

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ИНСТИТУТ ПО ПЕРЕПОДГОТОВКЕ И ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ СОЦИАЛЬНЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
при РОСТОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ТАГАНРОГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РАДИОТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В.С. ПОЛИКАРПОВ

ЗОЛОТОЙ ВЕК В ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Лекции по курсу истории мировой и отечественной культуры
Второе, дополненное издание
Ростов-на-Дону – Таганрог

2000

ББК 63.3я73

Рекомендовано к изданию кафедрой политологии и социологии ИППК при РГУ

Редакционная коллегия:

доктор философских наук, профессор Ю.Г. Волков

кандидат исторических наук, доцент А.В. Лубский

доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор Г.Н. Сердюков

ISBN № 5-8327-0036-8

© В.С. Поликарпов – текст, 2000.

ВВЕДЕНИЕ

Конец нашего века – это время интенсивных перемен в экономике, политике, социальных отношениях, технике, искусстве и других областях человеческой деятельности и культуры. Ясно, что эти перемены связаны не только с бурным развитием научно-технического прогресса, но и с взаимодействием культур различных народов нашего многообразного мира. Вместе с тем фактом является и то, что культура обладает двойственным характером: она и меняется, и сохраняется, сохраняясь же, передается, транслируется. По-прежнему этносы отличаются друг от друга в основном культурой, последнее цементирует связи между представителями народа. Как подчеркивается в культурологии, культура – душа и лицо народа; государственное устройство, экономическая система и т.п. – лишь визитная карточка страны.

Необходимо иметь в виду то, что законы существования, развития, и функционирования культуры также строги, как и законы общества, хотя в гораздо меньшей степени осознанны и поняты. История человеческого общества свидетельствует весьма красноречиво о том, что нарушение законов культуры приводит к неисчислимым последствиям для того или иного народа (этноса): деградация культуры вызывает тяжелые и страшные бедствия, более разрушительные, нежели стихийные катаклизмы. Самые благородные и гуманные по мотивам действия, если они противоречат социокультурной практике того или иного этноса, могут привести к разрушительным результатам. Разрушение же культуры можно приравнять только к геноциду.

Оказывается, культурная стабильность и культурное изменение имеют свои пределы в силу существования как культурного наследия, так и духа современности. Однако неправомерно представлять себе культурное наследие в виде старинного фолианта, а современность в виде ветра, перелистывающего и вырывающего ветхие страницы. В общем же фолиант, книга как образ культуры широко распространен у народов с развитой книжной мудростью и ученостью, однако он не применим к бесписьменным культурам. Лучше представлять культуру в виде живого и развивающегося организма, который обладает богатым генофондом, тончайшими реакциями способностью к усвоению новой информации и самообучению.

Таким образом, культурное наследие в каждый момент времени и остается самим собою и одновременно модифицируется. Новое, чужое в процессе освоения культурой трансформируется под воздействием наследия и становится органическим ингредиентом культуры и, в свою очередь, изменяет культурное наследие. Традиция и инновация взаимодополнительны, не существуют одна без другой и делают прозрачным друг друга. Если модернизация представляет собой ориентировку на новое и в определенной мере – на чужое, то "обращение к корням", воскрешение культуры означает ориентировку на традицию. И в то же время курс на модернизацию есть признание силы культурного наследия, а "обращение к корням" – подтверждение доминирования "чужого" или нового. Культура же как таковая получает свое осмысление как раз-таки в таких столкновениях традиции и инновации, своего и чужого. Взаимодействие разных культур, их встреча и диалог позволяют наиболее четко осознать этносу свою собственную, культуру, выработать ее самосознание. И если начальный, до сих пор не исчерпавший импульс для развития культуры – выяснение отношений с природой, то последующее развитие в основном обусловлено межкультурными коммуникациями, выступающими источниками новой информации.

В наше время – трагическое по своему существу время – все большее число людей осознает, что приобщение к культурному наследию прошлых веков означает не только знакомство с шедеврами мировой цивилизации, уникальными памятниками древнего искусства и словесности, не только школу нравственного и художественного воспитания, но и является неотъемлемой частью современной жизни, позволяет в определенной мере дать оценку настоящему и даже "открыть" будущее. К прошлым культурам восходят многие исключительно важные открытия, обусловившие поступательное развитие человечества. Последнее и сегодня черпает из этого бездонного колодца, чтобы найти решение целого ряда острых проблем, в том числе и глобальных. Создавая новое, человечество бессознательно и по необходимости обращается к культурному наследию прошлых цивилизаций, концентрирующего в себе значение и опыт наших далеких и близких предков, которые решали жизненные проблемы.

Обращение к наследию прошлых культур разных народов мира дает нам возможность понять мудрость предыдущих поколений, причины их удач и прозрений, ошибок и заблуждений, мотивы благородных и безнравственных поступков. Особого внимания заслуживает рассмотрение вершин культур разных народов мира, их расцвета – так называемого "золотого века". Следует иметь в виду, что культура неоднородна, ибо она складывается как из обыденного слоя, так и из специализированных сфер – религии, искусства, философии, науки, политики, права и пр. Развитие культуры представляет

собою в силу этого неравномерный процесс, поэтому в истории мировой культуры речь идет о золотом веке политики, искусства, философии и т.д. Золотой век позволяет в новом свете увидеть проблемы современной культуры, нащупать пути их решения.

Лекция 1. ЗОЛОТОЙ ВЕК КАК ОБРАЗ КУЛЬТУРЫ

Мифологема золотого века. Периодизация истории человеческого общества в произведениях Гесиода, Овидия и Махабхарате. Архаические корни мифа о золотом веке. Мадлен -золотой вех палеолитического искусства. Росписи пещер Альтамира и Ласко. Магия палеолитического искусства. Золотой вех как сад Эдема.

Золотой век - это мифологема, в которой зафиксирован образ счастливого человечества, коему дарованы вечная юность, вечный мир и вечная праздность. Фантазия древних приписывала золотому веку все блага беспечной и беспечальной жизни, что отражено в "Работах и днях" Гесиода: "Жили те люди, как боги со спокойной и ясной душою, горя не зная, не зная трудов" (109). В те времена человек жил во власти мифов и считал чудесное неоспоримой реальностью, к последней относилась и мифологема о золотом веке с ее картинами невиданной щедрости природы и удивительного бескорыстия человека, не знающего ни жадности, ни насилия.

Золотой век как идеал земного существования бесчисленное число раз воспевается в произведениях поэтов и описывается в картинах художников различных эпох и народов, начиная с Овидия и кончая Пикассо. Тот же Овидий, истинный римлянин, наделил его неписаной и неузаконенной справедливостью: "Первым век золотой народился, не знавший возмездий, Сам соблюдавший всегда, без законов, и правду и верность..." (Метаморфозы). В мифологеме золотого века выражена мысль о существовавшем некогда и утраченном затем совершенстве человеческой жизни. Со временем представление о золотом веке подверглось переосмыслению, его стали проецировать на будущее и таким образом миф превратился в утопию.

Понятно, почему многие теоретики социального утопизма находят в мифе о золотом веке зерно истины. Ведь в идеализированном прошлом, в счастливом образе минувшего мира содержится возможность социального творчества вообще. С развитием исторического мышления мифологема золотого века постепенно превращается в идеал, притягивавший к себе социальных реформаторов, утопистов и обездоленных. Достаточно вспомнить чаяния восставших таборитов, которые не сомневались в том, что вот-вот наступит золотое время и не придется больше "ни сеять, ни жать".

Идея сознательного воссоздания утраченного совершенства золотого века воспламеняла умы в эпоху Великой французской революции, ее энергией заряжены социальные и эстетические утопии XVII - начала XIX вв. И не случайно в эпилоге романа "Генрих фон Офтердинген" (начат Новалисом, завершен Тиком) странствия героя в поисках идеала - Голубого цветка - венчает гармония золотого века. Его олицетворяет не образ седого старца (времена Сатурна-Кроноса), а образ ребенка, глядящего в вечность.

Золотой век является одним из фундаментальных голосов или образов культуры, которые не исчезают из памяти человечества, постоянно, подобно птице Феникс, возрождаясь к жизни на новых условиях и в новом значении. Корни этого античного мифа глубоко уходят в архаическую древность и питают ветвистую крону, из века в век обрастающую новыми смыслами и значениями.

Исследования последнего времени показывают, что золотой век органически входит в периодизацию древности, предложенную Гесиодом в его "Работах и днях"; свою периодизацию дает Овидий в "Метаморфозах" (у Гесиода пять, у Овидия четыре периода), что эта периодизация точно соответствует чертам выделяемых ныне археологических эпох (протонеолит, неолит, медный, бронзовый и железный век). Действительно в поэме Гесиода говорится: "Создали прежде всего поколение людей золотое // Вечноживущие боги, владельцы жилищ олимпийских. // Был еще Крон-повелитель в то время владыкою неба. // Жили те люди... горя не зная, не зная трудов. И печальная старость // К ним приближаться не смела. Всегда одинаково сильны // Были их руки и ноги. В пирах они жизнь проводили. // А умирали, как будто объятые сном" (109 и сл.).

Началом человечества Гесиод и Овидий считали «золотое поколение» золотого века, которое было создано при Кроносе-Сатурне, но исчезло уже при Зевсе-царе. Эти счастливые люди жили в условиях невиданного расцвета природы - "вечной весны", присваивали дары природы и владели «стадами многими» скота.

При следующем - "серебряном" - поколении серебряного века, появившемся в эпоху господства Зевса-Юпитера, климат ухудшился, дома стали строить из ветвей, склеенных лыком,

люди начали обрабатывать поле и запрягать скот в ярмо. Жертвоприношения и алтари богам в то время еще не существовали.

Во времена третьего - "медного" - поколения медного века появились медные орудия и оружие, впервые возникли войны, хотя, вероятно, и не носившие грабительского характера. Вполне допустимо существование в эту эпоху жилищ из глины цвета меди и храмов с медной кровлей (вспомним храм Афины Меднодомной, медную крышу римского форума); Павсаний защищал достоверность существования медного храма Аполлона в Дельфах.

Четвертое (по Гесиоду, у Овидия это поколение отсутствует) поколение, или род героев, непосредственно предшествовало времени существования "железных" людей. Важнейшим достижением здесь является развитие мореплавания, однако многочисленные войны и битвы (ярким примером служит Троянская война) привели это поколение к гибели.

Последнее - обездоленное и обреченное на гибель "железное" поколение людей железного века. Эта самая плохая и жестокая эпоха характеризуется падением нравов и разрушением родственных связей, а также погоней за наживой и грабительскими войнами, частнособственническим разделом общинных земель и хищническим использованием полезных ископаемых.

Деление истории человечества на четыре века (как у Гесиода и Овидия) просматривается и в памятнике древнеиндийской культуры "Махабхарате" (здесь века называются югами). В нем вычленяются первый золотой, или божественный (Критаюга), второй серебряный (Третаюга), третий медный (Двапараюга), последний четвертый железный (Калиюга) периоды. Подобно античной, эта периодизация фиксирует постоянное ухудшение жизни человечества, что выражено в виде падения моральных и мировоззренческих, устоев общества - дхарм: "Во время Крита (юги) дхарма - как бык о четырех ногах, она властвует над людьми безраздельно, без хитростей и обмана. (Настает) Трета (юга), и тогда дхарма сохраняет лишь три (четверти) своей силы, четвертая же часть повергнута беззаконием. А во время Двапара (юги) дхарма уже наполовину вытеснена беззаконием. Затем несправедливость на три (четверти) воцаряется в мире, а на долю людской добродетели приходится лить четвертая часть... С каждой югою уменьшается продолжительность жизни людей, (слабеют) их мужество, ум, сила, духовная мощь. Цари, брахманы, вайшьи и шудры... постепенно станут лишь соблюдать видимость дхармы. Люди станут торговать дхармой, точно мясом" (Махабхарата, III, 188,9-119).

Необходимо отметить, что индийская периодизация рельефно циклична - после окончания Калиюги вновь начинается Критаюга. Последняя изображается как эпоха самых высоких достижений с цветущими городами, развитыми торговлей, ремеслом, земледелием и животноводством. Но и во времена Критаюги гармония природы и общества не всегда была полной, они иногда, нарушались военными столкновениями или применением оружия. Этот золотой век представлен идеальным обществом, чей нормальный порядок жизни был нарушен, особенно военными действиями. Затем происходит последовательная смена остальных веков, и так до бесконечности.

