которым прикреплены семь планет. На восьмой сфере были помещены все звезды, а на девятой находился божественный перводвигатель. Эту систему приняла и поддержала христианская церковь, но просуществовала она до великого открытия **Николая Коперника** (1473 – 1543).

После тридцати лет упорного труда, долгих наблюдений неба, сложных математических расчетов Николай Коперник доказал, что Земля не является неподвижным центром видимого мира, а вращается вокруг своей оси и вокруг Солнца, находящегося в центре мира. Своим учением Коперник осмелился пойти наперекор установившемуся учению церкви, перестроить план мира. Для своего времени теория Коперника оказалась слишком революционной, поскольку наносила удар по религии.

Открытие Николая Коперника позволило человеку впервые почувствовать бесконечность Вселенной. Основным религиозно-философским направлением в XVII – XVIII вв. становится **ДЕИЗМ**, который полагает, что у начала мира стоит Бог, создавший мир, но мир развивается помимо воли Бога.

В XVII – XVIII вв. человек перестает полагаться на Бога, а становится самостоятельным участником исторического процесса. По мнению А. Вебера, он стал точкой, «атомом в созерцаемом целом».

Таким образом, человек, ощутивший себя как точка в бесконечности, задался вопросами: «Реален ли я сам?», «Как я могу знать?», «Что я есмь?» и др. Идея божественного разума уступила место идее человеческого разума. И слова Д. К. Лоэнштейна: «В наш разум вложена таинственная сила» по праву можно считать выражением идеи XVII–XVIII вв.

Блез Паскаль (1623 – 1662), осмыслив бесконечность, назвал человека «мыслящим тростником». Он задал вопрос: «Человек в бесконечности – что это значит?» и дал следующий ответ: «Его [то есть человека] существование мимолетно, начало и конец его неизвестны. Чтобы его уничтожить, вовсе не надо всей Вселенной: достаточно дуновения ветра, капли воды». Сравнивая человека с тростником, Паскаль подчеркивает хрупкость, незащищенность человека во Вселенной. Но с другой стороны, в самом ничтожестве человека заключена возможность его величия. Паскаль говорил, что величие человека в том, что он сознает свое ничтожество: «Человек чувствует себя ничтожным, ибо понимает, что он ничтожен; этим он и велик». В том, что он «мыслящий» и есть его достоинство и превосходство над всеми другими творениями природы.

Паскаль был не единственным философом, который определил унастроения людей этого времени. Так, **Рене Декарт** (1596 – 1650) на первое место поставил аналитические способности человеческого разума. В «Правилах руководства ума» Декарт подчеркивает то, что человеческий ум заключает в себе нечто божественное, «в чем были посеяны семена полезных мыслей, так, что часто, как бы они не были попи-

раемы и стесняемы противными им занятиями, они все-таки производят плод, вызревающий сам собой». В этих словах выражена предельная степень абсолютизации высших познавательных способностей человеческого интеллекта, дистанцированность от Бога и опора на свой разум.

Свой вклад в развитие философской мысли внес в последнее десятилетие XVIII в. английский философ **Джон Локк (1632 – 1704)**. До него существовало представление о том, что человек рождается с идеями и эти идеи развиваются по мере его взросления. Свою концепцию знания Локк основывает на главном принципе сенсуализма – «нет ничего в уме, чего прежде не было бы в ощущении». Человек, по Локку, рождается как «**tabula rusa**» («чистая доска»), то есть без врожденных идей. Лишь благодаря эмпирическому опыту «совершенствуется наш ум так же, как и наше тело».

Эпоха Просвещения

Идеи XVII века продолжают оставаться актуальными и в XVIII веке. Следует согласиться со словами С. С. Аверинцева, что интеллектуальная революция становится из возможности фактом не тогда, когда открыт новый способ мыслить, а тогда, когда этот способ мыслить доведен до сведения всех носителей данной культуры. В данный отрезок времени, как говорит А. Вебер, могли полностью «развернуться» всемирно-исторические, ставшие решающими тенденции времени: «казалось, что можно действительно перейти к постижению и формированию существования, исходя из человека, из отдельного человека». В этот период о себе заявили такие философы как **Вольтер, Монтескье, Дидро, Руссо, Гельвеций, Гольбах, Кондорсе** и многие другие, которые своими сочинениями произвели поистине переворот в сознании современников.

Французский философ **Вольтер (1694 – 1778)** пришел к выводу: «что разумно, то естественно; что естественно, то разумно». Этот постулат не только связан с представлением об опытном характере знания, но и с представлением о том, что природа разумна. Все эти выводы должны были неизбежно привести к тому, что у человека появилась безоглядная вера в возможности своего разума. В этот период утвердился опасный, но и вместе с тем, говоря словами А. Вебера, «величайший по своей плодотворности оптимизм, сделавший этот век бессмертным».

Вольтер говорил о том, что разум совершенствуется благодаря чувственному опыту. Отсюда необыкновенный рост научных исследований, имевших в большей мере прикладное, практическое значение. Государственные руководители различных европейских стран, стремившиеся к экономическому и военному усилению своих государств, были вынуждены уделять развитию научных исследований все большее внимание. В этих условиях стали появляться новые формы организации исследовательской работы – академии наук.

Человеческий разум совершенствуется не только вследствие приобретения чувственного опыта, но и благодаря передаче опытного знания от одного человека другому, от одного поколения другому и т. д. Огромную роль при этом играет просвещение и воспитание человека.

«Просвещением» называет **Иммануил Кант** в 1784 году путь от несовершеннолетия к совершеннолетию, иными словами, от несвободы к свободе. При этом Кант добавляет, что она [то есть свобода мысли] «подготавливает гражданина к тому, чтобы завоевать свободу действий, а правительство к тому, чтобы прийти к заключению, что с человеком, который больше чем машина, следует обращаться согласно его достоинству».

Идея просвещения порождает идею прогресса, впервые возникшую в человеческой культуре. В связи с этим возникает представление о поступательном характере человеческой истории и цивилизации. В результате этого впервые начинает актуализироваться человеком категория прошлого. Теперь прошлое рассматривается как уходящая в небытие ценность. У людей появляется желание сохранить прошлое, вот почему именно в эпоху Просвещения возникает интерес к музеям.

Установка на разум приводит неизбежно к тому, что культура эпохи Просвещения приобретает рационалистический характер. Это значит, что этика уступает место прагматизму.

Тезис о рациональности выгодного ведет к тому, что культура постепенно приобретает эгоцентрический характер и порождает такое течение как гедонизм. Целью человеческого существования признается счастье и наслаждение жизнью. Появление в эпоху Просвещения салонной культуры становится очевидным фактом.

Стремление к утонченности, к вычурному изяществу и удовольствиям приводит к тому, что существование человека десакрализуется. В итоге культура приобретает глубоко земной характер. Отменив существование Бога в истории, человек должен полагаться только на самого себя. Не случайно, предприимчивость человека становится характерной чертой эпохи.

Капиталистические отношения в эпоху Просвещения переживают стадию все быстрого роста мировой торговли и мануфактурного производства. Роль механизмов в производстве и в жизни возростала с каждым днем. Впервые возникает массовое производство, актуализируются имущественные отношения, и культура обретает массовый характер.

Эпоха Просвещения рождает так называемый «буржуазный индивидуализм», который принципиально отличается от ренессансного индивидуализма, так как последний связан с верой в человека, в его беспредельные возможности (ср. титанизм человека в эпоху Возрождения). «Буржуазный индивидуализм» можно определить словами Д. Герберта: «Душа в крови, но разум обрела», то есть «буржуазный индивидуализм» связан, прежде всего, с возможностями капитала.

Автономия и независимость человеческого разума от божественного привела к тому, что представление о прекрасном в XVII–XVIII вв. впервые обрело субъективный характер, то есть представление человека о прекрасном утрачивает свой онтологический характер, как это было в предшествующие эпохи (ср. с античностью, средневековьем и Возрождением). Именно в эпоху Просвещения появляется категория вкуса. Возникает впервые наука о прекрасном – эстетика.

В искусстве XVII–XVIII вв. появляются два противоположных направления – барокко и классицизм.

Барокко – это мир парадоксов, неподдающийся объяснению, фантазмагорический мир. Выразителями этого стиля стали Рубенс, Нортон, Гверчино, Бачичо и др. Стиль барокко актуализирует представление о человеке как «мыслящем тростнике», причем акцент ставится на его незащищенность перед стихией. В человеческом существовании не угадывается никаких закономерностей, здесь все подвластно произволу. В связи с этим характер искусства барокко, эмоциональная приподнятость образов кардинально отличается от искусства классицизма.

Классицизм полагает для себя образцом искусства наследие античных мастеров. Отсюда и такие черты характера классического искусства как ясность, законченность, структурность художественных форм. Иными словами, классицизм – это рационалистическая система творчества. Ярким примером этого стиля являлись работы Пуссена и Рубенса.

В конце XVIII века появляется еще один стиль – рококо как продолжение стиля барокко. Этот стиль отличает изысканность, легкость, декоративность, направленные на достижение удовольствий от жизни. Слова фаворитки Людовика XIV, маркизы де Помпадур: «После нас, хоть потоп!» служат выражением сущности данного стиля.

Вопросы для повторения

1. Каким образом открытие Николая Коперника повлияло на сложившуюся картину мира?
2. В чем сущность деизма?
3. Какова роль просвещения и воспитания в XVIII веке?
4. С чем связано возникновение «буржуазного индивидуализма»?
5. С чем связано возникшее желание людей сохранять прошлое?
6. Дайте сравнительную характеристику стилей барокко и классицизма.

4. Европейская культура XIX – XX веков

Если попытаться охватить мысленным взором всю европейскую культуру XIX – XX веков в основных аспектах ее развития, то смысловым ядром этого развития окажется непрестанная борьба за свободу человека, за неотъемлемость его прав как личности. В системе культурных представлений прежних эпох личность была так или иначе укоренена в некоем общем порядке – социальном, нравственном, человеческом, божественном; начиная же с XIX века, она (т. е. личность) начинает ощущать свою незащищенность перед враждебным ей социумом.

Рубеж XVIII – XIX веков – переломный период в истории европейской культуры, который принято называть романтическим. В 1810-1820-е годы возникает мощное романтическое движение в литературе (Э. Т. А. Гофман. Г. Гейне в Германии, Д. Г.

Байрон, П. Б. Шелли, Д. Китс, В. Скотт в Англии, А. Ламартин, А. де Виньи, В. Гюго во Франции и др.).

Идеи эпохи Просвещения породили представления о том, что мировой порядок основан на идее человеческого разума. Перестав полагаться на Бога, человек стал самостоятельным участником исторического процесса, получив при этом абсолютную свободу и независимость во всем.

Соблазн свободы исходил из Франции, свергнувшей в 1789 году феодально-абсолютистский строй и провозгласившей наступление новой эры, эры «Свободы, Равенства, Братства». Но очень скоро эти иллюзии обернулись крахом.

Романтики пришли к горькому осознанию того, что расширение диапазона личной свободы, обретенной в ходе буржуазных переворотов, есть благо не абсолютное, а весьма и весьма относительное. Получившая свободу буржуазная плебейская стихия распорядилась отнюдь не в согласии с принципами разума и морали, а с интересами желудка и кошелька. Интересно, что и «плоды просвещения» – расширение возможностей массового производства художественной продукции, рост ее общедоступности – несут в себе опасность подчинения искусства законам рынка. И как тут не вспомнить слова Гете о том, что «то искусство, что настигало полы древним, что строило своды-небеса христианских церквей, теперь измельчало и тратится на табакерки и браслеты». Великая Французская революция стала для европейской культуры настоящим «апокалипсисом истории» (Н. Бердяев).

Философской почвой для романтизма становится идеализм, суть которого – духовная сфера жизни человека, поиск идеального первоначала бытия. Следует провести параллель с эпохой средневековья, где большое место занимало сверхчувственное начало. Романтизму свойственны религиозные искания, которые приобретают эстетическую окраску. Романтик ищет Бога, а находит Красоту, и наоборот. Но от Средневековья романтизм отличает, прежде всего, культ свободы, культ индивидуальности. Религиозное чувство романтиков носит личностный характер, поэтому человек в этот период исторического развития больше не нуждается в церкви, так как он уже рождается с этим чувством «тайны».

Лозунгом романтиков могут по праву считаться слова из трактата «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандола: «Я сделал тебя не земным, не небесным, я поставил тебя в центр мира, чтобы ты, **свободный и смелый мастер**, выбрал себе тот образ, который пожелаешь». Этот жизнетворческий пафос актуализирован романтиками. Для них творчество, творческая свобода человека эпохи Возрождения станет главной ценностью, а художники и творцы станут культурными героями эпохи.

Для романтического сознания ценным оказывается искусство: только оно способно преобразовать мир. Не принимая действительность такой, какая она есть, романтики творят свой собственный миф. Романтики заменяют вещи символами. Их мир – это система символов. Так роза – это уже не цветок, а символ Афродиты.

Романтическое сознание выше всего ценит неповторимость и исключительность человеческой личности. В этот период портретная живопись, стремящаяся передать мысли и чувства человека, выходит на первый план.

Романтический идеал находится в конфликте со всем конечным. Для романтика актуальна не продолжительность жизни, а интенсивность переживаний ее. В сознании романтика постоянно присутствует конфликт между природой и цивилизацией. Природа – это, прежде всего, царство свободы. Вот почему французские художники-пейзажисты Делакруа, Жерико, Энгр и др. так любят образы бурной, мятежной природы.

Второй ведущей художественной системой в искусстве XIX века стал **реализм** (критический реализм). Наиболее значительные достижения реализма - в литературе, прежде всего в прозе (Ф. Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме во Франции, Ч. Диккенс, У. М. Теккерей в Англии), в живописи (прежде всего французские художники О. Домье, Г. Курбе).

Интересно, что романтизм начинается с формирования теории, создания термина для определения возникшего направления, реализм же, напротив, с художественного творчества. Так, Стендаль считал себя романтиком, Бальзак относил свое творчество к эклектическому направлению и т. п. Термин реализм появился тогда, когда само литературное направление уже определилось в мировой культуре. Данный термин появился в 1856-1857 годы, когда во Франции Шанфлери выпустил сборник статей под названием «Реализм», а его соратник Л. Э. Э. Дюранти вместе с критиком А. Ассеза выпустил шесть номеров журнала под тем же названием. Тогда же Жорж Санд опубликовала статью «Реализм» (1857), в которой со всей определенностью обозначилась противоположность позиций романтиков и реалистов.

Огромную роль в развитии нового художественного метода сыграли достижения науки XIX века, что подчеркивает культурные взаимосвязи различных сфер духовной жизни европейцев. Основная задача науки в XIX веке заключалась в том, чтобы угадать объективный ход человеческой истории. В особо влиятельной в середине века философии **позитивизма Огюста Конта** и его последователей содержалась мысль, что подлинное знание есть совокупный результат специальных наук, которые не нуждаются в общей философии. Картина мира, таким образом, перестает быть универсальной, то есть позитивизм не претендует на общую картину мира.