Картины с последовательно сменяющимися дворцами, лесами, садами, царствами и соответствующими им яйцами из золота, серебра, меди (которые, по мнению В.Н. Топорова, можно считать символами трех веков), а иногда из железа, довольно широко представлены в сказках славян и германцев. Используя материалы археологии, этнографии, мифологии и философских учений Н.А. Чмыхов в своей книге "Источники язычества Руси" показывает, что миф о золотом веке имеет архаические корни, которыми являются указанные выше археологические эпохи.

Иными словами, периодизация истории человеческого общества, данная в произведениях Гесиода и Овидия, в Махабхарате, в мифах и сказках славян и германцев и других народов совпадает с принятой в современной археологии классификацией древних эпох. Это соответствие выглядит следующим образом: первое ("золотое") поколение - протонеолит; второе ("серебряное") поколение - неолит; третье ("медное") поколение - медный век, это у Гесиода, а у Овидия третье поколение ввиду отсутствия четвертого поколения соответствует либо только медному веку (а поколение бронзового века опущено), либо медному и бронзовому векам одновременно, т.е. эпохе палеометалла в целом, начавшейся именно с медного века; четвертое ("героическое") поколение (по Гесиоду) - бронзовый век; у Овидия упоминание об этом поколении отсутствует; пятое ("железное") поколение - ранний железный век. Это значит, что данные века - протонеолит, неолит, бронзовый (или медный и бронзовый века вместе) и железный век - были историческими вехами в жизни индоевропейских народов.

Высшего расцвета искусство эпохи палеолита (золотой век палеолитического искусства) достигает в мадленский период (25-12 тыс. до н. э.). Рельеф и живопись приобретают черты

истинной монументальности, масштабность и богатство некоторых художественных ансамблей не имеют себе равных. Исчезает мелкая пластика, господствуют рисунок и живопись, причем в последней совершается переход от простейшего контурного рисунка, равномерно залитого краской, к многоцветной росписи. В центре росписей находится мир животных, чьи фигуры передаются крупными пятнами двумя-тремя красками; с помощью изменения силы тонов моделируются объемные формы. Художник подмечает ритмические повторы и изгибы линий, симметрию в расположении частей. Впервые рождается впечатление множественности в единой композиции.

Искусство палеолита формировалось долго и трудно, прежде чем достигло своей вершины, положившей начало художественному творчеству, свободному от внешнего принуждения. По мнению известного французского археолога А. Леруа-Гурана, высказанного в его книге "Предыстория западного искусства", искусство палеолита представляет собой свидетельство первого мысленного упорядочения мира в соответствии со структурой и потребностями первобытной охотничьей общины. Он пишет: "Наблюдение при помощи методов статистики тематики выявляет существование системы символической репрезентации мира живых существ, системы, которая сохраняется с небольшими вариациями на протяжении существования палеолитического искусства. Эта система указывает на деление видов животных на две группы, которые соответствуют делению человеческого мира на мужчин и женщин. С мужчиной связаны кони, олени, козлы, львы и носороги, с женщиной - зубры и туры... люди палеолита изображали в пещерах две большие категории живых существ, соответствующие им мужские и женские символы, а также символы смерти, которая кормит охотника".

Существование человеческого порядка наряду с порядком природы, весь ужас и вся прелесть животного мира, которому противостоял и с которым идентифицировался человек-охотник, дела жизни и смерти выступали в качестве основы художественного ритуала и объясняющих его мифов. Для нас существенно то, что в эпоху Мадлен была сформирована окончательно обширная система мышления, чья фиксация в изумительных произведениях искусства сохраняет до сих пор ранг свободной, творческой креации. Не удивительно, что золотой век палеолитического искусства оказывается обаятельным для человека XX века, что не уменьшается число желающих посетить пещеры Альтамира и Ласко, где находятся самые интересные пещерные росписи в Европе.

Расположенная в Испании Альтамира - наиболее значительная по художественному богатству палеолитическая "картинная галерея". Славу ей принесла громадная многокрасочная роспись на потолке бокового зала (ее размер равен 18 м на 9 м). Эта фреска изображает целое стадо бизонов и других зверей (длина фигур - до 2,25 м) верхнепалеолитической фауны. Вся роспись представляет собою нечто целое, вызывающее у зрителя сильные эмоции в силу художественного совершенства и высокого уровня исполнения.

Не менее знаменитой является и "картинная галерея" пещеры Ласко, находящейся во Франции. Она содержит великолепную серию верхнепалеолитической росписи и гравюр с их животными и знаками, несущих некий смысл. Данное искусство и знаки могут быть интерпретированы как одна из наиболее старших пиктограмм мира, как довод существования в золотом веке мадленской культуры «способа записи проблемы». Во всяком случае несомненно то, что перед нами древнейший исток письменности, без которой трудно, представить себе развитие человечества и многих культур мира.

Анализ росписей Ласко позволяет сделать вывод об их связи с самыми древними основаниями мифологии, росписи и гравюры Ласко (как и Альтамиры) выступали в виде мифо-религиозных санктуариев, где человек находился перед лицом того, что является непонятным, внечеловеческим, что не поддается обыденному опыту. Мифология в ее художественной ипостаси вводит порядок в познаваемый мир, дает возможность человеку обороны перед наступлением Великого Неизвестного Хаоса. Исследования содержания "картинной галереи" Ласко позволяет выдвинуть гипотезу, что санктуарии палеолита можно трактовать как "первую своеобразную книгу о Вселенной или же о живущих существах, созданную задолго до изобретения письменности" (А. Ламинг). Мы имеем дело с древнейшей в истории нашей цивилизации попыткой систематизации знания, причем не следует забывать того, что тогда магия и знание взаимно дополняли друг друга.

Золотой век палеолитического искусства (понято, что нужно учитывать синкретичность первобытной культуры) ярко свидетельствует об отделении духовного от практического. Это отделение произошло тогда, когда человек начал украшать свое оружие не в силу требований охотничьей магии, а под влиянием зарождающихся в нем потребностей и стимула в эстетическом освоении мира, когда начал творить магию своего искусства. Творение магии искусства, на протяжении многих тысячелетий связанного с практической жизнью охотников, достигло в эпоху

мадленской культуры уровня и размаха, свидетельствующих о том что человек наконец оценил свои великие возможности. Тогда он начал покрывать росписями, гравюрами и фресками стены и потолки своих пещер-санctuариев из внутренней потребности поразить себя, стал творить искусство, освобождающее его от религиозного ритуала, от охотничьей магии. Возникает искусство, чьим господином и волшебником становится талант человека.

Живописные образы золотого века палеолита будут существовать независимо от магии, от религии. Впервые человек повествовал в sanctuариях, как протекает жизнь природы, как рождаются животные, как женское и мужское начала дают новую жизнь и как жизнь должна уступить свое место смерти. Человек осмелился создать в sanctuариях искусство для себя и к удивлению племени он изобразил могучих и прекрасных зверей и они здесь останутся навсегда. До этого он создавал гарпун, нож, топор, сети и другие необходимые для жизни вещи, но разве может все это сравниться с радостью и волнением, возникающим тогда, когда рождается многоцветный мир живописи? Лук со временем рассыпется, сети истлеют, на смену молодости придет старость, жизнь сменится смертью и только росписи в пещере останутся и никто не осмелится к ним прикоснуться. Более того, их магия настолько сильна, что они завораживают нас, людей конца XX в.

Древний миф о золотом веке со временем получил новый смысл в образе сада Эдема, «рая» который характерен для многих религий Запада и Востока. Достаточно привести античное описание рая - Острова Блаженных, куда отправляется душа праведника. Когда душа приближается к этой стране вечного счастья, ее уже издалека охватывает чрезвычайно приятный и пахучий ветерок, в котором различаются ароматы роз, нарциссов, гиацинтов, лилий, фиалок, мирта, лавра и цветущего винограда. Там текут реки, прозрачные, подобно хрусталу, нежный ветерок легко колышет лес, а среди ветвей безмолжно звучит волшебная песня, будто нежные звуки висящей где-то дудки. Посреди острова расположен город блаженных, весь из золота, окруженный изумрудной стеной; дороги выложены слоновой костью, все храмы богов из берилла, а алтари из больших плит аметиста. Вокруг города течет река пахучего масла. Жители этой страны - бесплотные и призрачные существа - никогда не ссорятся и спокойно прогуливаются при свете вечной утренней зари. Здесь царит вечная весна: цветы на лугах и густые деревья никогда не вянут, виноградные грозди зреют каждый месяц, а пшеница родит уже выпеченные буханки хлеба. В этой чудесной стране жизнь проходит в банкетах, прогулках и развлечениях, причем место для них расположено на так называемых Елисейских полях. Это изумительный луг, окруженный густым лесом самых различных деревьев, в тени которых на ложах из цветов возлежат пирующие. Соловьи и другие лесные певчие птицы, пролетая над ними, засыпают их цветами, собранными на соседних лугах.

Чудесные приметы золотого века различимы в данной райской символике сада, возникшей в Далеком прошлом. Достаточно вспомнить "Божественные сады" в эпосе о Гильгамеше, чудесный Аваллон ("яблонева земля") кельтских мифов, мифические сказания древних греков о садах Гесперид с золотым яблоками, предания о висячих садах Семирамиды в Вавилоне, о бальзамическом саде царя Соломона и о библейском образе сада Эдема, где первым садовником был Адам. И знаменательно то, что в истории мировой культуры мы встречаемся с попытками создать подобие рая, золотого века на нашей Земле от грандиозных творений знати до скромных домашних «райских уголков».

Лекция 2. ЗОЛОТОЙ ВЕК ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

Золотой век, запечатленный в камне. Теократия и общество при фараонах. Право и правовые институты. Религия и философия. Расцвет медицины. Литература и гуманизм. Искусство перед лицом вечности.

В отличие от очерченных временных границ древнеегипетской цивилизации её культура своими истоками уходит в глубокую древность, причем по своему происхождению она является африканской и приобретает свое лицо только по мере приближения к династическому Египту. Кристаллизация собственно древнеегипетской культуры произошла в сравнительно небольшой исторический срок - конец протодинастического периода (3300-3000 гг. до н.э.) и Раннее царство, когда возникает и складывается единое государство, дуальное по своей природе, ибо оно объединило царства Севера и Юга. За несколько столетий, отделяющих эпоху древнего царства от времени появления двуединого государства в долине Нила, древнеегипетская культура получила неповторимый облик и достигла расцвета - золотого века.

От первых незамысловатых полунадписей-полурисунков, запечатленных на булаве царя Скорпиона или на знаменитой Палетке "Нармера" (своего рода царских манифестов), и от первых

лаконичных надписей с царскими титулами до пространных и обстоятельных декретов царей; от первых упоминаний имени усопшего и предназначенных для него жертвенных даров - до развернутых биографических надписей вельмож и сложных религиозных текстов ("Тексты пирамид", "Мемфисский богословский трактат"), от первых кирпичных мастаб - к величественным каменным сооружениям: пирамиде Джосера, огромному надгробию в Медуме, Красной и Надломленной пирамидам Снофру в Дашуре и от них - к классическим пирамидам в Гизе царей IV династии Хуфу, Хафра и Менкаура; от скрытых архаических святилищ богов - к храмовым комплексам V династии, посвященным Солнцу, с открытыми дворами и молельнями, со стройными каменными обелисками - символами восходящего светила; от первых схематических изображений на палетках, стелах и ремесленных изделиях - до многосюжетных высокохудожественных композиций на стенках гробниц Ти, Мерерука в Саккара (V и -VI династии); от несовершенных и условных первых культовых статуй умершего - до полного неповторимого, сугубо египетского своеобразия статуй-портретов царевича Рахотепа и его жены Нюфрет, Луврского писца, вельмож Хемиума и Каапера и символических царских портретов (Менкаура с богинями, огромный каменный Сфинкс) - таковы лишь некоторые вехи эволюции древнеегипетской культуры на протяжении нескольких веков.

Этой эволюции сопутствовали значительные внутренние изменения, которые выдвинули Египет в ряд великих древневосточных цивилизаций. Эпоха Древнего царства воспринималась самими египтянами как время могущественных царей и несравненных великих мудрецов - полубога Имхотепа и Джедефхора, Кагемни и Птаххотепа, как золотой век древнеегипетской культуры.

Каждый социальный институт Древнего Египта имеет свою опору в фараоне, находившегося на вершине общества и сочетавшего в себе одновременно царя и бога. Неудивительно, что египтяне постоянно занимались разработкой теории власти фараона или теологией власти фараона. В соответствии с этой теорией фараон отождествлялся с богом Гором - он правит землей так же, как бог небом; фараон является тем-который-относится-к-Двум-Богиням, охраняющим и легализующим его власть; он выступает в качестве царя Верхнего и Нижнего Египта, Золотого Гора. Однако и этого недостаточно фараонам и поэтому при V династии к этим определениям добавляется еще одно - сын Ра. В конце Древнего царства фараон как сын творца и господина мира имеет власть над всем целостным космосом. Именно этот монументальный аспект фараоновской власти выражают сохранившиеся до наших дней статуи фараонов той эпохи, и прежде всего шедевр среди них, статуя Хефрена. Властный, бесстрастный, с устремленными в далекий горизонт очами, где находится его отец Ра, фараон поддерживает равновесие мира, которому каждый момент грозит возвращение хаоса. Благополучие страны зависит от фараона, все общество многочисленными нитями связано с ним и его безопасность и стабильность находятся в руках фараона.

Ниже его находились вельможи, писцы, ремесленники, неквалифицированные рабочие и рабы. Небольшая группа сановников и высших жрецов обладала богатством и властью, она сосредоточивала у себя практически все полноту власти под верховенством фараона. Владели богатством и имели власть также и представители администрации (правители номов или провинций - номархи, жрецы различных храмов и офицеры). Знать, жречество, армия и бюрократия, находящиеся у кормила правления мощной централизованной имперской машины, составляли меньшую часть населения Древнего Египта. Остальные же (их было несколько миллионов) занимались тяжелым трудом в мастерских и на полях. На эпоху золотого века приходится расцвет жречества, обладающего колоссальным накопленным знанием и наряду с ним управляющего страной. Не случайно древнеегипетское государство исследователи квалифицируют как теократическое - в отличие от обществ современного Запада здесь не существовало различия между гражданской бюрократией и жречеством, ибо вся жизнь древнего египтянина была пронизана религией.

В иерархическом древнеегипетском обществе с утонченной культурой достаточно высокий уровень развития, очевидно, достигло право. К сожалению, в этом случае ситуация с кодексами законов практически безнадежна по сравнению с другими ближневосточными государствами. Глиняные таблички сохранили для нас уложение законов шумеров, вавилонян, хеттов и ассирийцев. На мощной, твердой стеле из диорита сохранился почти кодекс Хаммурапи, иудейское законодательство известно благодаря Пятикнижию и только Древний Египет не оставил одного правового кодекса.

Это не означает, что таковых сводов законов не существовало. Более того, имеется довод в пользу того, что уже в III тыс. до н.э. законы были записаны. В одном из памятников литературы, описывающем страшные последствия революции, которая положила конец существованию Древнего царства, читаем:

"В самом деле, законы были выброшены из архивов,

Топчатыся по ним на общественных площадях,
Бедняки уничтожают их."

Имеются определенные фрагментарные данные о праве в Древнем Египте немногочисленные документы о функционировании правовых институтов в Древнем царстве.

Прежде всего следует отметить, что в соответствии с теологией власти источником права является фараон, чья особа излучает справедливость. Как сын бога-творца он продолжал, его дело, устанавливая, уточняя и расширяя принципы организации мира, впервые введенной в момент творения. Кто не подчинялся этим принципам, тот - бунтовщик. Исполнение функции судьи есть атрибут фараона, но так как ему трудно выполнять данную функцию, то им создаются правовые институты. Высшим судьей после фараона был везир, которому помогала судебная администрация. Во время V династии существовало 6 судебных трибуналов, впоследствии появились в эпоху децентрализации локальные судьи. Они-то, и осуществляли весь судебный процесс со всеми его перипетиями, в том числе и пытками (их применяли и к свидетелям).

Сфера права включала в себя гражданское право (имущественное, наследственное, торговое, супружеское, частнособственническое право и пр.) и уголовное право, о котором известно весьма немного. Впоследствии было разработано международное право, это относится к правлению Тутмоса IV, когда оружию стадо сопутствовать право в отношениях между государствами. Постепенно вырабатываются определенные правовые нормы международных отношений при активном участии жрецов из так называемых "Домов жизни".

В этих "Домах жизни" - интеллектуальных центрах (мозговых трестах) Древнего Египта - разрабатывались и мировоззренческие проблемы. Все, что мы знаем о древнеегипетской культуре и цивилизации, суммируется в образе несравнимо мощного порядка веры в ее религиозной ипостаси. В данном культурном пространстве человек находится в состоянии социального и идеологического рабства - фундаментальным принципом здесь является идея о вечной жизни, бессмертии (в самом начале она применялась только к фараону, а затем после происшедшей в эпоху Древнего царства революции - к рядовому человеку). Именно древние египтяне являются самым религиозным народом в истории человеческого общества.

Свою цивилизацию они изначально считали созданной богами. Согласно хронологии Манефона, основанной на священных текстах, до земных царей Египтом правили боги, затем - полубоги. В "Мемфисском богословском трактате", творении жрецов Птаха, восходящем к эпохе Древнего царства, сказано: "Умиротворился Птах, создав все вещи и божественные слова. Он породил богов, создал города, основал номы, поместил богов в их святилища, учредил им жертвоприношения, основал их храмы, сотворил их тела ради умиротворения их сердец".

Высочайшим интеллектуальным достижением является философия "Мемфисского богословского трактата", в котором неизменными принципами созидания были сердце, зачинавшее мысль, и язык, порождавший приказание. В этом тексте творение выражается в философских терминах в той мере, в какой египтянин был вообще на это способен. Такое творение при помощи мысленного представления и словесного произнесения имеет эмпирические корни в человеческой жизни: власть правителя создавать посредством повеления. В "Мемфисском богословском трактате", по мнению Дж. Брестеда, мы вплотную подходим к подоплеке учения о Логосе в Новом завете: "Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог".

Понятно, что не всегда легко установить истоки философской рефлексии, особенно потому, что во многих Древних цивилизациях просто невозможно отделить философию от религиозной мысли, Ф. де Куланж верно заметил, что теология возникла из наблюдения смерти: «Смерть была первой тайной. Она открыла путь человеку к иным тайнам. Она лежит в основе переориентации его мышления с видимого на невидимое, с бренного на вечное, с человеческого на божественное». Теология и философия весьма тесно между собой переплетены: судя по тому, что нам известно о попытках древних египтян интерпретировать мир и в целом жизнь, они не разделяли верований от утверждений или духовных переживаний (философия же и есть выражение духовных переживаний). Французскому египтологу Ф. Дома удалось в трактате, посвященном творению мира богом Птахом, вычленил элементы эссе психологии познания. Если к этому добавить то, что один из хирургических трактатов, изложенный в папирусе Смита, из времен Древнего царства, опирается на принципы строгого рационализма и при постановке диагноза и лечении ран или переломов рекомендует пользоваться эмпирическими критериями, тогда возникает впечатление о рождении тенденции рационального познания у самой зари человеческой истории.

Отец истории Геродот утверждал, что древнеегипетские врачи были высоко специализированы и что это свидетельствует о высоком уровне, достигнутом их медициной. Однако

это не совсем точно, ибо специализация присуща как раз-таки первобытной медицине, она вытекает из практики. Превосходство древнеегипетских врачей над своими коллегами, практикующими в соседних ближневосточных государствах, связаны с тем, что, как следует из медицинских папирусов эпохи древнего царства, в своей деятельности они исходили из рационального подхода при лечении различного рода болезней.

На древнем Ближнем Востоке не существовало резкой границы между медициной и религией, поэтому неудивительно, что древнеегипетский врач был одновременно жрецом и магом. Он владел эзотерическими знаниями в области гипноза, психотехники, применения лечебных трав и благодаря этому оказывал сильное влияние на своих пациентов. Вместе с тем многие врачи впервые в мировой истории занимались реальной медициной в современном значении этого слова.

Вполне естественно, что их репутация находилась на высоком уровне и слава о них распространилась по всему ближневосточному региону - их положение в древнем мире равноценно статусу современных психоаналитиков. Глиняные таблички, обнаруженные в Тель-Амарне, свидетельствуют о том, что древнеегипетских целителей посылали к иностранным царским дворам в Ассирии, Персии и др. Можно сказать, что древнеегипетская медицина - основа современной западной медицины, что ее подход к лечению человека воспринят сегодня в Европе.

В Древнем Египте была создана литература в полном смысле этого слова, ибо в нем существовали социальные группы и круги, интересующиеся литературными произведениями и получающие от них удовольствия. В рафинированной культуре золотого века имелось три литературных жанра: религиозная поэзия, биография и моральные поучения. Религиозный культ с необходимостью потребовал сложения молитвенных гимнов, исполняемых во время празднеств. У ряда людей имелась потребность выражения религиозного чувства в строках исключительной красоты и в итоге возникла драма. Значительного расцвета достигла биография, которая описывала жизнь того или иного индивида в двух аспектах. С одной стороны, это изложение веры умершего, когда внимание обращается на те моральные принципы, которые позволили ему обрести загробную жизнь. С другой стороны, некоторые вельможи стремились запечатлеть для потомков историю своей карьеры, полной различного рода приключений.

Важное место занимали литературные произведения с моральной тематикой, с рефлексиями мудрецов о старости, о стремлении к гармоничной и спокойной жизни в обществе, об искоренении жадности и скупости и др. Само собой разумеется, что этика древнего царства пронизана религиозностью, ведь существование мира и общества не мыслилось египтянами без Маат - божественного Порядка и Истины. Боги-творцы уничтожают изначальный хаос, и в созданном ими человеческом обществе выступают в роли восстановителей всеобщей гармонии Маат. Подобно богам фараон также должен стремиться "утвердить Маат на месте беспорядка", - говорится в "Текстах пирамид".

Порядок часто понимался как правопорядок, справедливость; боги и фараоны - как владыки и учредители законов. Не случайно египетские везири, начиная с эпохи Древнего царства, выступают в роли жрецов истины, что соответствовало их судейским обязанностям. Понятие Маат становится центральным в древнеегипетской этике. Одно из древнейших известных нам поучений - «Премудрость Птаххотепа» (V династия) - провозглашает Маат принципом, на котором строятся правильные человеческие взаимоотношения: "Велика справедливость, и превосходство (ее) непоколебимо. Неизменна (она) со времен Осириса, и карают преступающего законы".

В этике золотого века появляется идея гуманизма - уже тогда имелись надписи типа высказываний жреца Шеши: "Я спасал несчастного от более сильного... Я давал хлеб голодному, одевание нагому. Я перевозил на своей лодке не имеющего ее. Я хоронил не имеющего сына своего..." Большое число подобных текстов свидетельствует о существовании гуманизма, высоких нравственных принципов в египетской культуре.

Искусство в Древнем Египте (архитектура и изобразительные искусства) использовалось для идеологического воздействия на сознание человека, оно выражало основные идеи религии и использовалось в религиозном культе. Уже в золотом веке мы видим следующие ведущие направления древнеегипетского искусства: реализация идеи беспредельного могущества богов, включая бога-фараона, которая воплощалась в монументальных сооружениях гробниц или храмов, в грандиозных статуях с выражением неземного бесстрастия, величия и всепоглощающей мощи. Искусство было ориентировано на вечность, так общее название гробниц для фараона означает "Дом вечности".

Интересно то, что в эпоху Нового царства в связи с упразднением фараоном Эхнатона всех старых божеств и введением культа одного солнечного бога живопись переживает свой "золотой

век": она становится самостоятельной ветвью искусства, тогда как раньше она ограничивалась только подчеркиванием значимости барельефов, полихронией рельефов и статуй. Теперь же гробницы фараонов и часовни частных лиц покрываются картинами, среди которых имеются шедевры. Особое место занимает амарнская живопись, порвавшая со старыми традициями и получившая определенную свободу; в ее картинах изображается, буйная радость жизни с одновременным восхвалением Атона, дающего жизнь солнечного диска. Таким образом, эта новая концепция получила отражение в художественном языке: угловатым изображениям предпочитали закругленные, а жесткие канонические позы – более свободные, живые образы. В этом плане показателен портрет Эхнатона в кругу семьи с супругой и играющими детьми, непохожий на существовавшие до тех пор канонические, по сути безличностные, изображения фараонов. Однако этой религиозной революции, в ходе которой впервые в истории был установлен монотеистический культ государства, не суждено было продлиться долго. Следующий после Эхнатона фараон, Тутанхамон, отказался от новой религии и вернулся к прежним традициям. В искусстве также наметился возврат к традиционной стилистике и начался период всеобщего увлечения изысканной утварью и драгоценностями. Поэтому амарнская живопись исчезает со стен гробниц и сохраняется некоторое время на папирусах. Но ее методы вошли в европейское искусство, обогатив его. В целом можно сказать, что высочайшие достижения древнеегипетской культуры стали неотъемлемой частью мировой культуры, оказали влияние на развитие арабо-мусульманской и европейской культур.