Если романтики стремились показать достоинство и самость человека, вознесенного над косной филистерской средой и осененного гением, то пришедший на смену романтизму реализм поставил своей задачей отыскать в развращенной толпе простого, обыкновенного человека. В манифесте реалистического искусства – Предисловии к «человеческой комедии» (1841) – О. де Бальзак писал: «Живое существо – это основа, получающая свою внешнюю форму, или, если говорить более точно, отличительные признаки своей формы в той среде, где ему назначено развиваться. Животные виды определяются этими различиями. Распространение и защита данной системы ...будет вечной заслугой Жоффруа Сент-Илера... Проникнувшись этой системой, еще до возникновения тех споров, которые она возбудила, я понял, что в этом отношении общество подобно природе. Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире? Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом,

бездельником, ученым, государственным деятелем, коммерсантом, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительно, хотя несколько труднее уловимо, как то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д. Стало быть, существует и всегда будут существовать виды в человеческом обществе, так же как существуют они в животном царстве».

Тогдашнее общество было шокировано тем, что вместо романтических гениальных личностей в литературу вдруг целым потоком хлынули ординарные торговцы и товаром, и талантом, и т. п. Обличения и разоблачения - для реалистов не самоцель, а возможность вскрыть и снять чуждые наслоения, искажающие истинный человеческий облик. Предшественники реалистов – романтики – сумели уловить общий закон открывающейся эры *массового* просвещения, накопления и потребления: закон давления среды на личность, угрозу всеобщей стандартизации. В соответствии с этим законом их неординарная личность противостоит враждебной массе, вследствие чего эта самая личность оказывается приподнятой над толпой в тщетной попытке найти прибежище в возвышенных сферах духа. Реалисты же помещают личность в самую гущу среды и подвергают ее всестороннему рассмотрению и анализу. Одержимые анализом, они исследуют взаимодействие личности с окружающей средой в мельчайших деталях. Если романтики воплощают **результат**, то реалисты воссоздают **процесс**; им интересно то, как личность изменяется, подчиняясь стандарту, и как ухитрится себя сохранить вопреки ему.

Реализм, как и самих реалистов, часто упрекали в «очернительстве», в сосредоточенности на прозаически-неизменных сторонах бытия, в том, что они, вскрывая одну язву за другой, показывали существующую болезнь века, но не излечивали ее. Как разочаровала в свое время романтическая отвлеченность, так и теперь разочаровала реалистическая аналитичность.

Романтизму дается еще одна попытка. Художественная личность снова направляет свой взор в грядущие века. Бурный всплеск неоромантических течений завершает собой девятнадцатый век и открывает век двадцатый. Символизм, сюрреализм, экспрессионизм, кубизм и последующие, составляющие суть понятия «модернизм», – это прямые потомки романтизма.

Как культурная эпоха XX век начинается с началом первой мировой войны. Первого августа 1914 года все в мире в раз изменилось: все ценности бывшего мира были уничтожены в одночасье, человеческое сознание полностью перевернулось. Человек давно был знаком с беспредельностью пространства, но раньше он мыслил его более однородным, теперь же он получил представления о «черных дырах», о так называемом «четвертом изменении». Все это привело к тому, что в XIX веке навсегда было покончено с ощущением пространства как некоего приюта. Наступила так называемая «постхристианская эпоха», т.е. период когда христианские ценности окончательно перестали быть руководством к действию. Граница между добром и злом стерлась, и эти категории оказались взаимозаменяемыми. Еще сказанные в XIX веке слова **Фридриха Ницше: «Бог умер!»**, то есть умерла вера в абсолютные ценности, в высшие авторитеты, обрели подлинную реальность в XX в.

Смерть Бога обозначила смерть изначальной истины. Человеческое сознание оказалось подчинено идее относительности всего сущего, теперь любая истина является сомнительной, поскольку она не сопрягается с абсолютной истиной, олицетворением которой являлся некогда Бог. Поэтому XX век часто называют **эпохой релятивизма**, где добро есть зло, прекрасное вдруг становится безобразным, и наоборот. Наступила так называемая **«эра водолея»**. **Водолей** становится символом выхода подсознания из власти мышления (сознательных процессов), это символ инстинктивных желаний и устремлений.

Эту способность человека XX столетия характеризует «синдром Нарцисса» (это определение дал французский философ Луи Лаваль). Для человека такого сознания другой перестает быть субъектом, весь окружающий его мир рассматривается как объект притязаний, единственной реальностью оказывается только он сам. И он, стремясь к самопознанию, смотрит лишь в зеркало собственных желаний и устремлений. В итоге рождается ложное представление о самом себе, поскольку никто не в состоянии понять себя без другого. Нарцисстический характер XX столетия очевиднее всего проявился по отношению к природному миру: глобальные экологические проблемы – это следствие данного синдрома.

Другой отличительной чертой культуры XX века Ортега-и-Гассет в своем трактате «Восстание масс» (1930) назвал ее массовый характер. Культура ориентируется на посредственность, ведь пошлость не имеет индивидуального содержания, тогда как высокая культура всегда личностна, аристократична.

Весь XX век проходил под знаком поиска формы и языка. Этот поиск выражало **искусство авангарда**. Авангард претендовал на универсальную переделку сознания людей, не давая знаний, не создавая готовых формул. Термин «авангард» был перенесен из сферы политики в сферу художественной критики, с ним связано ощущение борьбы за все новое, нетрадиционное.

К характерным и общим чертам авангарда, по мнению В. Бычкова, следует отнести: 1) его экспериментальный характер; 2) разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей; 3) резкий протест против всего того, что представлялось их создателям и участникам консервативным, обывательским, «буржуазным», «академическим»; 4) в визуальных искусствах и литературе – демонстративный отказ от утвердившегося в XIX веке «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности; 5) безудержное стремление к созданию принципиально нового (прежде всего в формах, приемах и средствах художественного выражения); 6) тенденции к синтезу отдельных искусств.

Значение авангарда для всего XX века очень значимо. Показав относительность форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, авангард довел до логического завершения все основные виды новейших искусств, тем самым, продемонстрировав, что они изжили себя как актуальные феномены культуры, способные выражать дух времени. При этом художник-авангардист мог использовать завоевания техники, науки, мифологии, культурных традиций. Искусство авангарда

способствовало возникновению новых (технических) видов искусств (фотография, кино, телевидение, электронная музыка и т. д.).

В XX веке категорию прекрасного заменяет категория выразительности. Искусство как событие духа превращается в **перформанс** (то есть представление, шоу). Если раньше искусство было ориентировано на духовного труженика, то сейчас оно стало обращено к человеку, который ищет развлечения. Ярким знаменем искусства конца XX века стал **постмодернизм** как явление постхристианской эпохи.

Постмодернизм ничего не утверждает, так как в мире отсутствует абсолютная истина. Искусство постмодернизма – это искусство фрагментарное, ведь фрагмент строится из разных художественных образов, разных стилей. Это приводит к тому, что подлинным творцом (демиургом) оказывается не автор текста, а такая особенность современной культуры, как интертекстуальность.

Вопросы для повторения

1. Как повлияли идеи Просвещения на культурную жизнь Европы?
2. В чем заключается романтический идеал? Назовите ценности романтизма?
3. Почему европейский реализм называют критическим?
4. Каким образом высказывание Фридриха Ницше о том, что Бог умер, повлияло на дальнейшее развитие европейской культуры?
5. Каково значение искусства авангарда для художественной картины мира Европы?

Темы рефератов

1. Поэтическое творчество древнегреческих лириков.
2. Идеал человека в творчестве Фидия, Мирона, Поликлета (на выбор).
3. История женского и мужского костюма в Древней Греции.
4. Особенности античной культуры Древнего Рима.
5. Стилистическое своеобразие древнеримской архитектуры, живописи, скульптуры.
6. Игровая карнавальная культура позднего средневековья.
7. Отражение сущности человеческого бытия в творчестве Рабле, Петрарки, Боккаччо.
8. Поэзия Микеланджело.
9. Титаны Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан (на выбор)
10. Особенности развития культуры Северного Возрождения
11. Барокко: система художественного видения и стиль.
12. Классицизм как отражение принципа государственной и гражданской дисциплины.
13. Эстетика рококо в контексте эпохи Просвещения
14. Противостояние романтизма и реализма.

15. Образ XX века.

16. Рождение кино как результат поисков искусства авангарда.

Библиографический список

1. Антология философии Средних веков и эпохи Возрождения. – М., 2000.
2. Базен Ж. Барокко и рококо. – М., 2001.
3. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2-х т. – М., 1992.
4. Боткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М., 1989.
5. Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. – СПб., 1999.
6. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – СПб., 1994.
7. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь: в 2 томах. – СПб., 1998.
8. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь: в 2 томах. – СПб., 1998.
9. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1988.
10. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М., 1989.
11. Данилова Е. И. Искусство средних веков и Возрождения. – М., 1984.
12. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 1987.
13. История зарубежной литературы XIX века: в 2 ч. / Отв. ред. Н. П. Михальская. – М., 1991.
14. Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М., 2001.
15. Личность – идея – текст в культуре Средних веков и Возрождения. – Иваново, 2001.
16. Лосев А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии. – М., 1992.
17. Лосев А. Ф. Гомер. – М., 1960.
18. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М., 1992.
19. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1998.
20. Лукшин И. П. Несбывшиеся притязания. – М., 1982.
21. Модернизм: анализ и критика основных направлений. – М., 1986.
22. Морозов А. А. Из истории некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко // Миф. Фольклор. Литература. – Л., 1987.
23. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993.
24. Хейзинга Й. Осень средневековья. – М., 1988.

Раздел III. Русская культура.

Хронологически можно выделить следующие этапы русской истории:

1. Язычество восточных славян и языческая Киевская Русь (середина II тысячелетия до н.э. – X в. н.э.);
2. Древняя Русь: христианская Киевская Русь (988 г. – середина XIII в.) и Московская Русь (вторая половина XIII в. – конец XVI вв.);
3. Императорская Россия (XVII в. – 1917г.);
4. Советская Россия (1917 –1991 гг.);
5. Либерально-демократическая Россия (1991 – сегодняшний день).

Однако помимо указанных существуют и промежуточные этапы, несколько обособленные в истории: это культура России «Смутного времени» (включая весь XVII в.); эпоха Серебряного века (конец XIX — начало XX в.), по мнению многих современников, составляющая особый стиль культуры, отличный от культуры императорской России; культура русской эмиграции (русское зарубежье).

В российской социокультурной истории старое никогда полностью не исчезало, а продолжало жить параллельно с формированием нового; в то же время новое никогда не вытесняло до конца старое, хотя именно на это, казалось бы, претендовало. Старое и новое в истории России не сменяли друг друга, а шли параллельно друг другу, накладываясь друг на друга и делая свое сосуществование особенно парадоксальным, внутренне противоречивым и драматичным. Именно на таком социокультурном механизме основан феномен социокультурной многоукладности России.

Подобное историческое наслоение этапов в российской культуре становится типологической чертой: так язычество в Киевской Руси сосуществует с христианством; традиции Византии в Московском царстве переплетаются с монгольскими нововведениями; в петровской России мощное проникновение западноевропейского опыта сочетается с глубоким традиционализмом Древней Руси. Такие периоды длились в российской истории не только десятилетиями, но и веками.

Это, в свою очередь, означает, что противоречивость России является не временным периодом становления русской культуры, но стержневым, структурообразующим свойством самого менталитета русской культуры с ее изначальной безграничностью, широтой, способной «вместить» в себя абсолютные, взаимоисключающие крайности; с ее готовностью двигаться то в одну, то в прямо противоположную сторону — безо всякого «перерыва постепенности», стихийно, спонтанно — «вдруг». Отсюда и знаменитая непредсказуемость российской истории, и ее не менее заметная повторяемость — свойства, проявляющиеся в невиданных по сравнению с другими странами и народами масштабах.

Не менее отчетливо видятся в истории России и русской культуры многочисленные поворотные пункты, в процессе которых происходила смена ценностно-смысловых систем и стилевых принципов культуры: 1) крещение Руси и создание восточными славянами централизованного государства; 2) завоевание Руси монголами; 3) создание Московского царства и утверждение русского самодержавия; 4) смута и кризис российской государственности; 5) религиозный раскол и начало петровских реформ; 6) осуществление крестьянской реформы (отмена крепостного права); 7) русская революция 1905/07— 1917 г.; 8) «Великий перелом» 1929 г. - сталинский террор

(начало советского тоталитаризма); 9) «Оттепель» - осуществление первых либерально-демократических реформ; 10) август 1991 г. — крушение тоталитарного режима, распад СССР и начало постсоветской эпохи.

Нетрудно заметить не только разрушительный, катастрофический характер каждого из перечисленных этапов, имевших далеко идущие культурно-исторические последствия, но и их взаимно противоположную направленность: Крещение Руси и религиозный раскол; порабощение Руси Золотой Ордой и самоутверждение Московского царства; антикрепостническая реформа и сталинская коллективизация; социалистическая революция 1917 г. и «вторая русская революция» 1991 г.; создание Петром I Российской империи и крах советской и постсоветской империи на рубеже XX-XXI вв.

Вышеперечисленные особенности России и русской культуры являются типологическими чертами, формирующими целостность и своеобразие русского менталитета.

3.1. Культура Древней Руси

Место и роль религии в культуре Древней Руси

Культура России в ее становлении и развитии охватывает период примерно с VIII в. по настоящее время. Складывалась русская культура (примерно до XI-XII вв.) в условиях государственной консолидации, объединения восточнославянских племен (Киевская Русь) перед лицом внешней опасности (Хазарский каганат, норманны-викинги) и из-за внутренних распрей-беспорядков. Имело место также духовно-культурное воздействие на язычников-славян со стороны христианского мира, прежде всего Византии - самого развитого в культурном отношении государства в тогдaшнем мире.

Христианизация Руси способствовала, прежде всего, централизации и этническому единству Киевской Руси. Для территориально обширного, а в организационном отношении децентрализованного древнерусского государства, еще только складывающегося, становящегося, принятие христианства способствовало сплочению разрозненных племен, объединению Русской земли вокруг политического, военного, культурного и идеологического центра. Церковь понималась как духовная опора сильной централизованной авторитарной власти государства; светская же власть князя (а впоследствии царя, императора) рассматривалась церковью как земное вопло-

щение основополагающих религиозных идей. Образование единого, в той или иной степени феодального, государства, объединенного новой, передовой по тому времени культурой, писаными законами и развитой религией давало также возможность постепенному исчезновению прежнего деления восточных славян по племенным признакам, что позволило окончательно оформиться и единой древнерусской народности.