Лекция 3. ЗОЛОТОЙ ВЕК ПЕРИКЛА.

Предпосылки наивысшего подъема древнегреческой культуры. Афинская демократия. Историография и публицистика. Медицина и точные науки. Искусство классического периода. Философия. Олимпийские игры.

Временем расцвета древнегреческой культуры считается V в. до н. э. - век, называемый золотым веком Перикла. В научных исследованиях подчеркивается, что именно в эту эпоху наиболее ярко проявился феномен "греческого чуда". Он состоит в необычном расцвете среди древневосточных сакральных (священных) цивилизаций греческой культуры: эпоса (античные греки вроде бы не знали богатой древневосточной литературы), философии, театра, скульптуры. В основе уникальности греческого культурного "чуда" лежат следующие предпосылки: частная собственность, рабство, полисная демократия, сохранившиеся аристократические этические представления, отсутствие чиновничье-бюрократической элиты и жреческой касты, десакрализация политической и культурной жизни (специфически античное явление), возникновение греческого буквенного письма, идеал бескорыстного созерцания, исповедовавшийся людьми, которые занимались духовным производством, созданием высокоразвитой греческой культуры.

До сих пор привлекает к себе внимание афинская демократия, взлет и упадок которой ярко показывает позитивные и негативные стороны демократии вообще, показывают права и несправедливость. Именно Перикл внес наибольший вклад в развитие афинской демократии, в расцвет политической мощи Афин (он удовлетворил требования средних и бедных афинских граждан в привлечении их к реальному управлению государством путем введения оплаты за должности, наделил землей обедневших граждан и пр.), и в конце его жизни началась ее деградация. Время его деятельности было самой блистательной эпохой в истории Афин ("пятидесятилетие"). "По названию - демократия, а в действительности Господство первого человека", - так оценил Фукидид положение Афин при Перikle.

И все-таки господство это обусловлено рядом его выдающихся качеств, а именно: прекрасное образование, пополняемое всю жизнь благодаря общению с самыми глубокими умами его времени, высокий уровень интеллекта, сочетаемый с мудрым подходом к жизни, великолепный ораторский дар, трудолюбие и выдержка, энергичность и гражданское мужество. Такой набор черт, редкий в одном человеке, который был отличным военным стратегом и политиком. Верный своим принципам, к преданным интересам государства, был равнодушен к похвалам и порицаниям толпы, сохранял трезвый взгляд в самых трудных ситуациях. Перикл не был диктатором, не имел в своем распоряжении материальной силы, которая давала бы ему власть; несколько раз он отстранялся от власти. Его повторяющийся успех - это триумф разума.

Афинская демократия была демократией свободнорожденных мужчин, чья численность составляла меньшинство населения. Все дела в государстве решало состоявшее из них народное собрание, должностных лиц избирали по жребию, причем считалось, что властные функции высшего уровня могут исполнять любые граждане, независимо от их имущественного положения. Чтобы предотвратить злоупотребления властью, закон запрещал повторно избирать одного и того же

человека на ту же самую должность. Демократической чертой была также коллегиальность управления, исполнительная власть находилась в руках членов совета пятисот. Проекты постановлений последнего издавна обсуждались на народных собраниях, причем здесь строго соблюдался принцип "исегории" - свободы слова, который вместе с "исотимией" - равенством в занятии должностей и "истономией" - равенством перед законом составлял фундамент политических прав граждан.

Так как должностные лица в Афинах не располагали большой властью и авторитетом, то на передний план выходили зачастую люди, не занимавшие никаких официальных должностей, но умевшие говорить и убеждать народ принять или отвергнуть тот или иной закон. Таких людей в древней Элладе называли демагогами, не вкладывая в это слово никакого осуждающего оттенка: то были истинные вожди народа, в V в. до н.э. к ним относился Перикл. Он своей деятельностью способствовал громадному развитию торговли, флота, жизнь приобрела невиданные до тех пор масштабы. Во всем, чем жила тогда Греция, Афины заняли первое место: в архитектуре, философии, пластических искусствах, поэзии, риторике и т.д. Перикл превратил Афины в один крупный университет, давший возможность проявиться гениальным умам.

К этим умам относятся и два знаменитых историка: иониец Геродот из Галикарнаса и афинянин Фукидид. Значительное влияние на "отца историй" Геродота оказало пребывание в Афинах - дружба с Периклом и Софоклом, склонность к софистике и естествознанию. Геродот положил начало собственно греческой историографии, так как он обращался к центральным, политически значительным событиям современной ему истории, пережитым им самим. "Отец истории" стремился к достоверному изложению исторических событий, следовал их в совокупности, однако его труды характеризует вера в действие религиозно-этических сил в истории. Вместе с тем Геродот является историком, олицетворяющим переход от логографов к Фукидиду в рамках греческой описательной истории.

Иной подход у Фукидида, который не видел необходимости для объяснения хода истории прибегать к идее вмешательства богов в жизнь людей. Он - основатель прагматической историографии, подобно тому как Демокрит выводит богов за пределы природы, Фукидид выводит их за пределы истории. В каждом его суждении видна его принадлежность к новому поколению, мыслящему критически и рационалистически. Историю направляют не боги, а люди, действующие в соответствии со своей «природой», т.е. со своими интересами. "Природа" людей оказывается всегда сильнее законов и договоров. Знания человеческой природы и ее проявлений для Фукидида достаточно, чтобы постигнуть движение современного ему общества. Глубокое понимание природы человека сближает его с софистами, а высокий интеллектуализм его сочинений - с Сократом.

Бурные политические события в греческом мире и в самих Афинах V в. до н. э. нашли отражение в политической литературе, в публицистике. Беспощадная жестокость, с которой Афины обращались со своими союзниками в Пелопоннесской войне, заставила ионийца Стесимбота сочинить и распространить памфлет "О Фемистокле, Фукидиде и Перикле", где предводители афинской радикальной демократии были подвергнуты острой критике. Своего рода памфлетами, зеркалом социальных проблем и тенденций в самих Афинах служат комедии Аристофана. Получила распространение и антидемократическая "брошюра" "Об устройстве Афин", написанная неким сторонником олигархического правления, воспитанником советов. Также и "Лакедемонская политея" Крития, одного из учеников Сократа, направлена против демократии, разъясняя и восхваляя принципы государственности и общественного устройства Спарты.

В золотом веке Перикла разворачивается деятельность Гиппократов, основателя научной медицины: с его медициной завершился переход от религиозно-мистических представлений о всех процессах, связанных со здоровьем и болезнями человека, к начатому ионийскими натурфилософами их рациональному объяснению. Медицина жрецов сменилась медициной врачей, основанной на точных наблюдениях. В приписываемом Гиппократу трактате "О священной болезни" оспаривается традиционное мнение, будто эпилепсию вызывают злые демоны, а сама эпилепсия рассматривается как болезнь мозга. Другое сочинение "О воздухе, водах и местах" устанавливает связь между состоянием здоровья, в том числе психического, отдельных людей и народов под влиянием климатических условий. Врачи школы Гиппократов были также философами. Их методы, основанные на опыте, наблюдениях, стремлении к быстрой и правильной диагностике, применении таких профилактических мер, как диеты и гигиена, были, несомненно, плодами того же интеллектуального течения, которое породило и философии Демокрита, и "Историю" Фукидида. Гиппократ, прозванный "отцом медицины", приобрел известность во всем греческом мире и на Востоке. До наших дней дошло его бессмертное правило для врачей: не навреди пациенту.

Если о медицинских знаниях судить благодаря "Гиппократову корпусу", содержащему 53 трактата, то о точных науках известно очень мало. Однако многочисленные имена математиков и астрономов того времени, сохранившиеся в античных сочинениях, свидетельствуют о том, что и эти науки развивались успешно, достижения греческой астрономии и космологии к концу V в. до н. э. были колоссальны и далеко превосходили все, что достигли другие народы древности.

Своей вершины достигло и греческое искусство, весь золотой век насыщен творческим гением Мирона, Поликлета, Фидия и других художников. Целое поколение звезд искусства причастно к рождению красоты, которая до тех пор и не снилась человечеству. Прежде всего следует отметить ансамбль Акрополя, в чьем создании деятельное участие принимали Перикл и крупнейший скульптор Фидий. Главное сооружение Акрополя - Парфенон, в его центре находилась сделанная из слоновой кости и золотых пластин на деревянной основе статуя Афины. Особое значение Парфенона состоит в том, что он - и памятник, признанный увековечить победу греков над персами, и символ славы и величия Афинского государства - главы морского союза Парфенон - одно из величайших творений мирового искусства; все сюжеты его объединяет единая идейная основа: борьба света, добра и цивилизации с силами тьмы, дикости и отсталости. После смерти Фидия недалеко от Парфенона был воздвигнут храм Эрехтейон, он завершил великолепный ансамбль Акрополя.

На значимость скульптуры в жизни греков обращает внимание Плутарх, подчеркивая, что в Афинах было больше статуй, чем живых людей. Наряду с нею ценилась и живопись, хотя подлинников дошло до нас ничтожно мало. Из источников известно о прославленных живописцах Полигноте, Апполодоре, Зевксисе, Апеллесе и о многих других. Полигнот, современник Перикла, расписывал стены общественных зданий фресками на темы эпоса и мифологии; не будучи уроженцем Афин, он получил за свои росписи афинское гражданство.

Расцвет переживает и греческая литература. Последний и самый выдающийся певец аристократии Пиндар слагал торжественные оды в честь победителей на всеэллинских спортивных состязаниях - Олимпийских, Пифийских, (в Дельфах) и др. Пиндар не описывает самих состязаний, победа его интересует как возможность для прославления доблести в лице победителя. Доблесть не есть личное качество победителя, она передается по наследству в знатных родах в силу из божественного происхождения. Его поэзия становится как бы исповеданием аристократического мировоззрения.

Золотой век Перикла - время расцвета драматического искусства. Важнейшими драматическими жанрами были трагедия, сюжетами которой служили мифы о богах и героях, и комедия, чаще всего политическая. Развитие древнегреческой трагедии связано с именами Эсхила, Софокла (творцов античной трагедии в ее классической форме) и Еврипида (он в своих произведениях отразил кризис традиционной идеологии города-государства и поиски новых основ мировоззрения).

Наиболее острым в политическом отношении жанром являлась аттическая комедия; крупнейший представитель этой комедии Аристофан, расцвет творчества которого падает на годы Пелопоннесской войны. Он дает смелую сатиру на политическое и культурное состояние Афин в то время, когда демократия начинает переживать кризис. В его комедиях представлены различные слои общества: государственные деятели и полководцы, поэты и философы, крестьяне и воины, городские обыватели и рабы. Аристофан достигает острых комических эффектов, соединяя реальное фактическое и доводя осмеиваемую идею до абсурда, этому способствует и его гибкий и живой язык.

И сегодня поражает необычайная изобретательность афинских комедиографов, богатство фантазии, сила язвительной сатиры постоянная острая политическая злободневность. Лирика, политика, грубый площадный юмор, непристойность, пафос - все смешивается в древнегреческой комедии, обеспечивая ей долгую жизнь в веках.

Древнегреческой театр, особенно афинский, был тесно связан с жизнью полиса, будучи по существу вторым народным собранием, где обсуждались самые животрепещущие вопросы. Сходство с народным собранием усиливалось благодаря тому, что театральные представления давались по праздникам.

В V в. до н. э. Афины являются центром греческой культуры, где находится сосредоточие интеллектуальной жизни. Это век Перикла, время мира и богатства, расцвета цивилизации, искусства и науки, время Софокла, Еврипида. и Аристофана, Фидия и Поликлета. Греческая ментальность в золотой век испытывает бурную перемену: она быстро избавляется от своей первобытности и наивности. Не только происходит резкое усиление интеллектуальной жизни, но и меняется ее направленность: если до этого предметом интереса и исследования для греков выступала в основном природа, то теперь им стал человек и его дела. вполне естественно, что данное изменение

отразилось и на философии, которая теперь вступила в гуманистический период.

Первыми выразителями этого изменения ментальности были софисты и Сократ; только потом пришли профессиональные философы: Платон, Аристотель и другие. Софисты были почти исключительно гуманистами, Сократ тем более. Платон же под конец своей жизни, и особенно Аристотель, интегрируя философию человека со старой философией природы, полностью охватили все тогдашние философские проблемы; их труды составляет уже полную систему философии.

Это дало основание историкам философии для вычленения двух периодов философии: период гуманистического просвещения, к которому относились софисты и Сократ, и период систематики, главными представителями которого были Платон и Аристотель. Быстрота смены этих фаз и одновременность условий в них для развития философии позволяет трактовать их вместе как одно целое. Поэтому V-IV вв. до н. э. издавна считают классической эпохой древнегреческой философии, именно эта эпоха - время горячих споров и острой борьбы, время веских противоположностей и гениальных помыслов - оказала решающее влияние на развитие европейской и тем самым мировой философии.

Картина золотого века Перикла будет неполной, если ничего не сказать об общегреческих праздниках, самыми известными из которых являются Олимпийские игры. Последние проходили каждые четыре года на юге Греции, в Олимпии, причем с момента объявления сведенного месяца игр все враждующие стороны прекращали военные действия. К участию в них допускались только свободные греки, никогда не осуждавшиеся по суду и не уличенные в бесчестных поступках. Женщины не должны были во время игр показываться в Олимпии под страхом смерти. Правила запрещали убивать своего противника, прибегать к недозволенным приемам, спорить с судьями. Состязания включали в себя бега колесниц, пятиборье (бег, прыжки, метание диска, метание копья и борьбу), состязание мальчиков, кулачный бой, панкратий (представляющий комбинацию бокса и борьбы) и бег в полном вооружении. Бег на колесницах - самое популярное и опасное состязание.

Победители игр (олимпионики) награждались венками из листьев дикой сливы, росшей около храма Зевса. В последний день праздника устраивалась торжественная процессия в честь победителей, а возвращение олимпионика в родной полис превращалось в настоящий триумф. Весь город выходил ему навстречу, городские власти устраивали пир, на котором присутствовали все граждане, одну его статую ставили на городской площади, другую - в Олимпии. Олимпионик в течение всей жизни пользовался особым уважением - имел почетное место в театре, к нему обращались за советом и т.д.

Высочайший подъем греческой культуры в V в. до н. э. был, связан главным образом с расцветом классического полиса. Усиление демократии, участие в политической жизни большинства свободных граждан и в то же время ожесточенные политические и социальные конфликты, требующие самоопределения каждого индивида, прогресс позитивной науки, расширение географического кругозора, осознание превосходства своего образа жизни над иными - все это породило своеобразные черты культуры классической Греции - золотого века Перикла.

Лекция 4. ЗОЛОТОЙ ВЕК РИМСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Золотой век культуры Римской республики. Расцвет культуры в Римской империи.

Философия. Наука и риторика. Историография. Поэзия. Архитектура. Скульптура и живопись.

Древнеримская культура имела свои золотые века в различных сферах - политике, поэзии, науке, архитектуре и скульптуре и пр. Римляне, которые любили подмечать и иногда сочинять аналогии между своей и греческой историей, вздыхали о своем золотом веке. По мнению Саллюстия, "римский народ имел наилучшие нравы и жил в величайшем согласии, между второй и последней войной с Карфагеном", т.е. период между 200 и 146 годами до н. э. Данное утверждение вполне обосновано: во II в. до н. э. Рим переживал эпоху расцвета рабовладельческих хозяйств, столетие наибольшей устойчивости общества и государства, время крупнейших завоеваний и великих героев гражданской и военной истории.

Во втором веке до нашей эры Рим приобрел размеры и значение крупнейшей державы Средиземноморья за счет завоевания Македонии и Ахайи (Греция), Ближней и Дальней Исландии, регионов Африки и Азии. Роскошная добыча триумфаторов, рассказы солдат, проникновение состоятельных людей в новоприобретенные провинции привели к революции на уровне бытовой культуры: менялись представления о богатстве, возникали новые материальные и духовные потребности, рождались новые нравы. Массовое увлечение восточной роскошью началось после азиатских триумфов Л. Корнелия Сципиона и Гн. Манлия Вольсона. Быстро распространилась мода на атталитические (пергамские) одеяния, чеканное серебро, коринфскую бронзу, инкрустированные

ложа. Творения художников и скульпторов, ранее помещавшиеся только в храмах, впервые украсили частные особняки. "Статуи богов держат дома, словно утварь", - сетовал Катон Цензор. Немного раньше иноземной роскоши в Рим вторглись новые нравы, преимущественно к ним относились соблазнительные пороки эллинистической цивилизации: за куртизанку платили цену имения, за редкую рыбу отдавали стоимость пахотного вола. Все это породило несколько законов против обжорства и мотовства.

Сложной и противоречивой предстает перед нами культурная ситуация II века, и прежде всего русский читатель, знакомый с отечественной историей XVIII-начала XIX в., может прочувствовать ее особенности. С начала «золотого века» эллинистическая образованность завоевала "мужицкий Рим", как европейская культура - русское общество послепетровской эпохи. В 90-80-е годы римская знать говорила по-гречески так же свободно и охотно, как наши вельможи изъяснялись по-французски. Педагоги-иностранцы водворялись в аристократические семьи и дома среднего достатка, в середине 50-х годов столичная молодежь слушала лекции трех приезжих философов-греков без переводчика. В обществе и литературе (комедии Плавта и др.) появились два новых комических типа: нелепые грекоманы -аналогия щеголям и жеманницам XVIII в.- и суровые гонители греческих наук, высмеянные маской комедийного старика Зета.

Во многих семьях иноземная образованность сочеталась со староримскими традициями и патриотическим гонором так же своеобразно, как причудливо соединялись европейский и отечественный дух в среде дворянства екатерининской эпохи. В просвещенных домах учили не только греческому языку, но и правильной, изящной латыни, которая переживала стадию становления литературного языка. С середины II века до н. э. латинское начало набирало силу: прозаики перешли на родной язык (ранние римские прозаики писали по-гречески), под пером Луцилия родился новый, чисто римский жанр - сатира. Столичный плебс говорил на прекрасном языке Плавта - на латыни, не засоренной притоком иноземщины, как выражался спустя сто лет Цицерон, угнетаемый грубым акцентом вольно-отпущенников и восточных эмигрантов, наводнявших улицы позднереспубликанского Рима. Вспоминая речь знатных пожилых дам времени своего детства, сохранявших разговорную традицию II в. до н. э., горюя об ушедшей поре чисто латинского юмора, этот образованнейший филэллин (поклонник греческой культуры) и патриот римской культуры, не раз поминал эпоху Сципиона и Лелия (60-30-е годы II в. до н.э.) как «золотой век» латинского языка и духа. Времена Цицерона приходятся на падение Римской республики и возникновение могущественной мировой империи.

Римская империя представляла собою самое большое государство, кое мир знал тогда, если измерять его не только обширностью земель, но и прежде всего культурными ценностями входящих в него стран Европы, Африки и Азии. Так называемый "римский мир" - время затишья в социальной борьбе, наступившее в начале принципата Августа, - стимулировал высокий расцвет искусства, рост строительства. Античные историки характеризуют период правления Августа (27 г. до н. э.-14 г. н. э.) и век Антонинов (II в.) как золотой век римской культуры. С ним связаны прославленные имена архитектора Витрувия, историка Тита Ливия, поэтов Вергилия и Горация, математика, астронома и географа Клавдия Птолемея, анатома и физиолога Галена, философов Сенеки и Эпиктета и др. Римские художники, писатели, поэты, философы ориентируются на гениев классической культуры Греции, однако естественность греческой классики сменяется рассудочностью, сдержанностью и самодисциплиной.

Одной из характерных черт имперского золотого века был всеобщий интерес к философии, увлечение ею стало массовым, что вызвано морально-политической атмосферой того времени. Во всех слоях общества росла зависимость низших от высших и недоверие, с которым последние относились к любой неординарной личности. Господин не доверял знающим рабам; императоры боялись, как бы образованные, популярные сенаторы не стали их соперниками; поведение простых людей характеризовалось ходячим афоризмом: "Опасно низкопоставленному превосходить других в искусствах".

Никто не был уверен в завтрашнем дне - немилость императора, патрона, господина, тяжба, донос могли сразу лишить человека всего, чего он достиг. Модной стала лесть, искали милости высших, скрывали свои мысли, что ранее было только уделом рабов. Все это порождало у людей, не мирившихся с создавшимся положением, стремление сохранить хотя бы духовную свободу, внутреннюю независимость. Ответов искали в философии, в первую очередь в стоицизме, виднейшими представителями которого были Сенека и бывший раб Эпиктет. Стоицизм, развившийся при монархических режимах эллинизма, теперь стал более близок римлянам, чем прежде. От греческих философов классических времен, включавших в философию теорию мироздания, логику,

диалектику, политику, римских стоиков эпохи империи отличала ориентация отчасти на политику в форме разработки теорий о том, каким должен быть совершенный монарх, и, главным образом, на этику, т.е. учение о том, как должен жить человек в условиях, когда существует вечная, как космос, Римская империя.

Близкие к стоическим идеалы отречения от материальных благ, жизни в согласии с природой провозглашали тогда также киники, обращавшиеся к городским низам на понятном им языке. Фигура нищего бродячего проповедника-киника по-прежнему характерна для улиц Рима, но теперь к поучениям киников все чаще прислушиваются и образованные люди. В самые жестокие времена Калигулы, Нерона, Домициана немало было уличных философов-киников, которые своей жизнью подтверждали то, чему учили.

Деятельностью стоиков и киников картина развития философии золотого века не исчерпывается. Среди авторов, писавших на моральные темы, больше всех известен, хотя и не как философ, а как создатель знаменитых параллельных жизнеописаний великих греков и римлян, Плутарх из Херонеи (он общался с многими выдающимися людьми, в том числе с императорами Траяном и Адрианом). Близкий к платоновской Академии, он в своих многочисленных моралистических трактатах, философских диалогах и посланиях, написанных, прекрасным, полным живости языком, часто спорит со стоиками и эпикурейцами, проверяя их учения своим природным здравым смыслом, жизнелюбием и терпимостью. К императорской власти он относится положительно и вместе с тем требовательно, называя правителей «слугами бога, помогающими ему в заботах о благополучии людей, дабы те блага, которые бог предназначил для людей, они отчасти раздавали, отчасти же берегли». Стоит также отметить, что и император Марк Аврелий был философом; он сделался одним из наиболее выдающихся представителей поздней эклектической Стои. Этот император-философ призывал бескорыстно любить людей и заниматься нравственным самосовершенствованием, счастье достигается, по его мнению, путем познания правящего миром естественного закона и верой в его разумность, поскольку же человеческий разум божественного происхождения, поскольку все люди равны. Не случайно его произведение «Наедине с собой» долгое время пользовалось большой популярностью.

Золотому веку императорского Рима присуще не столько умножение знаний, сколько энциклопедизм, стремление освоить и систематически представить уже накопленные достижения. Естественнаучные теории греков в эклектической, как бы усредненной форме принимались как раз и навсегда данные, без обсуждения. Сенека написал труд «Вопросы природы» о некоторых явлениях (землетрясениях, грозах и т.п.) и нередко повторял, что изучать природу гораздо полезнее, чем воспевать «разбой Филиппа и Александра», однако в целом уделял науке мало внимания.

Наряду с этим сохранялся интерес к научному, рациональному познанию природы, появилась целая плеяда выдающихся творческих умов, замечательных ученых. Плиний Старший на основе двух тысяч трудов греческих и римских авторов составил энциклопедическую «Естественную историю», включавшую все области тогдашней науки – от строения космоса до фауны и флоры, от описания стран и народов до минералогии. Одержимый жаждой знания, он отправился к извергавшемуся Везувии и погиб там.