Более того, выбор религии укреплял международное положение Киевской Руси: был шагом к Западу, к культуре и мирозерцанию христианизированных стран Европы. Он отделил Русь от Востока и от тех вариантов культурной эволюции, которые связаны с буддизмом, индуизмом, мусульманством. Крещение Руси в 988 г. принесло вместе с православием богатые культурные традиции Византии, которая была тогда лидером европейской культуры. На Руси стала распространяться славянская письменность, появились книги и монастырские библиотеки, при монастырях создавались школы, возникло историческое «летописание», расцветали церковное зодчество и храмовая живопись, был принят первый правовой кодекс — Русская Правда. Началась эра развития просвещения и учености». В это время отмечался рост международного авторитета Руси, дипломатических, торговых, политических и культурных отношений. Русь быстро выдвигалась на почетное место среди самых развитых стран Европы. При Ярославе Мудром Киев стал одним из самых богатых и красивых городов Европы; «соперником Константинополя» назвал его один из западных гостей. Таким образом, в результате культовых реформ Русь окончательно встала вровень со всем «цивилизованным миром» (т.е. Западной Европой) - в ремесле, военном деле, зодчестве, технике и т.д.

Выбор христианства в его православной, греко-византийской форме позволил Руси остаться независимой от духовно-религиозной власти римского папства. Благодаря этому Русь оказалась в противостоянии не только восточно-азиатскому миру, но и католической Западной Европе. Православие явилось духовной силой, которая скрепляла русские княжества и толкала русский народ к объединению, чтобы выстоять под давлением как с Востока, так и с Запада.

Столь же важным является и то, что культурно-исторический выбор древнерусским обществом именно восточного христианства в качестве государственной, надплеменной религии был продиктован не только государственно-политической мудростью князя Владимира (и тех слоев родового и раннефеодального общества у восточных славян, которые он персонифицировал и представлял в своей политике), но и потенциальной ценностно-смысловой и ментальной «предрасположенностью» самой древнеязыческой культуры восточных славян именно к такому выбору.

С одной стороны, - ее геополитическое и собственно географическое положение: нахождение между Западом и Востоком и связанная с этим постоянная подверженность перекрестному влиянию различных культур. Максимальная военная угроза для Древней Руси исходила с Юго-Востока, со стороны диких кочевников-степняков, поэтому установление контроля над степью стало для Руси главной национальной задачей, от решения которой зависела ее судьба как государства и нации.

Кроме этого, издавна ценностные ориентации восточно-славянских племен, торгово-экономические, а позднее и внешнеполитические интересы языческой Руси имели юго-восточную направленность. Христианство стало проникать на Русь именно по этому пути — с юга, из Византии, задолго до того, как оно утвердилось на севере.

С другой, - духовно-нравственные преемственные отношения со славянским язычеством. Христианство не уничтожило язычество, складывалось двоеверие, или православно-языческий синкретизм. Мифологическое мировоззрение продолжало жить под покровом христианских обрядов. Процесс христианизации коснулся только высшей мифологии (языческие боги были вытеснены христианским пантеоном и во многом низведены до низшей мифологии, уравнившись с мелкой «нечистью»). Низшая мифология, регулирующая повседневность, осталась неизменной и оказалась вписанной в христианство в качестве «нечистой силы», сопутствующей дьяволу. В результате был достигнут своего рода «компромисс» между христианством и язычеством, поделившими «сферы влияния»: высшая мифология была подчинена христианской религии; низшая мифология осталась в ведении язычества. На стенах храмов эпохи «двоеверия» изображались не только лики святых и Христа, но также языческая символика, орнаментальные узоры – переплетения – отголоски узелковой письменности древних славян. Православие стало вытеснять древнюю культуру и веру славян не ранее XI в.

Кроме этого, типичные черты восточного христианства - статичность, идейная неизменность, слабая приспособляемость к исторической динамике, традиционность (тяготеющая подчас к архаике, консерватизму), акцент на коллективное и всеобщее, конечное спасение - были также ментально близкими и восточно-славянскому язычеству.

В целом, христианизация Руси в конце X в. (при Владимире I Святом) стала решающим рубежом в оформлении древнерусской культуры - с ее письменностью, книжностью, образованностью, с выдающимися памятниками архитектуры и живописи, богословской, исторической и художественной литературы.

Христианство оказало влияние на формирование типологических черт древнерусской культуры, составляющих элементы соборности: «ансамблевое», «хоровое» начало и творческий коллективизм.

В древнерусской культуре господствуют внеличностные формы и стили — жанровые признаки, этикет, канон, церемониальность. Повторяемость приемов, заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, каноничность идеализированных героев и сюжетов, абстрагирование от конкретных деталей, орнаментальность, аналогии со Священным Писанием — все эти методы и приемы (выявленные как черты поэтики древнерусской литературы акад. Д.С. Лихачевым) призваны продемонстрировать вечность и неизменность (нормативность) происходящего и изображаемого. Так, русский мыслитель начала XX века князь Е.Н. Трубецкой назвал иконопись «умозрением в красках». По его мнению, древнерусская иконопись вовсе не является живописью как таковой (хотя бы и очень архаичной), но представляет собой способ философствования — посредством зримых образов-идей. Образы,

воссоздаваемые в древнерусской иконе, непосредственно выражают вечность и неизменность основных принципов мироздания, а потому являются более реальными элементами мира, нежели живые, но смертные люди, созерцающие их в храме или дома. Обращенность взоров молящихся, как и живописцев, опосредующих своим трудом Божественное откровение, к идеальным схемам бытия и зримой вечности делает явления древнерусской культуры (не только иконопись, но и соответствующие книжные тексты, храмовую архитектуру, храмовое действо) вневременными, неподвижными и достигшими конечного совершенства объектами умозрения и чувственного переживания.

Более того, в литературе (и это также заметно и в иконописи, и в архитектуре) настоящее осмысливается через прошлое; должное и сущее смешивается; повествователь стремится писать обо всем «как подобает»; образцы, формулы, аналогии, цитаты, события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц, язык подчинены «заранее установленному «чину»; этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный сливаются в «единую нормативную систему», как бы предустановленную, стоящую над автором.

Древнерусская культура не знает «единичного человека» и «вершин его возможностей»; потому стремление древнерусских людей к освобождению и спасению носит не личный, а коллективный характер. Называя имена Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия, Д.С. Лихачев подчеркивал, что их искусство — прежде всего искусство традиции (искусство надындивидуальное) и лишь во вторую очередь — искусство индивидуальной творческой инициативы. Древнерусский иконописец не считал себя создателем, творцом в полном смысле слова. В собственном сознании (и в сознании окружающих) он ощущал себя лишь проводником высшей воли, смиренно исполняющим предначертанное Святым Духом. Именно Бог был автором «Троицы», но не Андрей Рублев — эта идея жила и в художнике как сама собою разумеющаяся. Художник сознательно и самоотверженно растворялся в воле Всевышнего.

Таким образом, религия, являясь стержнем государства и культуры в Древней Руси, организовывала всю систему бытия человека: от социального до ценностно значимого.

Древняя Русь XI-XIV вв.: Киевская Русь,

период феодальной раздробленности и татаро-монгольского нашествия

Вместе с христианством Русь восприняла традиции античной, прежде всего греческой, культуры. Восприняв от Византии христианство, Русь, естественно, восприняла и определенные основы языка культуры. Но эти основы были переработаны и приобрели на Руси специфические, глубоко национальные формы. Как писал А. С. Пушкин: «Мы взяли из Византии евангелие и традицию». Опираясь на вековые традиции восточноевропейского искусства, русские мастера сумели создать собственное национальное искусство, обогатить европейскую культуру новыми, присущими лишь Руси формами храмов, своеобразными стенными росписями и иконописью, которую

не спутаешь с византийской, несмотря на общность иконографии и кажущуюся близость изобразительного языка.

Для искусства домонгольской поры характерна одна отличительная черта - монументализм форм. Особое место в нем по праву занимает архитектура. Заимствовав в конце X в. византийские архитектурные формы, Русь быстро и органично эти формы переработала и переосмыслила. Русские зодчие, несмотря на то что на первых порах они действительно учились у византийцев, имели собственные художественные вкусы, были воспитаны в русских художественных традициях и решали другие, чем в Византии, художественно-идеологические задачи.

Так в эпоху Ярослава Мудрого Русь переживала — впервые! — стремительный взлет градостроительства, который должен был оказывать на воображение русских людей сильное воздействие. Архитектура эпохи княжения Ярослава, так же как и книжность, была обращена к будущему Русской земли. Грандиозные соборы Ярослава в Киеве, Новгороде и Чернигове были задуманы как палладиумы этих городов. София Киевская соперничала с Софией Константинопольской. Замысел этой Софии был также проникнут идеей равноправности Руси и Византии, как и вся политика эпохи Ярослава, основанная на стремлении создать свои собственные, независимые от Империи центры книжности, искусства, церковности. Не случайно София в Киеве, церковь Спаса в Чернигове, София в Новгороде остались самыми крупными и роскошными церковными постройками в этих городах на всем протяжении русской истории до самого XIX века. София Новгородская никогда не была превзойдена ни в размерах, ни в пышности внутреннего убранства, ни в торжественно-монументальных формах архитектуры.

Знаменательно, что вся культура эпохи Ярослава, все стороны культурной деятельности первых лет XI века проходят под знаком тесного взаимопроникновения архитектуры, живописи, политики, книжности в недрах единого монументального стиля. Это золотой век древней русской литературы,— век, оптимистически обращенный к русскому будущему. Более того, строя храм Софии в Киеве, Ярослав «строил» русскую митрополию, русскую самостоятельную церковь. Называя вновь строящийся храм тем же именем, что и главный храм греческой церкви, Ярослав претендовал на равенство русской церкви греческой. Самые размеры и великолепие убранства Софии становились прямыми «натуралистическими свидетельствами силы и могущества русской церкви, ее прав на самостоятельное существование. Отсюда ясно, какое важное политическое значение имело построение Киевской Софии — русской «митрополии», а вслед за ней и Софии Новгородской.

Торжественное монументальное зодчество времени Ярослава, четкая делимость архитектурного целого, общая жизнерадостность внутреннего убранства, обилие света, продуманная система изобразительных композиций, тесно увязанных с общими архитектурными формами,— все это было живым, материальным воплощением идей эпохи, широких и дальновидных надежд лучших людей того времени на блестящее будущее русского народа. Отождествление русской церкви с храмом Софии Киевской вело к обязательному подчинению всей архитектуры вновь отстраивавшегося храма

— святыни Русской земли — идее независимости русского народа, идее равноправности русского народа народу греческому.

Архитектура эпохи Ярослава входит как существенное звено в единую цепь идеологической взаимосвязи культурных явлений начала XI века. Ведь именно Софию Ярослав сделал центром русской книжности. В 1051 году здесь был поставлен митрополитом Илларион. Росписи Софии и, в частности, ее хоров представляют собой любопытный комментарий к знаменитому «Слову о Законе и Благодати» Иллариона. К X и XI векам росписи храмов сложились в систему изображения мира, всемирной истории и «невидимой церкви». Весь храм представлялся как бы некоторым микрокосмосом, совмещавшим в себе все основные черты символического христианско-богословского строения мира. Это в особенности следует сказать о храме Софии Киевской. Фрески и мозаики Софии воплощали в себе весь божественный план мира, всю мировую историю человеческого рода. В середине века эта история обычно давалась как история Ветхого и Нового заветов. Противопоставление Ветхого и Нового заветов — основная тема росписей Софии. Оно же — исходная тема и «Слова» Иллариона. Фрески и мозаики Киевской Софии могли наглядно иллюстрировать проповедь Иллариона. Таким образом, Илларион вводил традиционную тематику мозаичных и фресковых изображений Киевской Софии в общую идеологию своей эпохи, заставляя служить изобразительное искусство Софии на пользу Руси и русскому государству.

Важнейшая особенность этого этапа — единство композиционных и стилистических принципов, вне зависимости от того, в каком районе Руси велось строительство. Памятники Новгорода, Полоцка, Чернигова, конечно, отличались от киевских, но отличались лишь своими индивидуальными чертами. Местных архитектурных школ еще не существовало. Архитектура эпохи Киевской Руси более или менее единообразна на всей Руси, поскольку ее единственным художественным центром был Киев. Характерно, что даже во второй половине XI в. монументальное строительство по-прежнему велось почти исключительно в Киеве. Даже в Новгороде, Чернигове и Полоцке в это время, видимо, еще не было собственных зодчих, и после постройки соборов середины XI в. строительство здесь прервалось более чем на полсотни лет. Кроме Киева монументальное строительство развернулось только в Переяславле, да и то лишь в самом конце XI в.

Еще при жизни Ярослава Мудрого и особенно после его смерти начинается дробление Руси на мелкие удельные княжества со своим собственным столом. Усиление княжеских распрей в XII в. привело к активному обособлению отдельных земель. В XII — начале XIII в. в разных русских землях возникают свои художественные школы: новгородская, владими́ро-суздальская, галицко-волынская, школы Полоцка и Смоленска. Они складываются на основе традиций Киевской Руси, но каждая вносит нечто свое, характерное только для этой земли, связанное с бытовыми особенностями и художественными достижениями, с социально-политическими и географическими условиями.

Своеобразно развивается в этот период искусство Владимиро-Суздальской (северо-восток Руси) и Новгородско-Псковской земель. Так, в архитектуре Владимиро-Суздальского княжества сформировался суздальский стиль – белокаменное зодчество (церковь Бориса и Глеба в селе Кидекше, церковь Покрова на Нерли, Успенский и Дмитриевские соборы во Владимире), в Новгороде и Пскове – «уличанский» стиль (храмы создавались на деньги «уличан», жителей одной улицы) (Спас Преображения на Ильине улице, Никола на Липне, Фёдор Стратилат на Ручью и др.). В иконописи Новгорода с его практицизмом и демократическим духом заметно сочетание языческого и христианского. Здесь чаще изображались Никола, Георгий, Илия, Власий, Флор и Лавр, Параскева Пятница, Анастасия («Иоанн Лествичник, св. Георгий и св. Власий», «Спас на престоле», «Св. Георгий с житием»), имеющие в народном сознании прямое отношение к ходу сельской и городской жизни». Так, в частности, Флор и Лавр почитались как покровители коневодов, Параскева Пятница и Анастасия слыли пособницами торговли и брака, великомученик и покровитель воинства Георгий стал покровителем земледелия и коневодства, к Николе обращались во всех трудных случаях. Многие святые заменили прежние языческие божества. По народному убеждению все эти святые могли принести конкретную пользу.

Наступление «ига» в истории Древней Руси носило противоречивый характер. Во-первых, соседство кочевников, навыки общения с ними и процессы культурного взаимодействия между оседлой культурой восточных славян и кочевой культурой степных тюркских народов создавало привычный фон вековой межкультурной коммуникации соседних народов. Во-вторых, кочевники с давних пор воспринимались как непредсказуемый, агрессивный и разрушительный фактор национальной истории, что формировало в древнерусской культуре потенциал силового сдерживания и сопротивления агрессии. Вследствие этого заметна двусторонность социокультурных процессов. С одной стороны, нашествие кочевых варваров встретило со стороны и простых русских людей, и князей, и христианского духовенства ожесточенное сопротивление, жестоко и беспощадно подавленное завоевателями, сопровождавшееся колоссальными, невиданными в истории России разрушениями, уничтожением множества культурных ценностей, остановкой на долгие годы каменного строительства, ремесленничества по многим отраслям производства, отбросило культуру Древней Руси на века назад. С другой, более чем двухвековое иго Орды, терпеливо сносимое русским народом и взятое «на вооружение» русскими князьями, добивавшимися под эгидой ханской власти личных выгод и интриговавшими друг против друга в борьбе за ярлык на великокняжеский стол, стало той основой, на которой создавалось будущее Московское государство. По мнению Л.Н. Гумилева, на протяжении татаро-монгольского ига преобладало не противоборство народов и культур, а их альянс, носивший то военно-политический, то экономический, то культурный и языковой характер. Как известно, древнерусский язык вобрал в себя многочисленные тюркские, монгольские и даже манчжурские элементы; изменился характер русского национального костюма во многом под влиянием костюмов кочевников; многие технологии сельского и домашнего хозяйства претерпели радикальные изменения.