Во II в. н. э. жили такие корифеи античной науки, как Птолемей, создавший всемирно известную геоцентрическую систему, труды по оптике, математике, географии, составивший каталог более 1600 звезд, врач Гален, ставивший опыты на животных и вплотную подошедший к открытию значения нервов для двигательных рефлексов и кровообращения. Развивалась строительная техника, позволившая создать Колизей Флавиев, полуторакилометровый мост через Дунай при Траяне и пр. Усовершенствовались механика, использовались грузоподъемные механизмы. По словам Сенеки, "презренные рабы" каждый раз изобретали что-то новое: трубы, по которым шел пар для нагревания помещений, особую полировку мрамора, зеркальные черепицы. Распространяется искусство мозаики; даже в домах на Рейне в окна вставляются стекло.

Оригинальный вклад внес в область права выдающийся законовед эпохи Адриана Сальвий Юлиан, который просмотрел все существующие преторские эдикты (преторы осуществляли верховную судебную власть), отобрал из них все, что соответствовало новым условиям жизни, привел их в систему, а затем превратил их в единый преторский эдикт. Таким образом был учтен весь ценный опыт в предшествующих судебных решениях. Существовали и другие школы законовевов, соперничающие между собой.

Больших успехов достигла в императорском золотом веке риторика, оказавшая сильное влияние и на философию, и на историографию, и на литературу. Искусство красноречия преподавалось в публичных школах, где учителя получали жалованье от государства. Самым

известным ритором был Марк Фабий Квинтилиан, написавший большой трактат «Воспитание оратора» в 12 книгах. Подражая греческим софистам V в. до н. э., продолжая их традиции, многие греческие ритторы сами начали называть себя софистами. Расцвет "второй софистики" приходится на II в. н. э., когда блистали такие прославленные в то время ораторы, как Полемон, Герод Аттик, Фаворин из Арелата, Элий Аристид. К деятелям "второй софистики" принадлежал также ритор и философ, а затем язвительный сатирик Лукиан из Самосаты. В комических и сатирических диалогах он обличает суеверия и религиозное шарлатанство, насмехается над философами всех известных в мире школ и подверженных мелким страстям и предрассудкам. Недаром его называют "Вольтером античности".

В достаточно трудных условиях находилась историография, ибо писать историю с независимых, объективных позиций стало опасно уже при первых римских императорах. Великий римский историк Тацит в своих книгах "История" и "Анналы" показывает трагедию общества, состоящую в несовместимости императорской власти и свободы граждан, принцепса и сената. И хотя горизонт его ограничен рамками императорского двора, сената, верхушкой армии, однако литературный талант историка, его глубокий и тонкий психологизм, умение передать потаенные и противоречивые душевные движения исторических персонажей, искусная драматизация событий, меткость суждений делают Тацита едва ли не лучшим из римских историков.

Век Августа был золотым веком римской поэзии, когда творили Вергилий, Гораций и Овидий, чьи поэмы и элегии стали вершиной римской эротической поэзии. Самым знаменитым является Вергилий - его поэма "Энеида" принесла ему мировую славу. Она посвящена странствиям Энея, его любви к царице Карфагена Дидоне, его разрыву с нею по приказу Юпитера, предназначившего ему стать предком основателей Рима, его прибытию в Италию, войне с племенами Италии в брак с дочерью царя Латина Лавинией. В "Энеиде" сочетались любовь автора к древним верованиям, обычаям, преданиям Италии с греческими философскими теориями о строении космоса, с учением о мировой душе и бессмертии человеческой души, о посмертной судьбе душ, о награде в полях "блаженных" тем, кто служил родине делом и словом, и каре предателям, нарушителям римской верности, тиранам. Но главным в поэме было соединение "римского мифа" с рождавшимся "мифом Августа". Ведь Эней спускается в царство мертвых с помощью пророчицы Сивиллы и узнает от своего отца, что он будет иметь потомков, которые заложат Рим, предназначенный править всеми народами, причем завершит миссию Рима великий Август. "Энеида" является самым популярным памятником римской литературы.

Совершенно новый облик получает Рим, необходимый для престижа мировой столицы: умножается число общественных зданий, строятся форумы, мосты, акведуки, возрастает богатство архитектурного убранства. По словам историка Светония, Август так Рим "украсил, что по справедливости мог хвастаться, что принял его кирпичным, оставляет его мраморным". Впечатляет гигантской зрелищное сооружение - Колизей Флавиев высотой около 49 м. По грандиозности замысла и широте пространственного решения с Колизеем соперничает храм Пантеон (архитектор Аполлодор Дамасский), пленяющий своей свободной гармонией. Рим поражал современников необозримостью площади - ни с одной стороны он не имел четких границ. Его предместья терялись в роскошных виллах Кампаний. Великолепные здания, колонные портики, сводчатые и украшенные фронтонами крыши, богато декорированные бассейны и фонтаны чередовались с зеленью рощ и аллей.

Немаловажное место занимает и скульптура: исторические рельефы прославляют подвиги римского оружия, мудрость правителей, они украшают триумфальные арки. Двухсотметровая лента рельефов триумфальной колонны Траяна подробно и бесстрастно повествует о походе римских войск против даков. Однако ведущее место в римской скульптуре занимает портрет. В век Августа резко меняется характер образа: в нем проступает идеал классической красоты и тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появляются парадные портреты в рост, исполненные спокойной сдержанности и величия (например, мраморная статуя Августа из Прима Порта типичный образец). При Антонинах (II в.) в римском портрете появляются черты одухотворенности, самоуглубления и вместе с тем отпечаток утонченности, усталости, характеризующих умирающую эпоху. Достаточно вспомнить конную статую Марка Аврелия, о которой немецкий историк искусств Винкельман писал: "Прекраснее и умнее головы коня Марка Аврелия нельзя найти в природе".

В римском искусстве портрет получает широкое распространение и в живописи, но живописных портретов сохранилось немного. Об их характере в известной мере дают представление фаумские портреты, названные по месту нахождения оазиса Эль-Фаюм в римской провинции - Египет. Этим портретам присуща индивидуальность и гармония красок. В целом же

можно сказать, что римское искусство завершает античную художественную культуру и что оно возрождается в эпоху Ренессанса.

Лекция 5. ЗОЛОТОЙ ВЕК КУЛЬТУРЫ ИНДИИ

Культурный синтез - основа золотого века. Эпоха Маурьев - золотой век политики, буддизма, архитектуры и скульптур. Расцвет литературы и живописи в эпоху Гуптов. Развитие философии. Достижения в математике и науке. Медицинская мысль. В круге других культур.

Индийская культура, яркая и самобытная, - одна из древнейших; ее истоки восходят к III тыс. до н. э. Она представляет собою синтез культур различных племен, рас и народов огромного субконтинента, ее характеризуют удивительная способность к ассимиляции и необыкновенная устойчивость. Многовековая история Индии - это постоянные волны миграций, скрещивание различных народов, создание и разрушение империй. Несмотря на это, уже к концу I тыс. до н. э. здесь, независимо от неустойчивых государственных границ древности, сформировалась единая культурная общность, имевшая единый литературный язык, единые традиции изобразительного искусства, хотя и весьма разнообразные, единые религиозные представления, постоянно меняющиеся и взаимоисключающие друг друга в неуклонном стремлении к культурной ассимиляции. Грандиозные размеры индийских эпосов "Махабхараты", "Рамаяны" отчасти и объясняются тенденцией к слиянию всех сюжетных и мифологических мотивов в единой системе. Эта гибкость индийской поликультуры обеспечила успех ее экспансии в Юго-Восточной Азии и на Дальнем Востоке во время проникновения туда буддийской философии и культа. Эта же "открытость" индийской цивилизации и вглубь и вовне сохраняется как ее основное свойство и до настоящего времени.

В своем развитии индийская культура прошла ряд исторических этапов, соприкасаясь с древнегреческой и шумерской культурами в древности. Неразрывно связанные друг с другом архитектура, скульптура, живопись в своих чувственных, порой устрашающих образах, - это все то легендарно-мифологическое мироощущение, которое составляло специфику образного мышления индийского народа в древности. Созданная многочисленными племенами и народами культура чрезвычайно обильна и разнообразна по формам, тесно связана с народными ремеслами, с богатым миром народных сказочных образов. Осуществленный в итоге культурный синтез и лежит в основе расцвета культуры Индии.

Мощного расцвета в конце I тыс. до н. э. культура Индии достигла при династии Маурьев (322-185 гг. до н. э.), когда после отражения натиска войск Александра Македонского почти вся территория современной страны была объединена в одно государство. От этого времени до нас сохранились не только многие произведения архитектуры и скульптуры, выполненные целиком из камня, но и трактаты, в том числе "Артхашастра" (трактат о выгоде) Каутильи, посвященный царской власти. Данная артхашастра - обширный памятник, в котором излагается принцип независимости политики от уз традиционной морали, в центре внимания находятся вопросы внутренней и внешней политики, искусства дипломатии и политической интриги, особое место занимают меры по устранению сановников, представляющих опасность для царя или династической преемственности власти и пр. Материал артхашастры Каутильи ярко характеризует и саму древнеиндийскую "науку политики", внесший вклад в расцвет державы Маурьев при Ашоке (середина III в. до н.э.). При нем впервые государственной религией был объявлен буддизм, одна из самых мощных религиозных течений Востока. Буддизм получил широкое распространение в Индии и других странах Востока, ибо проповедовал всеобщее равенство людей, непотворение злу, смирение насилью, а за это обещал спасение в раю всем людям, независимо от сословий, и достижение "нирваны", т.е. полного успокоения и освобождения от страданий.

Древнейший буддизм хинаяны ("малой колесницы") считает своей основой четыре благородные истины: жизнь полна страданий; источник страданий - желания; отказ от желания избавляет от страдания; существует так называемый "восьмеричный путь спасения" - достижения "нирваны" - полного угасания всех психических и физических состояний человека. Более позднее учение махаяны ("большой колесницы") делает акцент не столько на личном спасении, сколько на жертвенной помощи другим. В махаяне появляется культ множества будд, высших объектов почитания, и бодисатв, являющихся непосредственными благодетелями людей.

Появление буддизма повлекло широкое строительство храмов, посвященных Будде. В эпоху Маурьев (и в последующие эпохи) были созданы и углублены типичные формы древнеиндийского культового искусства. К ним относятся: ступа - мемориальный памятник в честь деяний Будды,

представляющей собою грандиозный полусферический земляной холм, облицованный камнем и поставленный на высоком барабане; чайтья - вырубленные в скале храмы, и вихара - высеченные в скале квадратные залы для буддийских или джайнистских монахов и отшельников. Богатая архитектура открытых галерей, художественной убранство портиков, стен и потолков, скульптурное обрамление фасада, скульптурное и живописное декорирование интерьера - таков классический репертуар древнеиндийского искусства, развивающийся и обогащаемый в последующие эпохи..

Затем происходит упадок державы Маурьев, север Индии завоевывают кушаны и последнее крупное объединение страны рабовладельческого периода происходит в IV-V вв. н.э, под властью династии Гуптов. Эпоха Гуптов - вершина развития культуры древней Индии. Классическую форму приобретает развивающаяся на протяжении многих веков санскритская литература во главе с великим героическим эпосом "Махабхаратой". Если эпоха Маурьев время создания монументальной каменной пластики, то раннее средневековье - золотой век литературы и живописи. Лучшее свидетельство этому - всемирная слава величайшего поэта гуптской эпохи Калидасы. Оставленное им наследство чрезвычайно разнообразно: он писал пьесы, поэмы, лирические циклы. Женские образы, созданные Калидасой, легли в основу дальнейшей поэтической традиции. Все его произведения глубоко связаны с фольклором, хотя возвышенный стиль говорит о том, что писал он для придворного театра.

Расцветает древнеиндийский театр, устанавливаются правила классического индийского танца с присущим ему репертуаром поз, движений и жестов. Сценическое искусство во многом близко по своим принципам живописи и скульптуре того времени. Для портретов героинь пьес Калидасы характерна "словесная живопись" с ее необычайной выразительностью. Поэт использует ряд поэтических ассоциаций, позволяющих в нескольких штрихах создать чарующий образ:

"О бедро она тихонько
оперлась рукою левой,
И вокруг кисти неподвижно
Золотой горит браслет,
А другой, роня жемчуг,
Возбуждает ощущение,
Будто это ветвь с цветами,
А не нежная рука, -
Очи скромно опустила,
Пальцы ног цветов коснулись,
Эта стройность и недвижность
Больше пляски говорят".

Этот стих находит себе аналогию в образах апсар (небесных танцовщиц) и принцесс Аджанты. И поэзия Калидасы, и росписи Аджанты в равной мере продолжают традиции древнейшего искусства. В пещерных храмах Аджанты осуществлен органический синтез архитектуры, скульптуры и живописи, причем все живописные изображения - боги, люди и звери - проникнуты поэзией, человечностью и любовью к природе. В искусстве золотого века Гуптов в одно целое слиты духовная красота античных образов и чувственная прелесть и пластическое совершенство древней пластики.

Высокого развития в эти золотые века достигла философия. Наиболее известной школой древнеиндийских материалистов была локаята. Локаятики выступали против основных положений религиозно-философских школ, в том числе против идеи религиозного «освобождения» и всепобедительства богов. Основным источником познания они считали чувственное восприятие. Большим достижением древнеиндийской философии было атомистическое учение школы вайшешика, находящее определенные аналогии с учением Демокрита. Патанджали - основатель школы йоги - специальное внимание уделял разработке вопросов человеческой психологии. Одним из крупнейших махаянских философов был Нагарджуна, выступивший с концепцией "всеобщей относительности", или "пустоты". Его идеи оказали большое влияние на судьбы буддийской философии в Тибете и Китае, а разработка им логических категорий во многом предопределяла развитие школы логики в Индии. Школа санкхья (досл. "счет") отразила многие достижения древнеиндийской науки. К концу древности наибольшее влияние приобрела идеалистическая школа веданта, создателем которой был выдающийся философ и проповедник Шанкара. Но немалую роль в развитии индийской философии играли и рационалистические концепции.

Специальные трактаты по естественным наукам датируются рубежом древности и средневековья. Ряд важнейших математических и астрономических идей, несомненно, навеян общими философскими концепциями. В этом плане представляет интерес творчество знаменитого

ученого Арьябхаты (V в.), чьи труды анализировали и цитировали почти все крупные индийские ученые древности и средневековья, хотя его имя и не упомянуто в числе "деяти драгоценностей", служивших украшением знаменитого гуптского царя Чандрагупты II. Он занимает почетное место в истории мировой математики и астрономии; ему было известно значение числа «пи», он предложил оригинальное решение линейного уравнения, которое близко к современным методам математики.

В астрономических построениях Арьябхаты просматривается влияние рационалистических идей. Он первый в Индии выдвинул теорию движения Земли вокруг своей оси при неподвижности звездного неба. Это поистине революционное положение резко расходилось с традиционными представлениями и идеалистическими концепциями в целом. Арьябхата не принадлежал к тем астрологам, которые, по словам Бируни, принаравливаются к священным книгам и угождают перед хранителями преданий и религиозных догм. Поэтому теория о вращении Земли была решительно осуждена не только жрецами, оберегавшими незабываемость "божественного откровения", но и учеными, стоявшими на ортодоксальных позициях.

Выдающимся достижением древнеиндийской науки было создание десятичной системы исчисления (с применением нуля); эта инновация сложилась не только в результате развития собственно математической традиции, но также под влиянием мировоззренческого понятия "пустота", введенного в философскую мысль Нагарджуной. Десятичная система была заимствована арабскими учеными ("арабские цифры"), затем ее восприняли другие народы и сейчас ею пользуются во всем мире.

В древней Индии высокого уровня достигла наука о языке, что было связано с исключительной ролью в индийской культуре устной традиции и очень рано сложившейся концепции божественного характера речи. Считалось, что речь дожит в основе всех наук и искусств. В грамматике Панини "Аштадхьяи" ("Восьмикнижие") анализ языкового материала проведен столь глубоко и основательно, что современные ученые находят сходство между лингвистическими теориями древних индийцев и современной европейской лингвистикой. Письменность в Индии засвидетельствована поздно, практически первыми ее памятниками являются надписи Ашоки, однако совершенство алфавита заставляет предполагать длительный период его развития.

До сих пор в Индии большим почетом пользуется аюрведа (наука о долголетии), которая зародилась здесь в глубокой древности. Индийские врачи изучали свойства трав, влияние климата на здоровье человека, значительное внимание уделялось личной гигиене и диете. На высоком уровне находилась хирургия: в древнеиндийских медицинских трактатах первых веков нашей эры упоминается о 300 различных операциях и 120 хирургических инструментах. Популярная сегодня на Западе тибетская медицина основана на традициях древнеиндийской аюрведы.

Несмотря на независимое происхождение, наблюдается сходство между древнеиндийской медициной и физиологическими теориями античности (Гиппократ, Гален и др.). Древнеиндийские медики считали, что в основе человеческого организма лежат три главных "жизненных сока" (или "первоэлемента"): ветер, желчь и флегма - их отождествляли с принципами движения, огня и размягчения (подобные понятия о "жизненных соках" существовали и в античной медицине). Индийская медицинская мысль, как и античная, специальное внимание уделяла антропологии, т.е. влиянию на человеческий организм природных условий. Определенные параллели прослеживаются в индийских и античных учениях о наследственности и врачебной этике. В известной мере древнеиндийское учение о наследственности, сформировавшееся под сильным влиянием доктрины санкхьи, предвосхитило некоторые положения современной теории наследственности.

Обязательной составной частью индийской науки является наука о человеке, его целях в жизни, и обществе, а также о мире человеческого чувственного, прежде всего любовного, бытия. Неудивительно, что и здесь неоспорим вклад индийцев в мировую культуру в виде знаменитой «Камасутры» (поучение о любви). Она была создана Ватсьяной, жившим предположительно в золотой век династии Гуптов (V в. н. э.). В ней не только суммировано все предшествующее тысячелетнее развитие этой темы любовных отношений, без которых не существовало бы самого человечества, но и дается полемика с предшествующими авторами.

Сочинение Ватсьяны посвящено социальным аспектам любовных отношений, их психологии и этике, и наконец, собственно физиологии полового акта, в отношении которой он высказал немало основательных догадок, путей и средств достижения наивысшей степени любовного наслаждения. Более чем полутора тысячелетней давности «Камасутра» и сегодня сохраняет немалый интерес в первую очередь потому, что являет глубину любовных отношений мужчины и женщины и в психологическом, и в этическом, и в медицинском плане; во-первых, потому что воспроизводит некоторые подробности общественной жизни и быта в их национальном многообразии, во-вторых,

потому что в ней подчеркивается не только необходимость, но и преимущество нормальных любовных отношений. «Камасутра» Ватсьяны – существенное дополнение той литературы, которая для европейского читателя была начата «Наукой любви» Овидия.

Древнеиндийская культура занимает достойное место в круге культур народов мира, оказывая на них значительное влияние. Буддизм вошел в плоть и кровь китайской и японской культур, а индуизм и санкристская литература – культур Юго-Восточной Азии. Под обаянием древнеиндийской литературы и философии находились многие выдающиеся писатели и поэты Европы, а именно: И. Гете, Г. Гессе, С. Цвейг, Л. Толстой, Р. Роллан, Р. Киплинг и др. И. Гете и Ф. Шиллер восторгались "Шакунталой" Калидасы, считая эту драму одним из лучших произведений мировой литературы.

Особо следует отметить внимание к индийской культуре со стороны выдающихся деятелей русской культуры. К творчеству Калидасы обращали свои взоры Ф. Тютчев и А. Фет. Многими аспектами древнеиндийской культуры, особенно буддизмом, увлекался Л. Толстой. В начале XX века "индийская тематика" просматривается в творчестве И. Бунина, В. Брюсова, А. Блока и К. Бальмонта. Последний осуществил перевод трех драм Калидасы, оценив их так: "Во всех трех драмах Калидаса, как мудрый драгоценщик, играет непрерывно тончайшими переплесками и пересветками человеческого сердца, и, не беря для своих чар ничего из общедоступной для всех поэтов сокровищницы волшебства черной магии, опираясь на свой утонченный вознесенный гений и завет светлого кудесничества, он достигает ощущения некончающейся звездной пляски души". В нашей стране, начиная с Карамзина имя Калидасы произносится рядом с именами Гомера, Софокла, Шекспира.

Многие достижения древнеиндийской культуры вошли составной частью в сокровищницу мировой культуры, представляющей из себя ожерелье из всех существующих культур на земном шаре, они свидетельствуют о единстве самобытных и разнообразных культур.

Лекция 6. ЗОЛОТОЙ ВЕК КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХ ТАН И СУН

Прославленная империя Тан. Золотой век китайского буддизма. Архитектура. Скульптура. Живопись. Поэзия. Рождение гуманизма.

Высочайшему взлету китайской культуры - поэзии и новеллы, живописи и архитектуры, музыки и скульптуры и пр. соответствует период VII-VIII вв., когда существовали два крупных государства - Тан (618-907 гг.) и Сун (960-1279 гг.) Эти государства поддерживали широкие торговые и культурные связи с другими державами, особенно в этом плане прославилась империя Тан. К VII в. Китай, расширивший свои пределы завоевательными походами, стал одной из самых сильных и передовых держав Востока. Раздробленность страны и междоусобицы сменились территориальным единством и сильной императорской властью. Что способствовало ее экономическому расцвету и международному престижу, а также интенсивности контактов с внешним миром. Морские и караванные дороги пролегли между Китаем и далекой Индией. Великий шелковый путь связал восточные и западные земли с многообразием их культур.

В прославленную империю Тан из многих стран Ближнего Востока и Индии наряду с богословскими трактатами ввозили сочинения по философии, математике, астрономии, медицине. Известный синолог Э. Шефер подчеркивает, что "трактаты на эти темы были во дворце столь же желанными, как золото и драгоценные камни". Особенно большим успехом пользовалась в Танской империи индийская астрономия, причем в VIII в. официальные календарные исчисления стали монополией экспертов-астрономов из трех индийских семейств: Кашьяпа, Гаутама и Кумара. В целом Китай получил от других культур множество достижений, и сама китайская культура превратилась в сплав, в котором невозможно выделить собственное и заимствованное.

Танская империя представляла собой централизованное государство со сложной иерархической системой управления, все нити которого соединялись в руках правительственного аппарата. Такой строй помогал наладить в огромной стране порядок, устранить многие отжившие нормы социальной жизни к проявиться наиболее прогрессивным тенденциям времени. Эти новые тенденции и черты получили свое наиболее полное выражение в экономике, идеологии и культуре в последующей за пятидесятилетней разобщенностью страны империи Сун. Последняя подняла на новую ступень культурные завоевания и довела до логического конца многие начинания предшествующей эпохи.

Духовная жизнь эпох Тан и Сун чрезвычайно интенсивна, небывалой высоты достигла китайская городская культура, выступавшая в истории китайской культуры недостижимым образцом в

не меньшей мере, чем для Европы - культура античной Греции и Рима. Города были большими по своим размерам и играли немаловажную роль уже в древнем Китае. Однако в жизни мощных империй Тан и Сун они приобрели особую значимость. Эти города с их миллионным населением стали основными центрами ремесленного производства, торговли, распространения учености, художественных взглядов и идей. Концентрация материальных и духовных ценностей, выдающихся деятелей - живописцев, поэтов, мыслителей и администраторов получила в городах грандиозный, невиданный дотоле размах.

В расцвете культуры эпох Тан и Сун колоссальное значение принадлежит пришедшему из Индии буддизму. Уже в начале эпохи Тан Китай был покрыт густой сетью буддийских храмов, пагод и монастырей; многие из них были известны и влиятельны. Часто это были целые монастырские городки с многочисленными храмовыми сооружениями, дворцами-павильонами, с большими залами для собраний и медитаций, помещениями для библиотек и переписки сутр, а также домами и кельями для монахов и послушников. Такой монастырь был и святым храмом, и культурным центром, и гостиницей для путников, и университетом для жаждущих знаний и укрепленным плацдармом, где в смутную пору можно было отсидеться за крепостными стенами.