В целом, этап от монголо-татарского вторжения приблизительно до середины XIV столетия «характеризуется заметным упадком различных сфер материальной и духовной культуры; но вместе с тем уже в конце XIII столетия наблюдаются первые признаки начинающегося возрождения. В Твери, Новгороде, потом в Москве возобновляется каменное зодчество, появляются новые центры летописания (Москва, Тверь). Вообще география культурных центров меняется. Прежние очаги культуры - Владимир, Суздаль, Ростов— отходят на задний план. Это связано с изменением соотношения политических сил на Руси, а также с разгромом городов монголо-татарами. Внешние связи русской культуры в этот период оказываются почти полностью прерванными. Только Новгород и Псков сохраняют общение со странами Запада. Этим двум городам принадлежит особое место в истории русской культуры XIII—XV вв. Уцелевшие от монголо-татарского погрома и установившие политический строй феодальной республики, они достигли в этот период расцвета экономики и культуры; здесь лучше сохранялись и продолжались традиции древнерусской письменности, зодчества, живописи; культура приобрела заметные демократические черты. Новгород и Псков были крупнейшими центрами европейской культуры своего времени.

Древняя Русь XIV-XV вв.: московский период

С середины XIV до середины XV столетия — хозяйственный подъем Руси, укрепление местных государственных образований, подъем Москвы, Твери, Новгорода, Нижнего Новгорода, Рязани как крупных и сильных экономических и политических центров. Куликовская битва знаменует важный этап на пути освобождения страны от ига иноземных захватчиков и объединения ее под властью Москвы.

В этот период происходит подъем русской культуры, причем ей свойственны как идея единства русской земли, так и весьма существенные местные особенности. Столь крупные и непохожие друг на друга Андрей Рублев и Феофан Грек, возвеличивающее тверских князей «Слово похвальное инока Фомы», летописная повесть о князе Михаиле Ярославиче и противостоящее им московское летописание, настойчиво проводящее идею богоизбранности Москвы и прав потомков Калиты на политическое главенство в русских землях, расцвет своеобразного новгородского и псковского зодчества — все эти и многие другие явления русской культуры отчетливо свидетельствуют и о ее несомненном подъеме, и о сильных местных особенностях, а также о сознании единства русской земли и в историческом, и в современном аспектах. И дело не только в том, что Киевскую Русь повсюду почитают своей предшественницей, но и в том, что по всей русской земле расходится знаменитая «Задонщина» и с ней целый цикл сказаний о Мамаевом побоище, проникнутых идеей единства всех русских людей в борьбе с ненавистным врагом.

XIV—XV вв. — время восстановления и подъема культуры русских земель после страшного монголо-татарского опустошения, начало формирования культуры русской (великорусской) народности. Именно в этот период она обогатилась такими крупнейшими достижениями, как живопись Феофана Грека, А. Рублева и Дионисия,

явившаяся вершиной развития русской культуры и опиравшаяся на ее многообразное развитие.

Феофан Грек познакомил русских мастеров с византийским искусством, искусством высокопрофессиональным, и стал огромным явлением в художественной жизни Москвы рубежа XIV—XV вв. Его окружали местные мастера, ученики, под непосредственным руководством живописца исполнялись основные художественные работы — росписи церквей и теремов Московского Кремля, был создан ряд выдающихся иконописных произведений (например, «Троица», «Спас Пантократор»). Идейную основу живописи Феофана составляет мысль о всеобщей греховности, которая настолько удалила человека от Бога, что он может только со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного и безжалостного судии. Лик Вседержителя («Спас Пантократор») - воплощение всеразрушающей карательной силы. Расцвет иконописи связывается с именем А. Рублёва, для которого характерна высокая одухотворённость образов, сочетающаяся с мягкостью, лиризмом и поэтичностью. Так, с жизнью и творчеством Рублёва связаны храмы Москвы (соборы Троицкого монастыря и Андроникова монастыря, икона «Троица»), Звенигорода (иконы «Звенигородского чина»: «Архангел Михаил», «Апостол Павел», «Спас»), Владимира (иконы Успенского собора). К тому же, на протяжении XV—XVI вв. сложился высокий иконостас с его определенной иконографией и композицией, сложной символикой, идеей иерархии. Древнейшим из дошедших до нас является иконостас Благовещенского собора в Московском Кремле, росписи которого выполняли и Феофан Грек, и А. Рублёв.

Во второй половине XV в., в годы правления Ивана III, произошло дальнейшее укрепление Русского государства. Москва присоединила к себе княжества Ярославское, Ростовское, Рязанское, ей подчинились сначала Новгород, затем Псков и могущественное Тверское княжество. Возникает идея «Москвы - Третьего Рима», утверждающая преемственность власти великого князя московского от власти византийских императоров.

В центр официальной культуры, включая политическую и религиозную идеологию, философию и богословие, литературу и искусство, был поставлен столичный город как само воплощение официального представительства власти — социальной и духовной. Так, представление Москвы «Третьим Римом» (и последним) означало воплощение вселенской власти и восстановление мировой империи (наподобие Римской или Византийской, но еще более величественной и совершенной), национально-религиозного избранничества, преемственного по отношению к двум предшествующим священным царствам и приблизившегося вплотную к христианству в мировом масштабе и Апокалипсису. Значимость столичного центра подтверждалась распространением его значения на все государство. Не случайно в это время иностранцы называют Русь Московией, а русских — москвитами (т. е., москвичами), как будто Русь и Москва тождественны.

В этот период начинает ломаться созданная монголо-татарами замкнутость русской культуры, устанавливаются связи с болгарской и сербской культурами. Подвергаясь южнославянскому влиянию, русская литература, однако, сохраняет в полной

мере свой национальный характер и заметно обогащается за счет этого влияния и в художественном, и, отчасти в идейном отношении. В литературе возникают и усиливаются элементы психологизма. События и их последствия, наступившие после Куликовской победы, стимулируют подъем культуры во всех отношениях. Новгород, Псков, Тверь, где распространяются ереси, находятся в явном контакте с культурой Запада.

Новый этап в историко-культурном процессе относится ко второй половине XV в. и продолжается еще в начале XVI столетия. В это время происходит объединение русских земель, усиливается взаимопроникновение местных культур. Псковские зодчие появляются в Москве. Местное летописание пристально следит за событиями в Москве. Становясь государственным центром страны, Москва превращается в центр формирующейся культуры русской народности. Предшествующий этап расцвета культуры местных центров обогатил культуру страны в целом, и теперь она сливается в общем потоке, хотя местные черты сказываются еще долго. Это и не удивительно, если вспомнить, что и в области социально-экономических и политических отношений еще долго сохранялись «живые следы прежней автономии». В большей степени расширяются и усиливаются связи со странами Запада, но на пути культурного общения с ними встает церковь с ее упорной борьбой против «латинства», против всего нового и иноземного. Русское «Предвозрождение» не сменилось «Возрождением», и это связано прежде всего с особенностями социально-экономической основы единого Русского государства, возникавшего и развивавшегося на базе феодализма и крепостничества. Отставание и слабость городов сказались особенно сильно на судьбах русской культуры. Борьба прогрессивных и реакционных сил в историко-культурном процессе приобретает острый характер и разворачивается главным образом на протяжении XVI столетия.

На рубеже двух эпох стояло искусство Дионисия; с одной стороны, оно завершало творческие искания художников XV в., с другой - начинало пышную и замысловатую живопись XVI столетия. В живописи Дионисия большое внимание уделяется внешнему оформлению, атрибутике, в ней нет изображения страдания. Нарядные, написанные яркими красками иконы, роскошные фрески являли собой идею торжества общенационального Русского государства при Иване III. Излюбленными сюжетами Дионисия, его стихией были праздничные картины многолюдных торжеств, темы славы и величаний. («Распятие», цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря (хвалебное песнопение – основная тема росписи – «Собор Богородицы», «Похвала Богородицы», Покров Богородицы», «Акафист Богородицы»)).

Влияние искусства Дионисия сказалось на всем XVI веке. Оно затронуло не только монументальную и станковую живопись, но и миниатюру, прикладное искусство. Так, на протяжении XVI столетия декоративность, «многозначность» композиций, появившиеся в живописи рубежа веков, все более усиливаются. Одновременно с этим регламентируется все искусство. Церковь и государь устанавливали каноны иконописания. С целью регламентации искусства и жизни самих его творцов органи-

зуются художественные мастерские. От иконописцев и зодчих требовалось прославление Ивана Грозного и его деяний (например, знаменитая икона «Благословенно воинство небесного царя», другое название которой «Церковь воинствующая»).

Объединение княжеств под властью Москвы положили конец феодальной раздробленности и вместе с тем культурному обособлению. Московская архитектура значительно обогатилась не только за счет владими́ро-суздальских традиций, но и псковско-новгородских. Так, в частности, «стремясь создать резиденцию, которая бы соответствовала мощи и великолепию его власти, Иван III приступил к перестройке Кремля, к сооружению нового Успенского собора, образцом которого был взят Успенский собор во Владимире, обогащенный ренессансными деталями. Он должен был стать главным храмом Московского государства и затмить величием новгородскую Софию. Отражением псковской архитектурной школы, одной из лучших на Руси того времени, считаются и церковь Ризположения, и Благовещенский собор в Кремле. Оба храма строились мастерами из Пскова. Благовещенский собор, бывший домово́й церковью великих князей и непосредственно сообщавшийся с дворцовыми покоями, отвечает русским архитектурным традициям.

Таким образом, сложившаяся на рубеже XV и XVI вв. московская архитектура, несомненно, представляла собой уже не местное, а общерусское явление. В основе развития этой архитектуры лежали собственно московские традиции, но широкое привлечение мастеров из других русских земель, а также участие итальянских зодчих (Фиораванти, Пьетро Антонио Салари, Марко Руффо и др. при перестройке Московского Кремля) сделали московскую архитектуру явлением гораздо более широкого масштаба, лишенным местной ограниченности.

Идеал централизованного государственного устройства оказался весьма соблазнительным для литературы. В этот период создаются сводные книги, содержащие до мелочей регламентированные нормы государственной, церковной, хозяйственной и семейной жизни. («Домострой», «Стоглав», 12-томные «Великие Минеи Четий», «Лицевой летописный свод» в 9 томах, «Степенная книга»). Все эти масштабные (хотя и несколько однообразные) произведения древнерусской словесной культуры, окончательно сложившиеся к концу XVI века и содержавшие в себе одновременно черты художественности и деловой письменности, практически неотделимые друг от друга, составили массив «официальной литературы», которая несла на себе идеологическое задание эпохи — исправлять жизнь, нравы, убеждения и веру подданных от имени и по произволу централизованного государства, упорядочивать и унифицировать их в соответствии с государственными канонами. Впервые в истории русской культуры складывался в общенациональном масштабе феномен официальности применительно к литературе, религии, политической идеологии, морали, правовым нормам и т.д. — фактически ко всей культуре. В Московском царстве утверждается пышный и помпезный стиль, все приемы которого формализовались и застыли в виде жесткого канона, получившего название «второго монументализма».

В связи со становлением мощного централизованного государства, быстрым и ярким ростом общерусской культуры, укреплением национального самосознания

появились шатровые храмы как тип архитектурного сооружения, который представлял собой памятник – монумент. Храмы, завершаемые шатром, издавна известны в русской деревянной архитектуре. Конструкция шатрового верха так и называлась «на деревянное дело». Один из первых и самый великолепный кирпичный памятник шатрового зодчества – церковь Вознесения в селе Коломенском (1530-1532) – был построен Василием III в честь рождения сына, будущего царя Ивана Грозного, при котором традиция постройки храмов нашла своё продолжение. Наиболее выдающимся памятником является церковь Покрова на Рву в Москве на Красной площади. Церковь эта, более известная под именем собора Василия Блаженного, была построена в 1555-1560 гг. в честь взятия Казани, произошедшего в день праздника Покрова. С середины XVI в. каменное шатровое зодчество получило на Руси широкое распространение.

Таким образом, культура Руси X-XVI вв. при различного рода исторических катаклизмах, имеющих прогрессивно - регрессивное значение, сформировала основы русского менталитета, ставшие фундаментом развития культуры России.

XVII век в истории назван «бунташным» и характеризует кризис государственный и религиозный. Происходит активный процесс секуляризации культуры, т.е. переход от религиозного типа культуры Древней Руси к светскому.

Вопросы для повторения

1. Поясните, какие вскрываются особенности культуры благодаря процессам «наслоения этапов» в хронологии истории России?
2. Каково значение принятия христианства на Руси?
3. Укажите черты, присущие древнерусской культуре.
4. Назовите роль и функции соборности в культуре Древней Руси.
5. Каковы идейные направления культуры Киевской Руси? Как это проявлено в архитектуре?
6. Укажите специфические черты культуры Древней Руси периода феодальной раздробленности.
7. Какую роль сыграло в развитии древнерусской культуры татаро-монгольское нашествие?
8. Какова специфика развития культуры периода татаро-монгольского нашествия?
9. Укажите центральную идею общественно-политического и культурного развития Московской Руси.
10. Назовите имена русских иконописцев и основное направление их творчества.
11. Укажите направленность и особенности архитектуры Московской Руси.

3.2. Культура XVIII века Эпоха Просвещения в России

Полная секуляризация культуры.

Главным содержанием петровских нововведений являлась секуляризация культуры (от лат. секулярис - мирской), разрушившая специфическую смысловую целостность древнерусской культуры, ядро которой составляла двуединая «культура-вера». Культура Древней Руси, несмотря на многие ее внутренние противоречия, была религиозной и «застывшей» — как система готовых эталонов, клише, форм этикета, из которых складывалось ядро русской средневековой культуры. Произошедший в XVII веке религиозный раскол навсегда подорвал единство и цельность древнерусской культуры и сделал невозможным возвращение России в исходное состояние монолитного и неподвижного средневековья. Государственная политика Петра и его преемников с различной степенью последовательности и твердости была направлена на укрепление светской власти (и соответствующих форм культуры) и ослабление церковного влияния на общество и его культуру. Результатом секуляризации культуры и государственной секуляризационной политики явилось разделение светской и церковной культуры в сознании общества и в практической деятельности людей XVII — начала XVIII вв.

Феномен «светской святости»

Святость и сакральные ценности «православной цивилизации» Святой Руси способствовали сакрализации важнейших светских институтов и феноменов культуры, заместивших собой религиозный культ. Это вело, с одной стороны, к отчуждению светской власти от религии (вплоть до признания ее властью Антихриста, например, старообрядцами), с другой стороны — к порождению и распространению в массовом сознании нового и специфического для русской культуры феномена «светской святости», заключавшегося в распространении атрибутов культовой святости на нерелигиозные предметы и явления. «Светская святость» выражалась в таких различных по своему характеру и далеко стоящих друг от друга явлениях, как политическая сакрализация личности монарха (культ Петра как «Отца Отечества», позднее Екатерины II), культ государства и нации, апология русской армии и флота и их военных побед, государственное и национальное самодовольство.

Оппозиция центра – периферии

Оппозиция религиозного светскому дополнялась в петровское время противопоставлением центра и периферии; просвещенного меньшинства (элиты) — непросвещенному большинству (массе); целенаправленной государственной культурной политики — спонтанной и стихийной народной культуре. Некогда единая и цельная (в Древней Руси) русская культура с начала «Петровских реформ» стала активно члениваться, структурироваться, перестраиваться в качестве системы европейского типа.

В дальнейшем религиозная «специализация» культуры становилась все более и более узкой отраслью общественной деятельности, а в системе русской официальной культуры XVIII века — периферийной и второстепенной областью по сравнению с наукой и искусством, литературой и философией, обучением и воспитанием, техникой и политикой. Культура стала восприниматься как поток нововведений, как непрерывное обновление норм и традиций, идеалов и форм деятельности. Так, в XVIII веке самостоятельное значение в русской культуре начинают обретать наука и искусство,

философия и богословская мысль, образование и техническое творчество, т.е. специализированные формы культуры, развивающиеся автономно друг от друга.

Отношение к истории

Преодолевая статичность и нормативность, характерные для средневековья, русская культура XVIII века начала проникаться принципом историзма: история отныне воспринималась в России не как предопределение, не как застывшая вечность или постоянно воспроизводимый эталон, не как идеал мироздания (что было характерно для древнерусской культуры), но как иллюстрация и урок современникам, как результат участия человека в ходе событий, итог сознательных действий и поступков людей, как поступательное движение мира от прошлого к будущему.

Отсюда развитие в XVIII веке профессионального научного интереса к изучению национальной истории — становление отечественной истории как науки. В России появляются историки-профессионалы (В. Татищев, М. Ломоносов, Г.Ф. Миллер и др.); возникает опыт художественного осмысления национальной истории в поэзии, прозе и драматургии (А. Сумароков, М. Херасков, Екатерина II, Я. Княжнин, Н. Карамзин и др.). Но самое главное — Россия начинает соотносить себя с другими странами, со всем европейским и мировым историческим развитием, стремясь определить свое место в истории.

Приоритет слова – авторитет вещи

Традиционный для Древней Руси приоритет слова, словесного этикета, идущего от Византии «плетения словес» отходит на второй план перед авторитетом вещи, материального производства, естественных и технических наук; в культурной иерархии слово уступило место вещи, «плетение словес» сменил деловой стиль, отягощенный бюрократическим канцеляризмом; введенный Петром гражданский шрифт, противостоящий церковнославянскому, окончательно отделил светскую книжность от религиозной, мирскую, безрелигиозную культуру в целом — от духовной.

б) Театральность быта.

18 век – начало формирования дворянского типа культуры. Русское дворянство оказалось вписанным в иную нормативную систему и обрело новый культурный смысл. Стремясь подражать в одежде и поведении иностранцам, постоянно общаясь между собой на том или ином иностранном языке, дворяне из числа ближайшего Петровского окружения («птенцы гнезда Петрова») чувствовали себя все время как на сцене, в «инокультурной роли». Возвращение «русского европейца» в родную национально-культурную среду также воспринималось как нарочитое «театральное действие» на фоне «западно-европейских ролей» тех же жизненных «актеров».

Смешение различных форм поведения в Петровскую эпоху (стилизация и пародийность, ритуал и эпатажный антиритуал, официальность и «партикулярность» (частность) поведения при общенародном укладе жизни, резко отличавшемся от жизни дворянства, обострило ощущение стиля поведения, который проявлялся различным образом в зависимости от характера места (Петербург и Москва, Россия и Европа, подмосковное имение и т.п.), от социального положения (служащий или отставной, военный или статский, столичный или провинциальный и др.) и иных аспектов.

Соответственно различались и «знаки» поведения — манера разговора, походка, одежда, жестикуляция, лексика и т.д. Вся жизнь дворян, начавших вести себя по правилам, внедренным Петром, превращалась в импровизированный театр без границ.

В русской дворянской культуре XVIII века складывался весьма разветвленный «стилевой полифонизм (многоголосие) каждодневного быта» (Ю. Лотман). Обретая в значительной мере игровой, нарочито искусственный и «художественный» характер, бытовое поведение строилось по моделям «поэтики поведения», заимствованным из тех или иных произведений искусства (литературы, живописи и театра), что подготовило культ театра и театральности в русской культуре XVIII — начала XIX веков. Произведения светской культуры превращались в своего рода инструкции повседневного поведения столичного служилого дворянства.

7) Эталонность западноевропейского Просвещения.

Модель европейской культуры, сочиненная русским полупросвещенным дворянством, сочетала в себе черты голландской и немецкой, французской и английской, античной — греческой и латинской — культурных традиций и образцов, причудливо переплетенных между собой в соответствии с наивными представлениями русских о Европе и европеизме, порожденными периферийностью и отсталостью России. Для образованных русских европейская культура, начиная с ее «открытия» для России, была наднациональным целым, искусственно сконструированным русским модернизированным сознанием, — своего рода «новоделом», важным для русской культуры Просвещения в качестве своего рода эталона, примера для подражания и т.п.

8) Своеобразие русского Просвещения.

Западноевропейское Просвещение было характерным результатом раннебуржуазного, демократического развития стран, продвинутых в социально-экономическом и политическом отношении. Эпоха Просвещения в этих странах пришла на смену классицизму или Реформации, которым, в свою очередь, предшествовало Возрождение.

Идеи социального равенства и реализации равных возможностей, внесловной ценности человека, органичности человеческих чувств природе, воспитания творческих способностей человека независимо от его происхождения и т.п., развивавшиеся на Западе под влиянием буржуазно-демократических процессов, в России XVIII века вступали в неразрешимое противоречие с крепостнической системой хозяйства, деспотическим неправовым государством, самодержавием — средневековым национальным идеалом централизованной абсолютной власти, тяжеловесной сословной и бюрократической иерархией как незыблемой основой стабильности российской цивилизации, пренебрежением к личности (в том числе творческой), консерватизмом огосударственного православия. Сам факт существования крепостных художников и музыкантов, актрис и архитекторов, получавших образование и обучавшихся мастерству за границей, но при этом не перестававших быть «крещеной собственностью» (А. Герцен) своих помещиков, был вопиющей социальной несправедливостью и во-

площадным нарушением принципов гуманизма, свободы творчества и самовыражения личности — основополагающих в западноевропейской культуре Просвещения.

2.2. Стилиевое многообразие эпохи:

барокко, рококо, классицизм, сентиментализм.

Русское **барокко**, связанное с **рококо** (золоченые завитки были излюбленным узором интерьеров, а часто и фасадов зданий) и ранним классицизмом, блистательно проявило себя в грандиозных архитектурных ансамблях: в городских и загородных ансамблях Петербурга, Петергофа (Петродворец), Царского Села, Москвы (архитекторы В. Растрелли, Д. Ухтомский и др.) (так, например, Зимний дворец в Петербурге – (растреллиевский стиль – «монументальное рококо») – есть соединение барокко, классицизма и рококо); Триумфальных арках, являвших собой блестящий синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры и живописи (например: при Анне Иоанновне, в честь ее въезда в Петербург были воздвигнуты Адмиралтейские ворота). В портретах парадность композиции сочеталась с достоверностью характеристики персонажа (скульптура К. Б. Растрелли, живопись И. Н. Никитина, А. П. Антропова).

Русский **классицизм** основан на тех же принципах, что и классицизм европейский: благородные идеалы, высокопатриотические, гражданственные идеи служения отечеству, его восхищение внутренней и внешней красотой человека, тяга к гармонии, логике, упорядоченности. Наиболее полно выражен во второй половине 18 века: в архитектуре (здание Академии художеств в Петербурге (А.Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот), Дом П.Е. Пашкова в Москве (В.И. Баженов), Здание сената в Москве, Колонный зал благородного собрания в Москве (М.Ф. Казаков) и др.; в скульптуре (работы Шубина «Бюст А.М. Голицына», Козловского «Памятник А.В. Суворову». Э.М. Фальконе «Памятник Петру 1» и др.), в живописи (А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда», «Пощание Гектора с Андромахой»), в литературе (трагедии А.П. Сумарокова и др.).

Сентиментализм в России имел самые тесные связи с предшествующим **рококо**, он углубил интерес к внутреннему миру человека, к «извивам» его души. Но вместе с тем он развивался в России в тесной связи с классицизмом, хотя и обладал, собственной мировоззренческой природой (портреты Боровиковского, повести Н.М. Карамзина).

2.3. Личность в контексте эпохи.

Феномен русского портрета XVIII века.

Портрет в русском искусстве всегда был проверкой мастерства. К искусству портретописания относились с большим почтением. Портреты заказывали царские особы, двор, знать. И даже в Канцелярии от строений, где основные живописные работы были монументально-декоративные, обязательной ступенью в обучении живописи являлась копия с оригинала какого-либо прославленного иностранного портретиста. Это началось еще с петровского времени. Портрет бурно развивается именно в те периоды, когда поднимается значение личности, растет вера в человеческие возможности, силы

и разум. Петровская пора предоставляла для этого благодатную почву. Но интерес к портретному жанру не теряется и в последующий, менее благоприятный для его развития, период.

Русский портрет заметным образом проходит путь от традиции парсуны, с её статичность изображения (И.Н. Никитин, А. Матвеев; И.Я. Вишняков, А.П. Антропов, И.П. Аргунов) через всю театрализованность русского быта века к трепетному, неустойчивому в своих стремлениях, интимно-лирическому отношению к миру и к самому себе (Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский).

Обращение к частным лицам — одна из особенностей портретописи Вишнякова и вообще художников середины столетия. Он был первым из художников, который начал изображать людей ничем не примечательных, среднее и даже не столичное дворянство. Несомненно, этот интерес к частным сферам жизни — в какой-то степени черта послепетровской эпохи, потерявшей «пафос государственности».

И.Я. Вишнякову нравится декоративная роскошь парадных костюмов его эпохи, их открытая театральность и праздничность, но он несколько иронично подчеркивает их громоздкую торжественность, вызывающую скованность жеста. Портреты Вишнякова полны также высокой духовности, теплоты, душевности. Здесь есть и драпировка, и колонны, и фонтаны, и деревья — все атрибуты парадных портретов; но они не решены глубинно, художник не создает иллюзии пространства, и они кажутся еще более нереальными и плоскостными, чем тела под изысканно написанным платьем. Так, например, Сарра Элеонора Фермор представлена в рост на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. Она облачена в нарядное платье, в руке ее веер. Ее поза скована, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, оваянной большой душевной теплотой.

На всех портретах А.П. Антропова (например, камерном портрете статс-дамы А.М. Измайловой, в портрете М.А. Румянцевой, АА. Бутурлиной, походного атамана донского войска Ф.И. Краснощекова) видна сановитость, дородность, подчеркнутые торжественной статикой позы. Антропов умеет уловить в модели наиболее существенное, и потому его портреты обладают убедительной жизненностью. Так, Мария Андреевна Румянцева, мать будущего полководца, дочь графа Матвеева, русского посланника в Париже и Лондоне, известного дипломата, некогда миловидная, грациозная девушка, любимица Петра I за живой и веселый нрав, выданная им за своего денщика, впоследствии генерал-аншефа и графа Румянцева, предстает на портрете пожилой, уверенной в себе женщиной, статс-дамой, полной чувства собственного достоинства.

У И.П. Аргунова не было той беспощадной трезвости и иногда почти убийственной объективности, которая свойственна его современнику Антропову, но именно портрет В.А. Шереметевой по образу очень близок антроповскому: роскошный модный наряд не скрывает своенравия и чванливости этой гордо сидящей дамы с портретом императрицы в бриллиантовой оправе на груди и веером в руках. Художник не скрыл под парадным обликом ни ее грузной фигуры, короткой шеи, расплывча-

той линии полных плеч, ни следов старения на некогда красивом, сильно нарумяненном лице. Кроме этого, портреты Аргунова, особенно парадные, всегда декоративны, как и у Антропова. Но здесь заметна также легкая грация, изящество нюансов, унаследованные от ритмики искусства рококо.

Наибольший расцвет портретное искусство достигло в живописи Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского.

Ф.С. Рокотов изображал русское дворянство, создавая тем самым свою «историю в портретах». Здесь он создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям передовой дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, «душевном изяществе». Благодаря использованию света, Рокотов создаёт не столько портрет индивидуума, сколько некое идеальное представление о человеке, соответствующее нравственным представлениям и самого мастера, и его эпохи в целом, о человеке, умеющем не только чувствовать, но в котором чувство скорее преобладает над разумом. Так, например, портрет Григория Орлова - наряден, декоративен, многокрасочен. Золотое шитье синего бархатного кафтана, блеск лат, красная орденская лента прекрасно сочетаются с синеглазым румяным лицом этого красавца, легко взошедшего на вершины славы из самого «низкого гвардейского офицера», по словам А.Т. Болотова,— и все вместе создает горделивый образ полководца и триумфатора.

Д.Г. Левицкий - создатель и парадного портрета, в котором, как говорили современники, он запечатлел в красках весь «екатеринин век», переписал всех екатерининских вельмож, и великий мастер камерного портрета. В каждом из них он явился художником, необычайно тонко чувствующим национальные черты своих моделей, независимо от того, пишет он испытанного царедворца или юную «смолянку».

Умение Левицкого «воссоздавать людей — вершина реализма в русской портретописии XVIII века. Так, в образе Демидова, потомка тульских кузнецов, возведенных Петром в ряд именитых людей, баснословного богача, склонного к странным причудам, граничащим с самодурством, вскрыт весь его непростой внутренний мир, который он так тщательно оберегал от посторонних глаз за ширмой чудачеств и в высшей степени экстравагантных поступков. Но наиболее знаменитым по праву считается изображение Екатерины в образе законодательницы: «Екатерина II в храме богини Правосудия»: Императрица представлена «первой гражданкой отечества», служительницей законов. В реальной жизни в те годы передовые люди видели в ней идеальное воплощение образа просвещенного монарха, призванного мудро управлять державой. Аллегорический (иносказательный) язык портрета - дань классицизму: Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки, символ сна и покоя, над нею — статуя Правосудия, у ног — орел — символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн — корабль как символ морской державы.

Иным представляется портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке В.Л. Боровиковского. Он создал необычный для того времени портрет. Екатерина представлена на прогулке в Царскосельском парке. Не Фелицей, не богоподобной царицей, сошедшей с небес, предстает она перед зрителем, а простой «казанской помещицей», которой любила казаться в последние годы жизни (заметим, что именно в

этом образе запечатлел ее и Пушкин в своей великой «повести о чести» («Капитанской дочке»). Образ Боровиковского ничем не напоминает нам «Екатерины-законодательницы»: так за десятилетие изменяются художественные вкусы — от классицистического возвышенного идеала к почти жанровой трактовке сентиментального толка образа простой сельской жительницы.

В.Л. Боровиковский, как и Д.Г. Левицкий, портретирует всю петербургскую знать, делает царские портреты. Но лучшие из них те, что так или иначе отражают общественный, гражданственный идеал эпохи, атмосферу высокого подъема первых двух десятилетий XIX в. Как и Левицкий, он становится поистине «историографом эпохи», но именно в мужских портретах: ему позируют цари и царедворцы, политики, военные, отцы церкви. Он умеет сочетать в этих портретах неизбежную для такого жанра условность композиции с правдивой характеристикой модели. Он создает законченные по характеристике образы в совершенной пластической форме, скорее типы эпохи, чем яркие индивидуальности. Это портрет статс-секретаря Екатерины, члена Государственного Совета Д.П. Троицкого, целый ряд парадных портретов: портрет Павла I, портрет «бриллиантового князя» Александра Борисовича Куракина.

Таким образом, 18 век в портрете показал движение личности от эпохальной (Пётр I), государственной, сословной статусности, родовой принадлежности до интимно-лирической включённости и простоты человеческой природы.

2.4. Женский портрет третьей трети XVIII века (Рокотов, Левицкий, Боровиковский).

18 век в жанре портрета – это и целая галерея нюансов женской души, с её порывами и глубиной жизни.

Характерная черта «рокотовского женского типа» - гордо посаженная голова, удлинённый разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная полуулыбка - «сочетание утонченного довольства и грусти, которая почти не поддается описанию». Эти черты наблюдаются уже в портрете Е.Н. Орловой, урожденной Зиновьевой, который еще амбивалентен (двойственен) по своей концепции: Орлова в белом атласном платье с горностаевой мантией, с лентой св. Екатерины и усыпанным бриллиантами портретом императрицы на груди представлена в репрезентативном (представительном), «сословном виде», но «сословность» уживается с интимностью настроения, как надменность всего облика; самоуверенность — с задумчивостью и грустью во взгляде. Для Рокотова характерно движение от трепетности и зыбкости душевного мира (например, портреты «Струйской» и «Неизвестной в розовом платье») до создания образа женщины, способной на самостояние, на самостоятельное суждение о мире - портрет В. Н. Суворцевой, притягательная сила которого заключена в одухотворенности и тонкой задушевности образа. Рокотов как бы показывает, что есть иная красота, кроме внешней, он создает в этом портрете представление о женской красоте прежде всего как красоте духовной. Легкая грусть и даже некоторая душевная усталость не исключают большой внутренней сдержанности, высокого достоинства и

глубины чувства.

Левицкий создает серию портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц — «смолянок» - единый художественный ансамбль (семь портретов - портреты Ржевской и Давыдовой, Нелидовой, Хованской и Хрущевой, Борщевой, Молчановой, Алымовой). Общий замысел - тема победительной юности, искрящегося веселья, особой жизнерадостности мироощущения; в них прослеживается единый декоративный замысел. «Смолянки» — это парадные портреты. Но Левицкого интересовал и другой подход к модели: он стремился к раскрытию потаенной, глубоко закрытой от поверхностного взгляда жизни. И чаще всего это получалось у него с моделями, душевно, а главное, духовно ему близкими.

Боровиковский выработал нечто вроде композиционного канона женских (а это всегда женские) портретов: поясной (редко поколенный) срез фигуры, опирающейся на дерево, тумбу и др., в руке цветок или плод. Фон всегда природный. Фигура размещена как бы на стыке светлого (небо) и темного (купы деревьев) (например, портрет Лопухиной). Иногда не только постановка фигуры, но даже платье и украшения повторяются из портрета в портрет, как в изображениях Е.Н. Арсеньевой (1796) и Скобеевой (вторая половина 1790-х гг.). Белое платье, жемчужный браслет, яблоко в руке - все повторяется, не говоря уже об общих высоких живописных качествах: ясной пластичности формы, изысканной живописности, прекрасно разработанной воздушной атмосфере, - а образы совершенно различны.

Три замечательных художника второй половины XVIII в.— Рокотов, Левицкий и Боровиковский разрабатывали одну систему типологии портретного жанра и шли от рококо и барокко к классицизму, а Боровиковский и дальше — от сентиментализма к романтизму, но всеми тремя руководила одна мечта об идеале, который каждый из них толковал по-своему, в силу своего мироощущения и степени таланта.

Таким образом, XVIII век, с одной стороны, явился основой формирования национальной культуры, с другой – способствовал чёткой полярности двух типов культуры – дворянского и народного (сохранившего традиции языческой и христианской Руси).

Вопросы для повторения

1. Укажите характерные черты эпохи Просвещения. Как взаимосвязаны традиции и инновации в культуре 18 века?
2. Назовите основные стили эпохи Просвещения. Почему, на Ваш взгляд заметно такое стилевое разнообразие, стилевая синтезность?
3. Почему в живописи 18 века портрет является ведущим видом искусства?
4. Какие изменения эпохи можно проследить в эволюции русского портрета в 18 веке?
5. В чём видится специфика женского портрета? Почему, на Ваш взгляд, женский мир становится объектом живописи 18 века?

3. XIX век. Становление русского национального самосознания в культуре.

Россия XVIII и XIX столетий жила совсем не органической жизнью, — пишет Н.А. Бердяев — ... Образованные и культурные слои оказались чужды народу. Нигде, кажется, не было такой пропасти между верхним и нижним слоем, как в петровской, императорской России. И ни одна страна не жила одновременно в столь разных столетиях, от XIV до XIX века и даже до века грядущего, до XX века. Разрыв между этнической и национальной культурами наложил свой отпечаток на быт и нравы русского народа, на социально-политическую жизнь страны, на взаимоотношения между различными социальными слоями общества. В общественной мысли он породил идейную полемику между славянофилами и западниками. Он обусловил особенности русской интеллигенции, болезненно переживавшей свою оторванность от народной почвы и стремившейся восстановить потерянную связь с нею.

На рубеже XVIII—XIX веков в России начала формироваться классическая культура. На первый план выходили проблемы национального самосознания. В конце XVIII начале XIX веков две тенденции русской культуры — центростремительная (концентрацию национально-культурных сил), и центробежная (символизирует многогранность и разветвленность национально-культурного целого, его открытость во вне, безграничное жанровое, стилевое и поэтическое многообразие, многозначность и бездонную неисчерпаемость смыслов) — столкнулись и проникли друг в друга, увязались в один драматический и судьбоносный узел. Личность и Государство, творческая индивидуальность и народ, поэт и толпа; поиск смысла, осмысленного бытия и бессмысленный бунт, смута — эти противоречивые мотивы одинаково занимают и Карамзина, и Пушкина.

Подобные мотивы и настроения вообще характерны для русской культуры первой трети XIX века. В идеологии декабристов борются государственнические и свободолобивые тенденции; классицистические идеи созидания государства ценой самоотвержения отдельных личностей перемежаются с романтическим стремлением разрушить государственную тиранию и во что бы то ни стало раскрепостить каждую личность, по своей природе суверенную и самобытную. Так, например, романтическое творчество М. Лермонтова трагически раздвоено между пламенным эгоцентризмом неординарной личности байронического типа и резко критическим взглядом на состояние российского общества, холодного, бездушного, формализованного, лицемерного.

Ведущими стилями XIX века становятся романтизм и реализм.

3.1. Русский романтизм: живопись и литература.

Романтизм как художественное направление возник в ряде европейских стран на рубеже XVIII и XIX веков. Важнейшими вехами, определившими его хронологические рамки, стали Великая Французская революция 1789-1794 годов и буржу-

азные революции 1848 года. Романтизм представлял собой сложное идеологическое и философское явление, отражавшее реакцию различных социальных групп на буржуазные революции и буржуазное общество. Наиболее полно романтизм проявил себя в живописи и литературе.

Антибуржуазный протест был свойственен и консервативным кругам, и прогрессивной интеллигенции. Отсюда те чувства разочарования и пессимизма, которые свойственны западноевропейскому романтизму. У одних писателей-романтиков (так называемых пассивных) протест против «денежного мешка» сопровождался призывом к возврату феодально-средневековых порядков; у прогрессивных романтиков неприятие буржуазной действительности порождало мечту о другом, справедливом, демократическом строе.

Русский романтизм, в отличие от европейского с его ярко выраженным антибуржуазным характером, сохранял большую связь с идеями Просвещения и воспринял часть из них — осуждение крепостного права, пропаганду и защиту просвещения, отстаивание народных интересов. Огромное воздействие на развитие русского романтизма оказали военные события 1812 года. Отечественная война вызвала не только рост гражданского и национального самосознания передовых слоев русского общества, но и признание особой роли народа в жизни национального государства. Тема народа стала очень значительной для русских литераторов-романтиков. Им казалось, что постигая дух народа, они приобщались к идеальным началам жизни. Стремлением к народности отмечено творчество всех русских романтиков, хотя понимание «народной души» у них было различным.

Так, для Жуковского народность — это прежде всего гуманное отношение к крестьянству и вообще к бедным людям. Сущность ее он видел в поэзии народных обрядов, лирических песен, народных примет и суеверий. В творчестве романтиков-декабристов народный характер — это характер героический, национально-самобытный. Он коренится в национальных традициях народа. Наиболее яркими выразителями народной души они считали таких деятелей, как князь Олег, Иван Сусанин, Ермак, Наливайко, Минин и Пожарский. Так, понятному народному идеалу посвящены поэмы Рылеева «Войнаровский», «Наливайко», его «Думы», повести А. Бестужева, южные поэмы Пушкина, позднее — «Песнь про купца Калашникова» и поэмы кавказского цикла Лермонтова. В историческом прошлом русского народа поэтов-романтиков 20-х годов особенно привлекали кризисные моменты — периоды борьбы с татаро-монгольским игом, вольного Новгорода и Пскова — с самодержавной Москвой, борьбы с польско-шведской интервенцией и т. п.

Интерес к отечественной истории у поэтов- и художников-романтиков порождался чувством высокого патриотизма. Расцветший в период Отечественной войны 1812 года русский романтизм воспринял его как одну из своих идейных основ. Так, в портрете Евграфа Давыдова, родственника знаменитого Д. Давыдова, романтизированный образ молодого офицера, выражающий духовное богатство его натуры, представлен художником в ощущении эпохи героической и возвышенной, полной предчувствия боев за свободу, проникнутой жадой подвига, стремлением «Отчизне по-

святить души прекрасные порывы».

Романтики предпочитали изображение необыкновенных приключений и бурных страстей. Вместе с тем безусловной заслугой романтизма, прежде всего его прогрессивного направления, стало выявление действенного, волевого начала в человеке, стремления к высоким целям и идеалам, которые поднимали людей над повседневностью. Так, например, К. Брюлловым в «Последнем дне Помпеи» в основу была положена идея, характерная для романтизма, — противоборство людей жестоким силам природы. Решалась эта идея тоже в духе романтизма изображением массовой народной сцены (а не героя в окружении второстепенных персонажей, как это требовалось классицистической традицией), причем отношение к стихийному бедствию выражено через чувство, психологию отдельных людей.

Интерес к личности, к её внутреннему миру наблюдается в жанре портрета. Портреты Жуковского, Крылова, Кукольника у Брюллова лишены эффектности. Художник стремился в них наиболее правдиво и тонко выявить характер, психологический склад изображаемого человека («...весь человек как бы торжествует свое возрождение», - писал А. Иванов) и достиг большой правдивости в передаче натуры. Или же в портретах О. Кипренского, в частности в известном портрете Пушкина, наряду с романтической приподнятостью изображения заметно и глубокое проникновение не только в психологию поэта, но и в дух эпохи, последовавшей после разгрома декабристов. Это понимание идей и чувств своего времени — одно из определяющих и важнейших - качеств Кипренского-портретиста, сумевшего передать с романтическим пафосом это в своих произведениях.

Русский романтизм был порожден бурной и мятущейся эпохой начала XIX века с ее внешнеполитическими и внутренними катаклизмами. Верные духу романтической школы, художники, пренебрегая повседневностью, изображают людей в особые моменты их жизни, в минуты сильного духовного напряжения или порыва, что позволяет выявить высокие эмоциональные начала натуры — героическое или мечтательное, вдохновенное или энергическое — и создать «драматическую биографию» того или иного лица.

3.2. Место и роль салонов в русской культуре XIX века.

Политические и литературные салоны возникли в Европе в XVIII веке, исполняя подчас значительную роль в культурной и общественной жизни страны. В России они стали появляться в конце XVIII века, но особого расцвета достигли в 20-30-х годах XIX века. Принадлежавшие людям, причастным к искусству, или сановным меценатам, салоны тех лет собирали представителей как дворянской интеллигенции, так и «высшего света». В них обсуждали последние литературные, театральные или политические новости; читали стихи, музицировали, пели. «Выдающиеся умы» блистали перед слушателями своими ораторскими дарованиями. Здесь же происходила светская тренировка ума и чувств: встречаясь с людьми «своего круга», шутили, злословили, флиртовали.

В целом, салоны были сугубо дворянским явлением культурной жизни, но характер и даже состав их были разнородными. Наряду с салонами, где преобладали литературные (например, салон З.А. Волконской, А.Н. Оленина, Жуковского, Е.А. Карамзиной) или театральные интересы (салон Шаховского), возникали и такие, посетители которых обсуждали, главным образом, научные проблемы или вопросы просвещения (например, салон В.Ф. Одоевского в Петербурге). С течением времени в салонах начинают принимать участие, кроме великосветской знати и просвещенного дворянства, представители разночинной интеллигенции («среды» Н.В. Кукольника, салон И.И. Панаева). Таким образом, характер салонов изменялся в соответствии с развитием культурной и общественной жизни страны.

В первой половине XIX века салоны существовали не только в Петербурге и Москве, но и в ряде провинциальных, преимущественно губернских городов (например, Харькова, Казани). Провинциальные салоны и кружки являлись центрами просвещения нередко для целых уездов, способствуя культурному развитию местных помещиков и чиновников.

Однако, несмотря на значительную роль в культурной жизни России, дворянские салоны и кружки безусловно носили сословно-замкнутый характер. Салоны наряду с литературными и научными обществами способствовали более широкому обсуждению актуальных культурных и политических вопросов, постоянному общению передовой части дворянской интеллигенции. «В литературных кружках и салонах зарождалась, воспитывалась, созревала и развивалась тогда русская мысль, подготавливались к литературной и научной деятельности нарождавшиеся русские поколения».

К концу 50-х годов XIX века «блестящее время» дворянских салонов пришло к концу. Пора утонченной культуры «аристократов духа и мысли» безвозвратно уходила в прошлое. Наступил период, озаменованный появлением в общественной и культурной жизни страны новой силы — разночинной интеллигенции, создавшей уже иные формы профессиональных и дружеских объединений.

3.3. Реализм и русский драматический театр.

К концу 50-х — началу 60-х годов драматический театр вызывал живой интерес русского общества, оценивавшего его как один из важнейших духовных центров страны. В духе распространенных вольнолюбивых настроений театр виделся как некая «трибуна в защиту человека». Предполагалось, что драматическое искусство не только изобразит, но и объяснит современную действительность: осветит все «проклятые вопросы». Кроме того, театр призван был распространять художественные эстетические понятия и передовые идеи.

Актуальность тематики и идейная направленность делают характерной чертой новой драматургии. Репертуар стал отражать жизнь всех слоев населения России и целый ряд общественно значимых вопросов — на сцене предстают: проблема отцов и детей, женский вопрос (общественное и семейное положение женщин), обличение

взяточничества и казнокрадства чиновников и одобрение честных интеллигентных тружеников, вопрос о личной свободе человека и его правах и т. д. и т. п. Подобно новым романам пьесы в 60-х — начале 70-х годов создавались в соответствии с демократическими настроениями зрителей. Вырабатывался своеобразный эталон построения таких драматических произведений: носитель зла — светский или очень богатый человек, жертва — чистая хорошая девушка, небогатая и невысокого звания. Противостоит окружающему злу и мужественно заступает за невинную жертву молодой учитель (студент или врач). При этом образ бедного, благородного интеллигента — разночинца стал появляться почти в каждой пьесе.

Наиболее полное и художественное претворение национальная тема получила в творчестве А.Н. Островского. Островский разработал новые методы построения реалистической драмы — сюжеты его произведений основаны на глубоких нравственных и социальных конфликтах, которые так же, как и психологические характеристики персонажей, раскрываются по ходу действия. Необычайным богатством и подлинной народностью отличается язык пьес Островского. Значение его творчества для развития русской драматической сцены огромно и непреходяще — пьесы Островского, выдержав испытание временем, и по сей день идут с успехом в русских театрах.

Оплотом сценического реализма стал Малый (московский) театр — театр Щепкина и Островского. Именно на его сцене в лице его актеров образы Островского получили великолепных исполнителей. (например: П. М. Садовский стал непревзойденным исполнителем — Дикого в «Грозе», Самсона Силыча Большова в «Свои люди — сочтемся» и др; его сын М. П. Садовский считался лучшим Хлестаковым; О. О. Садовская играла роли купчих и свах в пьесах Островского, Матрены («Власть тьмы» Л. Толстого), графини-бабушки («Горе от ума» Грибоедова)).

3.4. Русский реализм.

Товарищество передвижников.

Вторая половина XIX века в истории русского изобразительного искусства отмечена интенсивным и плодотворным развитием. Специфику этого процесса определяло прежде всего влияние русской действительности периода буржуазных реформ, ломки старых устоев и становления новых социальных и общественных отношений. Процесс демократизации общественной и культурной жизни способствовал появлению среди представителей искусства большего числа разночинцев, выходцев из низших слоев населения — гениальный Репин был сыном военного поселеника, Крамской — мелкого чиновника, Суриков происходил из сибирской казачьей семьи, Левитан был сыном бедных еврейских родителей. Разночинцами были многие художники второй половины XIX века, они хорошо знали жизнь деревни, глухих провинциальных углов, быт мелкого чиновничества, мещанства. Свой житейский опыт, свое демократическое мировоззрение они естественно приносили в творчество, их искусство не могло развиваться изолированно от жизни. Репин признавался: «...окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сана просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры —

предоставим это благовоспитанным барышням»).

Возникновение Товарищества передвижников («Товарищество передвижных художественных выставок») как противостояние замкнутому академизму наиболее полно сформировало и отразило идеи русского реализма в изобразительном искусстве. Товарищество не являлось коммуной; доступ в него был более свободным. Художник — в полном соответствии с новыми общественными установками XIX в. — вступал в непосредственные отношения прямо с публикой, и от ее симпатий или антипатий зависело его благосостояние. Таким образом, оно было более коммерческим объединением, более жизнеспособным.

Возникновение такого объединения не случайно произошло именно на русской почве. Именно в России сложились такие условия, в которых искусство взяло на себя важнейшую общественную функцию, сосредоточив особое внимание на социальных и этических проблемах, на решении просветительских задач. Именно в России сильна была тяга к коллективному мышлению и действию, что способствовало объединению художников в единое Товарищество. Несмотря на то, что этап зрелого реализма в русском искусстве наступил несколько позднее, чем в некоторых других западноевропейских странах, в нем более последовательно, чем где бы то ни было, реализовалась художественно-организационная потенция XIX в. Здесь воплотились две важнейшие для того времени тенденции — выставочно-организационная и идейно-демократическая. В их соединении и заключается значение Товарищества в мировой художественной культуре XIX столетия.

Одной из их задач была пропаганда достижений искусства. Хотя эта программа и не была письменно оформлена в уставе, наличие ее не вызывает сомнений. Она проявляется в позициях самих художников, видна в их письмах и высказываниях ведущих критиков той эпохи и, наконец, хорошо «прочитывается» в произведениях живописцев. Наиболее отчетливо эту задачу выразил И. Н. Крамской: «Только чувство общности дает силу художнику и удесятерит его силу; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая? для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника; и нужен и дорог обществу, помогает созреть экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени, и современников, и потомков». Погружение в жизнь, ее анализ, критическое осмысление — все это вело художника к последовательному реализму, к постижению глубин современной жизни.

Реализм и народность были в глазах передвижников неразрывно связаны с вопросом о национальном своеобразии русской культуры. Передвижники, творившие в то время, когда накал полемики западников со славянофилами уже спал, ставили вопрос о национальном своеобразии искусства, не вдаваясь в теоретические рассуждения. Они решали его практически, выражая в своем творчестве существо самой жизни и вовсе не пытаясь опереться на какую-либо древнюю традицию. Выражение жизненной правды казалось им залогом национального своеобразия.

Тематика и жанровое своеобразие различно. В образе Христа у Крамского органически сочеталось с представлением о совести и долге человека-творца, о слож-

нейшем выборе между высоким самопожертвованием и соблазном «жить для себя».

Историческая тематика (Н. Ге «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», И. Репин «Иван Грозный и его сын Иван», «Запорожцы»), связывает и противопоставляет индивидуальное / личностное и общественное, заставляет глубоко вглядываться в психологический облик героев той или иной эпохи. Так, например, изображение Н.Н. Ге внешне спокойного, но предельно напряжённого разговора Петра I и его сына Алексея («Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»); образ властолюбивой царевны Софьи И. Репина («Царевна Софья Алексеевна»), заточённой в Новодевичий монастырь, полной бурного протеста, страшного гнева, ненависти, но обречённой, вынужденной превратиться в скромную инокиню или же вольнолюбие, сила, смелость, гордость, живой юмор запорожцев («Запорожцы»). Репин восхищается их силой, которая является выражением физических и духовных возможностей народа.

Если у Репина события мятежа стрельцов показаны через личную трагедию Софьи, то для Сурикова восстание стрельцов — это столкновение двух противоположных миров, борьба нового со старым. Это подчеркнуто и самой композицией картины, разделением ее на две части, на два антагонистических лагеря — стрельцов и сторонников Петра. Личностью боярыни Морозовой, с её несокрушимой волей, готовностью к подвигу и жертве во имя идеи, Суриков вскрывает всю обречённость противостояния «старой» и новой веры.

Тематика исторического заметна и в обращении к фольклоризму, к эпосу. В живописи В.М. Васнецова органически соединено героическое («Богатыри», «После побоища Игоря Святославовича с половцами» и др.) и лирическое («Алёнушка»).

Наряду с обличением социального зла в картинах проявилось стремление художников показать в народной жизни сочетание нищеты, убогости и красоты, покорности и духовной силы, способной к сопротивлению. Бытовой сюжет художники претворили в широкую картину русской жизни. Это, например, обобщающая картина пореформенной русской деревни была создана Репиным в полотне «Крестный ход в Курской губернии» (1880-1883), работы В.Г. Перова («Сельский крестный ход на Пасхе», «Проводы покойника» и др.), Н.А. Ярошенко («Кочегар», «Заключённый», «Студент» и др.) и др.

Тема войны и её последствий, тяжелый и смертельный ратный труд солдат становится основной в жизни и творчестве Верещагин («балканский цикл», «Апофеоз войны» и др.).

Живопись как художественное проявление глубины, широты, красоты и лиричности русской души находит своё воплощение в работах Саврасова, Шишкина, Левитана, Айвазовского. От пейзажной иллюстрации — к изображению природы, полной глубокого чувства, природы, которая будит мысли о смысле существования, своем времени и народе, пришли художники-передвижники.

Таким образом, осмысление действительности и места человека в ней, места и национального своеобразия Росси — вот темы, ставшие сквозными в живописи передвижников, темы, заставившие посмотреть не только в тяготы бытовой реальности

России второй половины XIX века, но и получившие широкий спектр примеров бескрайности и глубины Русского Духа.

Вопросы для повторения

1. Укажите тенденции развития русской культуры рубежа 18-19 вв.
2. Каковы наблюдаются противоречия в культуре 19 века? Покажите на примерах.
3. Укажите характерные особенности русского романтизма. Как и каким образом они проявляются в живописи и литературе?
4. Покажите место и роль салонов в художественной и общественно-политической жизни первой трети 19 века.
5. Какова роль, идейное и тематическое наполнение драматургии и театра середины 19 века?
6. Каковы место, функции движения передвижников в художественной жизни второй половины 19 столетия?
7. Темы, образы, смыслы живописи реализма. Покажите на конкретных примерах.

4. Культура XX вв.

В истории русской культуры XX в. заметно несколько культурных систем, резко отличающихся друг от друга. Это культура рубежа XIX—XX вв. (культура «Серебряного века»), советская культура (возникшая вместе с советской властью и переставшая существовать с распадом СССР), культура русского зарубежья (сложившаяся за рубежом России, в среде русских эмигрантов) и, наконец, постсоветская культура рубежа XX—XXI вв. (складывающаяся в России после краха коммунизма).

Культура «стыка веков» - рубежа 19- нач. 20 вв. – это, прежде всего, стремление к синтезности, охватившее весь период и ставшее ведущим элементом «русского культурного ренессанса».

Три основных компонента образовывали новый культурный синтез, специфический для русской культуры «стыка веков»: искусство, трактуемое предельно широко (как индивидуальное творчество, включая религиозные искания); философия (как всеобщий способ существования творческого разума, духа, включая и философию религиозную) и общественность (понимаемую, с одной стороны, элитарно, в отличие от традиционной в XIX веке «социальности», о которой так много говорили и писали В. Белинский, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев, Н. Михайловский и др., а с другой — предельно широко: здесь и религиозная общественность, и общественность литературная, художественная, философская, и собственно политическая элита общества, профессиональные политики — прежде всего оппозиционного толка) — как целостное представление интеллигенции о культуре и духовном возвышении российского общества.

Для данного периода характерно возникновение множества направлений,

течений, сменяющих друг друга и находящихся во взаимном противоборстве и взаимодополнении. Это поэты-символисты «первой волны» — З.Н. Гиппиус, К.Б. Бальмонт, Ф.К. Сологуб, Н.М. Минский; поэты-«младосимволисты» А.Н. Белый, А.А. Блок, Вяч. Иванов, композитор А.Н. Скрябин; поэтический акмеизм (Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова), музыкальный неоклассицизм (С.И. Танеев, Н.К. Метнер, позднее И.Ф. Стравинский), поэтический футуризм (А.Е. Крученых, В.В. Хлебников, В.В. Маяковский), кубо-футуризм, абстракционизм, примитивизм в изобразительном искусстве (П.П. Кончаловский, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, В.В. Кандинский, К.С. Малевич...). А также одновременно явилось новое направление в церковной музыке — школа Синодального училища, вдохнувшая жизнь в памятники древнерусского певческого творчества. Второе дыхание обрел и поэтичнейший русский романтизм, расцветший в лирической поэзии, в музыке С.В. Рахманинова, в живописи М.В. Нестерова и И.И. Левитана.

Символизм в России не дал настоящей стилевой общности, хотя он и уложился в пределы того широкого понятия, которым является в культуре стиль модерн (фр. *moderne* – совр., новый). Почти все русские символисты достаточно далеко по своим художественным системам отстоят друг от друга (в живописи, в частности, - Врубель, Петров-Водкин, Кузнецов, Рерих, Богаевский). Эта особенность символизма в русской живописи в какой-то мере отражает свойство русского искусства в целом. В нем нет того последовательно-логического движения стилей и направлений, какое было в «образцовых» западноевропейских школах и в России 19 века. Его развитие более прерывисто, скачкообразно, поэтому и возникают столь сложные отношения между предшественниками и последователями.

Более того, огромную роль в развитии идей «культурного ренессанса» сыграли журналы «Весы», «Вехи», «Новый путь», «Мир искусства», «Северный вестник», «Золотое руно», «Перевал». Многим изданиям покровительствовали лучшие умы России. Так, знаменитый альманах «Вехи» обязан своей популярностью философам Н.А. Бердяеву и С.Н. Булгакову.

На первый план культуры стали выдвигаться задачи творческого самосознания художников и мыслителей этого времени, а вместе с тем — творческого переосмысления и обновления ранее сложившихся культурных традиций. Так демократическому наследию противопоставлялись в основном элитарные концепции культуры, выдвигавшие на первый план творческую личность и индивидуальное творчество — в сфере искусства, философии, науки, морали, политики, религии, общественной жизни, житейского поведения и пр., т.е. любых ценностей и норм (творческий модернизм). Традиционализму в искусстве противопоставлялся разнообразный художественный модернизм. Таким образом, возникала почва для нового культурного синтеза, связанного с символической интерпретацией всего — искусства, философии, религии, политики, самого поведения, деятельности, реальности. Творческая, расширительная, предельно свободная трактовка привычных культурных областей и видов деятельности размывала между ними границы, еще недавно казавшиеся вполне опре-

деленными и устоявшимися.

Изменился и «социальный статус» искусства. Открылись артистические кафе (например, «Бродячая собака» в Петербурге), где богемная жизнь не препятствовала зарождению новаторских творческих идей. В столицах — Петербурге и Москве — сложилась особая художественная среда — духовная элита, взгляды которой влияли на общественную жизнь и вкусы. Серьезные кружки объединили многих выдающихся деятелей культуры. Возникли художественные объединения «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновый валет».

Так, в частности, «Мир искусства» явился крупным эстетическим движением рубежа веков, переоценившим всю современную художественную культуру, утвердившим новые вкусы и проблематику, вернувшем искусству — на самом высоком профессиональном уровне — утраченные формы книжной графики и театрально-декорационной живописи, которые приобрели их усилиями всеевропейское признание, создавшим новую художественную критику, пропагандировавшим русское искусство за рубежом.

«Мир искусства» находился в самом центре культурной жизни России рубежа столетий. Здесь как бы восстанавливалась та связь живописи с культурой в целом, которая была ослаблена у художников предшествующих поколений. Важной чертой становилось стремление художников использовать особенности предшествующих исторических стилей. Опорными пунктами оказываются русский XVIII век (для Бенуа, Лансере), рококо с его «галантным жанром» (для Сомова), французский классицизм XVII века (для Бенуа), греческая архаика (для Серова, Бакста), древнерусский стиль (для Билибина, Рериха) и так далее. Но эти исходные варианты переплавляются в новый стиль, что и определяет общность русского модерна как стилового направления в живописи и графике. Мирискусники постоянно поддерживали контакты с деятелями театра и музыки — Станиславским и Стравинским, Фокиным и Нижинским. Широта общекультурных интересов членов объединения подтверждается и их собственным универсализмом. Почти каждый из них испытал свои силы в самых различных сферах творческой деятельности. Например, Бенуа был живописцем, книжным графиком, театральным декоратором, в какой-то мере режиссером. Он сочетал эти виды деятельности с творчеством в области критики и истории искусств, был прекрасным знатоком литературы и музыки». Но «мирискусники не так уж далеко ушли от художников второй половины XIX века. Мирискусники не приветствовали новые направления в искусстве (например, кубизм), относились с опаской ко всякому новаторству, переходившему через границы, установленные ими самими.

В целом, художественная жизнь конца 19 - первой четверти 20 века полна противоречий и художественных исканий.

Культура советского периода, насквозь проникнутая идеей партии и государства, по сути была неоднородна. В ней парадоксальным способом совмещались приверженность тоталитарной системе с её механистической репрессивно-карательной системой и постоянное нахождение возможностей творческой свободы. Эти внутренние противоречия, раздвоение творческой личности в условиях тоталитарного го-

сударства между стремлением выжить под гнетом репрессивного, тиранического государства и сохранить верность себе, своим нравственным и философским принципам, своей творческой индивидуальности и своему стилю заметны в судьбе Н. Гумилева и А. Блока, А. Ахматовой и О. Мандельштама, Е. Замятина и Б. Пильняка, К. Малевича и П. Филонова, А. Таирова и Вс. Мейерхольда, М. Булгакова и А. Платонова, Д. Хармса и Г. Шпета, Н. Голованова и М. Юдиной, М. Бахтина и А. Лосева, Б. Пастернака и В. Гроссмана, А. Твардовского и Ю. Трифонова, А. Тарковского, В. Высоцкого, А. Сахарова и А. Солженицына, И. Бродского и А. Шнитке и др.

Одним из пластов культуры 20 века является «русское зарубежье», превратившееся в своеобразный тип культуры, имеющий возможность лично и художественно реагировать на происходящие процессы в мировой культуре. Культура русского зарубежья, изначально и в течение всего советского периода, выстраивалась в последовательном противопоставлении русско-советской культуре, воспринимала себя в целом как живую наследницу всех исконных национально-русских традиций - культурных, религиозных, языковых, патриотических, нравственных.

Культура постсоветской России (с 90-х гг. 20 в. – нач. 21 вв.) сложна и противоречива. При частичной ослабленности влияния государственного аппарата, при политической и идеологической многопартийности, при стихийном давлении процессов технизации и становящейся рыночной экономики в культуре постоянны противостояния социальных, политических, финансово-экономических, религиозных, культурно-идеологических сил. В русской культуре заметным образом наблюдается и культурная многоуровневость: постоянно появляются различного рода объединения (творческие союзы, клубы и т.д.), регулирующие как массу, так и элиту. Типологическая черта непримиримости старого и нового, устоявшихся традиций и многочисленных нововведений во всех областях культуры становится также основополагающей в развитии России к. 20 – нач. 21 вв.

Вопросы для повторения

1. Назовите основные направления рубежа веков.
2. Каковы тенденции развития культуры «стыка веков»? В чём видятся традиции и инновации?
3. Какова роль объединения «Мир искусства» в культуре первой трети 20 века?
4. Каковы тенденции развития культуры советской и постсоветской России?

Темы рефератов

1. Выбор религии Владимиром Святым: за и против. Тенденции возможных путей развития Руси / России.
2. Культурологическое значение татаро-монгольского ига для русской истории.
3. Образ Софии в культуре Древней Руси. Символика и парадигматика смыслов.

4. Архитектура и иконопись Владимиро-Суздальской Руси: художественное своеобразие, тенденции развития.
5. «Господин Великий Новгород»: взаимосвязь общественно-политических и духовных ценностей.
6. «Уличанская» культура Новгорода и Пскова: архитектурные особенности и семиотика названий.
7. Шатровая архитектура и идеи Московской Руси.
8. Святые в новгородской иконописи: специфика выбора религиозных символов.
9. Сюжеты и символы живописи Феофана Грека: психологизм и драматизм искусства иконописца.
10. А. Рублёв: духовный путь иконописца (города, монастыри, храмы).
11. Символы и сюжеты живописи А. Рублёва и художественное своеобразие русской иконописи.
12. Архитектурный ансамбль Московского Кремля: древнерусские черты и итальянское влияние.
13. Русский иконостас как синтез храмовой живописи.
14. Живопись Дионисия как финал «золотого века» древнерусского искусства.
15. Стратотерпцы Борис и Глеб в иконописи и литературе. Символика образов.
16. Секуляризация культуры в 16-17 вв. и тенденции развития «годуновской» и «строгановской» школ иконописи.
17. Декоративность в архитектуре 17 века. «Нарышкинское» и «голицинское» барокко. Стилиевая специфика и тенденции развития.
18. Религиозный раскол: причины и последствия.
19. Петербург в контексте русской культуры: трансформация Европы в «теле» России.
20. Москва и Петербург – европейское и патриархальное в сознании русского человека.
21. «Петровское барокко» и Петербург первой трети 18 века. Стилиевые черты.
22. Женский мир в портретах Рокотова, Левицкого, Боровиковского.
23. Церковь, государство, культура в эпоху Просвещения. Уровни взаимодействия.
24. М.В. Ломоносов как тип человека Возрождения.
25. Классицизм эпохи Просвещения.
26. «Александрийская эпоха»: власть и культура.
27. События войны 1812 года в художественной культуре 19 века.
28. Черты русского менталитета в пейзажах передвижников.
29. Русское дворянство в культуре 19 века. Место, роль, художественные образы.
30. Салоны и кружки в культуре первой трети 19 века. Место, функции, роль.
31. Западники и славянофилы - два взгляда на русскую культуру.
32. «Запад, Восток и Россия» в воззрениях Вл. Соловьёва.
33. Античные мотивы в живописи романтизма.
34. Тема Апокалипсиса в русской живописи 19 века.
35. Русский авангардизм. Образы, идеи, смыслы.

36. Русский символизм в живописи и поэзии. Темы и художественные параллели.
37. Художественная жизнь России на «стыке веков».
38. Тоталитаризм и культура России.
39. Патриотизм в культуре военного периода.
40. Тенденции культурного развития России рубежа 20-21 вв.

Библиографический список

1. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. – М., 1974.
2. Вдовин Г. Становление «Я» в русской культуре 18 века и искусство портрета. – М., 1999.
3. Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М., 1977.
4. Древнерусское искусство. Художественная культура 10- первой пол. 13 вв. – М., 1988.
5. Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972.
6. Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств 14-16 вв. – М., 1970.
7. Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. – М., 1968.
8. Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. – М., 1968.
9. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. – М., 2001.
10. Из истории русской культуры. Т1. Древняя Русь. – М., 2000.
11. Ильин М.А. О русской архитектуре. – М., 1963.
12. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 1994.
13. Ильина Т.В. Русское искусство 18 века. – М., 2000.
14. Кондаков И.В. Культура России. – М., 1999.
15. Кондаков И.В. Культурология и история культуры России. – М., 2003. (или другие книги этого автора)
16. Культурология / Под ред. Г.В. Драч. – М., 2003.
17. Культурология / Под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М., 2005.
18. Культурология. Конспект лекций. / Под ред. Г.В. Драч. – Ростов- на- Дону, 2003.
19. Культурология: История мировой культуры: Учеб. Пособие / Г.С. Кнабе, И.В. Кондаков, Т.Ф. Кузнецова и др. – М., 2003.
20. Лазарев В.Н. Русская живопись от истоков до начала 16 в. М., 1983. (или любая книга этого автора)
21. Лихачёв Д.С. культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого (конец 14-нач.15в.). – М.-Л., 1962. (или любая книга этого автора)
22. Очерки русской культуры 18 века. Ч1,2,3,4. – М., 1985-9187.
23. Очерки русской культуры 19 века. – М., 2003.
24. Очерки русской культуры XIII – XV вв. – М., 1969.
25. Передвижники (Альбом). – М., 1971.
26. Рапацкая Л.А Русское искусство XVIII века. – М., 1995.

27. Рапацкая Л.А. Искусство «серебряного века». – М., 1996.
28. Раппорт П.А. Древнерусская архитектура. – СПб., 1993.
29. Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. – М., 1989.
30. Рогинская Ф.С. Передвижники. – М., 1993.
31. Русское искусство. Вторая половина 19 века: Очерки о жизни и творчестве художников: В 2т. – М., 1962.
32. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина 19 века. – М., 1954.
33. Сарабьянов Д.В. Образы века. – М., 1967.
34. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: Очерки. – М., 1971.
35. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. – М., 1988.
36. Тихомиров М.Н. Русская культура 10-18 вв. – М., 1968.
37. Яковкина Н.И. История русской культуры. 19 век.

Вопросы к зачёту

1. Культурология как предмет. Основные методы.
2. Культурология как гуманитарная наука. Смежные области знания: философия культуры, социология культуры, история культуры, психология культуры, экология культуры. Основная специфика, предмет изучения, взаимодействие.
3. Культура как основной предмет культурологии. История понятия «культура» (Античность, Средние века, Новое время).
4. Культура как предмет изучения. Разнообразие определений культуры как отражение её многозначности.
5. Понятие «цивилизации». Формирование антитезы «культура – цивилизация». Различные истолкования культуры и цивилизации.
6. Культура и природа. Этапы, уровни, специфика взаимодействия.
7. Культура и общество. Этапы, уровни, специфика взаимодействия.
8. Ценности в системе культуры: место, роль, функции.
9. Культура как система. Материальная и духовная культура.
10. Культура как система. Массовая и элитарная культура.
11. Культура как система. Функции культуры.
12. Культура как система. Сферы культуры. Наука как сфера культуры.
13. Культура как система. Сферы культуры. Искусство как сфера культуры.
14. Культура как система. Сферы культуры. Религия как сфера культуры. Градация священного и светского в культуре.
15. Техника и культура. Проблемы их взаимосвязи.
16. Школы и концепции в современной культурологии. Специфика формационного и циклического направлений.

17. Школы и концепции в современной культурологии. Специфика психоаналитического и социологического направлений.
18. Школы и концепции в современной культурологии. Специфика игровой концепции культуры.
19. Ценностные ориентиры человека античности в греческой лирике.
20. Античный антропоцентризм и его воплощение в греческой скульптуре.
21. Культуры Греции периода архаики. Характерные черты.
22. Теоцентризм в культуре Средних веков. Город и храм в средневековой картине мира (романское и готическое искусство).
23. Антропоцентризм Ренессанса. Характерные особенности. Артистизм личности эпохи Возрождения.
24. Гуманизм и своеобразие личности гуманиста Ренессанса.
25. Античность и средневековье в культуре Ренессанса. Взаимодействие эстетических и этических ценностей эпохи.
26. Человек и мир в сюжетах и образах живописи Ренессанса. Идеальное и трагическое в мироощущении эпохи.
27. Культура западной Европы XVII – XVIII вв. Характерные особенности.
28. Культура западной Европы XIX – XX вв. Ценностное и стилевое своеобразие.
29. Древнерусская культура Киевской Руси и периода татаро-монгольского нашествия. Специфические черты.
30. Древнерусская культура московского периода. Специфические черты.
31. Просвещение в России. Основные черты.
32. Просвещение в России. Свообразие русского портрета. Лиризм и психологизм женских образов в живописи второй половины 18 века. (Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский).
33. Историко-культурный облик России первой половины 19 века. Ценностные ориентиры романтизма и их воплощение в живописи. (О.А. Кипренский, В.А. Тропинин, К.П. Брюллов, А.А. Иванов) (два имени на выбор студента)
34. Историко-культурный облик России второй половины 19 века. Трагический диссонанс бытия человека и действительности в живописи реализма. (И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, В.В. Верещагин, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов) (два имени на выбор студента).
35. Культура конца 19 начала 20 вв. Свообразие эпохи. Специфика «культурного ренессанса» на «стыке веков»: традиции и новаторства.

Оглавление

I. Раздел I. Теория культуры	
1. Культурология как самостоятельная дисциплина. Методы культурологии.....	4
Вопросы для повторения.....	7
2. Культура как предмет изучения.....	7
Вопросы для повторения.....	10
3. Культура и цивилизация.....	10
Вопросы для повторения.....	12
4. Виды культуры.....	12
4.1. Материальная и духовная культуры.....	12
4.2. Массовая и элитарная культуры.....	13
4.3. Западные и восточные культуры.....	15
Вопросы для повторения.....	17
5. Школы и концепции культурологии.....	17
Вопросы для повторения.....	24
Темы рефератов.....	25
Библиографический список.....	25
Раздел II. Культура Западной Европы.....	26
1. Культура Древней Греции.....	26
Вопросы для повторения.....	30
2. Культура Средневековья и Ренессанса: преемственность и новаторство.....	31
Вопросы для повторения.....	37
3. Европейская культура XVII-XVIII веков.....	37
Вопросы для повторения.....	41
4. Европейская культура XIX - XX веков.....	41
Вопросы для повторения.....	46
Темы рефератов.....	46
Библиографический список.....	47
Раздел III. Русская культура.....	48
1. Культура Древней Руси.....	49
1.1. Место и роль религии в культуре Древней Руси.....	49
1.2. Древняя Русь XI-XIV вв.: Киевская Русь, период феодальной раздробленности и татаро-монгольского нашествия.....	53
1.3. Древняя Русь XIV-XVI вв.: московский период.....	56
Вопросы для повторения.....	61
2. Культура XVIII века.....	61
2.1. Эпоха Просвещения в России. Характерные черты.....	61

2.2. Стилиевое многообразиe эпохи: барокко, рококо, классицизм, сентиментализм...	64
2.3. Личность в контексте эпохи. Феномен русского портрета XVIII века.....	65
2.4. Женский портрет третьей трети XVIII века (Рокотов, Левицкий, Боровиковский).....	67
Вопросы для повторения.....	69
3. XIX век. Становление русского национального самосознания в культуре.....	69
3.1. Русский романтизм: живопись и литература.....	70
3.2. Место и роль салонов в русской культуре XIX века.....	72
3.3. Реализм и русский драматический театр.....	73
3.4. Русский реализм. Товарищество передвижников.....	74
Вопросы для повторения.....	76
4. Культура XX вв.....	77
Вопросы для повторения.....	80
Темы рефератов.....	80
Библиографический список.....	81
Вопросы к зачёту.....	83