Эпоха Тан - золотой век китайского буддизма, период его всестороннего расцвета и одновременно начало его упадка. Удар по нему нанесло конфуцианство, ревниво относящееся к его успехам; в результате в соответствии с официальными данными оказалось закрыто и ликвидировано 4600 монастырей и храмов, разрушено около 40 тыс. кумирен и пагод, расстрижено 260 тыс. монахов. И хотя со временем буддизм в определенной мере восстановил свои позиции, он остался наряду с даосизмом на втором месте по сравнению с конфуцианством. Тем не менее буддизм, особенно чань-буддизм, сыграл немалую роль в расцвете китайской культуры, что наиболее наглядно проявилось в искусстве, литературе и особенно в архитектуре Китая. Многочисленные буддийские храмы и монастыри, величественные пещерные и скальные комплексы, изящные, порой ажурные и всегда великолепные по своей художественной цельности пагоды придали китайской архитектуре совершенной новый, иной облик, фактически преобразили её.

Буддизм познакомил Китай с зачатками художественной прозы - жанра, до того почти не известного нам. Новеллы, восходящие к буддийским прототипам, к жанру бяньвэнь и некоторым другим (в конечном счете - к индо-буддийским джатакам), со временем стали излюбленным видом художественной прозы. Более того, они сыграли определенную роль в становлении более крупных жанров, в том числе классического китайского романа.

Буддизм, особенно чань-буддизм, оказал немалое влияние на развитие классической китайской живописи, в том числе эпохи Сун. Тезис чань-буддизма о том, что Истина и Будда везде и во всем, - в молчании гор в журчании ручья, сиянии солнца или щебетании птиц и что главное в природе - это великая безмерная Пустота, вошел в мышление художников сунской школы. Так, для них не существовало линейной перспективы, а горы, в обилии присутствующие на их свитках воспринимались как символ, иллюстрировавший Великую Пустоту Природы.

Буддийские монастыри на протяжении многих веков были одним из главных центров китайской культуры. Здесь проводили время, искали вдохновения и творили поколения художников, переписчиков и компиляторов - накапливали в архивах и библиотеках бесценные сокровища письменной культуры. Многие из буддийской и индо-буддийской философии и мифологии, начиная от практики гимнастики йоги и кончая представлениями об аде и рае, было воспринято в Китае, мы не говорим уже о том, что искусство чаепития впервые возникло в буддийских монастырях, став потом национальным обычаем китайцев.

Архитектуре утверждающего свое могущество Танского государства присущ дух монументальности, ясной гармонии, праздничности, классической простоты и спокойного величия форм. Города представляли собой мощные крепости, окруженные стенами и рвами, четкие по прямоугольному Плану. Огромные сады окружали раскинувшиеся на несколько километров дворцы, также обнесенные стенами и состоявшие из многих деревянных зданий, покрытых яркими обливными черепичными крышами с загнутыми вверх углами. Прежняя отчетливость плана, характерная для ранних китайских городов, теперь превратилась в стройную систему, отражавшую представления об иерархической структуре мироздания, незыблемом и совершенном порядке его устройства и соответствовавшую новым социальным и эстетическим требованиям.

При Сунах, когда государство потеряло под ударом завоевателей часть своих земель, когда могущество страны было подорвано, архитектура постепенно утратила монументальную мощь, но приобрела более изысканный и интимный характер, тяготея к гармоническому слиянию с природой. В новой столице начали возводиться комплексы маленьких

декоративных садов, воспроизводившие мир естественной скромной природы и состоявшие из искусственных тихих водоемов, заросших лужаек и скал с будто случайно приютившимися в живописных местах легкими деревянными беседками.

Высокого подъема в эпоху Тан достигла скульптура. Статуи буддийских святых в пещерных монастырях приобрели большую пластичность, достаточно вспомнить статуи Будды Вайрочаны в Лунмэне. На стенах храмов появилось много бытовых сюжетов, исполненных в старинной технике рельефа, но более земных и полнокровных по восприятию мира. Особой пластичностью отличаются статуи Дуньхуана, вылепленные из лессовой глины. Здесь можно видеть и страшных духов - охранителей входов, свирепо топчущие злых демонов, и ярко раскрашенные, полные земной красоты фигуры милосердных божеств - юных бодисатв и прекрасных небожителей с цветами в руках. Погребения императоров, как и монастыри, вмещали в себя скульптуру, украшались рельефами на темы реальной жизни. Скульптура эпохи Сун отличается от танской пластики большей вытянутостью пропорций фигур, образы божеств отмечены хрупкостью и утонченной грацией. Вместо камня и глины часто применялись сухой лак, сандаловое дерево, металл и т.п.

Высшим достижением искусства эпох Тан и Сун была живопись - появляется совершенно новый вид искусства, созданного специально для рассматривания или созерцания и освобожденного от подчиненно-декоративных функций, - живопись на свитке. В отличие от анонимного творчества индийских пасторов, свитки китайских художников несут их подписи и печати, посвятельные надписи и стихи. Китайская картина-свиток, родившаяся из книги-свитка, - живопись для образованных людей и ее содержание в корне отлично от фольклорно-мифологического, яркособытийного, демократического и более архаического монументального искусства. В VIII веке поэт и художник Ван Вэй основал новое направление пейзажной живописи, откуда в дальнейшем происходит течение «живописи для образованных людей». При помощи оттенков и жестов и техники «размытой туши», когда друг на друга налагается несколько слоев туши различных тонов, добиваются разнообразной интенсивности тона, используя только черный цвет. Значение линии уменьшилось, потому что бесконечное разнообразие пейзажа создается градацией тонов монохромной туши. Эта поэтичная и загадочная живопись с импрессионистическим эффектом, «поэзия без слов», подсказывает больше, чем показывает, создавая таинственную атмосферу, Последняя хорошо передает дух спокойного созерцания, свойственный «образованному человеку».

В период Пяти Династий (907-960) зарождается великая пейзажная живопись, основополагающим критерием развития которой является абсолютное правдоподобие живописи, но не по внешнему сходству, а по сходству с принципами природы. Почтительно наблюдая природу, художник открывает ее вечные черты; сосредотачивая на них свое внимание, выявляет язык визуального отображения этого огромного опыта наблюдения Вселенной. Из этого процесса созерцания действительности рождается тенденция к явному реализму в живописи первого периода Сунь, и некоторую роль в этом сыграло конфуцианство, распространившееся с началом династии. Оно способствовало укреплению веры человека в возможность познания мира посредством внимательного и пристального наблюдения явлений природы. Речь идет не о научном исследовании в западном смысле слова, но о поиске начала или сущности каждого явления. Посредством глубокой концентрации становится возможным приблизиться к познанию отдельных явлений и на более высоком уровне – к ощущению мира в его полноте. Это выявляет синтетическое, а не аналитическое видение мира. Аналогичным образом художник должен изображать то, что, как он знает, существует в определенном месте, а не только то, что он в состоянии увидеть лишь с одной точки зрения. Поэтому пейзаж должен рассматриваться не в ограниченной линейной перспективе, как в западном искусстве, а с абстрактной точки зрения, позволяющей охватить все. Заслуживает внимания также и то обстоятельство, что философский смысл китайского живописного свитка выражает сверхличную метафизичность, характеризуя зрелость китайской культуры. Сама динамика пространственной структуры живописного свитка непременно связана функционально с искривлением пространства, что влияет на темп течения времени – он замедляется. С позиций современной науки можно утверждать, что морфологическая структура китайского живописного свитка обладает римановым пространством и негалилеевым временем.

В художественной культуре Китая имеется органическая связь между живописью и литературой. Живописность китайской поэзии и поэтичность живописи - нерасторжимый синтез, выросший на почве сформировавшегося в глубокой древности мировоззрения - учения о "дао", "пути", дополненного позднее буддизмом в новом, модифицированном сообразно коренным китайским представлениям виде.

Для того, чтобы появился этот новый тип живописи, был необходим и ее потребитель,

достаточно состоятельный, чтобы иметь дорогой свиток, и достаточно образованный, чтобы оценить его. Китайская живопись находит своего зрителя в среде ученых и поэтов, а также вельмож и государственных чиновников, получавших специальное образование и проходивших ряд строгих экзаменов. Государственные должности сверху донизу занимались образованными людьми, "ученость" бала одной из высших добродетелей. Занятия литературой и живописью поощряются императорским двором. Возникают императорские академии: в VIII веке - Академия наук "Ханьлинь", в X-XI веках - Академии искусств в Нанкине, Кайфыне и Ханьчжоу. Императоры династий Тан и Сун окружали себя поэтами и художниками, поддерживали их изыскания в области эстетических исследований.

В силу различных причин (набеги кочевников, пожары и пр.) до нас не дошли свитки, выполненные прославленными мастерами эпохи Тан, они представлены и случайно уцелевших копий. Зато сунская живопись хорошо сохранилась в многочисленных и разнообразных свитках. К этому времени сложились основные жанры живописи на свитке: исторический и бытовой, иератический портрет, связанный с заупокойным культом, пейзаж, жанр "цветы и птицы". В живописи сложились два основных направления - яркая многоцветная картина со множеством четко прорисованных деталей и монохромная живопись тушью, получившая необычайное развитие как в самом Китае, так и в Японии. Между этими крайними полюсами - мягко тонированная тушь отличающаяся богатством нюансов и нежностью цветовых оттенков. Сам свиток мог быть как вертикальным, висящим на стене, так и горизонтальным предназначенным для рассматривания справа налево. Горизонтальные свитки достигали иногда огромной длины, разворачивая подробное повествование или представляя необъятно раскинувшийся пейзаж. Его созерцание уподоблялось путешествию, в котором ландшафты незаметно перетекают один в другой по мере движения путника в пространстве. Такой свиток имеет свою динамику - здесь не единая точка зрения, а последовательная смена видов и событий, разворачивающихся перед взором зрителя, "прокручивающего" перед собой "кадры" свитка. Обстоятельность и неторопливость рассказа, начало и конец повествования уподобляют такой свиток литературному произведению.

Однако наиболее выразителен вертикальный пейзажный свиток. Ограниченный естественным зрительным полем, такой пейзаж сохраняет те же качества необычайной протяженности пространства, в котором "путешествует" глаз зрителя, стремясь за уходящими вдаль и ввысь планами, сменяющими друг друга за полосами тумана. Название традиционного китайского пейзажа - «горы и воды» - передает и его внешнее, и внутреннее, глубинное содержание. Высокие и пологие горы, голые и покрытые лесом, водная гладь и туманы, камни и старые деревья на первом плане - неперменные компоненты такого пейзажа, не написанного непосредственно с натуры, а созданного воображением и кистью наблюдательного художника в соответствии с традиционными правилами.

В китайской картине каждый предмет символичен - каждое дерево каждый цветок, каждое животное несет на себе знак поэтического языка: сосна - это символ долголетия, бамбук - стойкости и мужества, пион - богатства и счастья, аист - одиночества и святости и т.д. Форма китайских пейзажей - вытянутый свиток - помогала создавать ощущение необъятного пространства, показать не какую-либо часть природы, а как бы утвердить ее необычайную мощь, господство над человеком, ощущающим себя малой частицей огромного мироздания.

Замечательна и танская поэзия, принадлежащая времени, когда литература выполняла также роль философской и даже исторической науки. Недаром акад. В.М. Алексеев отмечал, что "культ поэзии и вообще художественного слова в Китае зашел гораздо далее, чем в западном мире...". Развиваясь на протяжении трехсот лет существования Танской империи поэзия сделала новые открытия в познании мира, в его художественном осознании, в понимании возможностей и задач человека в обществе. Новаторство танской поэзии сочеталось с традиционностью изобразительных средств и выражалось не только в открытии новой, но - часто - и в углублении привычной темы. Горы и реки, застава и луна, странник, ивы и весна - все это жило и развивалось в китайской поэзии со времен "Шицзина", и все это приобретало на протяжении веков новую окраску, облекалось более близкой к жизни художественной плотью. Достижением танской поэзии является и простота, и открытость чувств, в ее стихах заметны как человеческая непосредственность во взгляде на мир, так очаровывающее нас чувство слияния с природой.

Однако расцвет танской поэзии во всех возможных для языка формах и для культуры; сюжетах был, по мнению В.К. Алексеева, "лишь предтечей дальнейшему "золотому веку" - поэзии эпохи династии Сун". Эта эпоха дала китайскому миру (и миру вообще) громадное число поэтов, превышающее количество танских; во времена Тан и Сун созданы тысячи и тысячи стихов. В стихах знаменитых поэтов Ли Бо, Ван Вэя и Ду Фу чисто конфуцианская по типу и идеологии классическая

поэзия, иногда окрашиваемая фантастикой даосов и мистикой буддистов, перед нами предстает гуманистическое начало.

Если Петрарка - первый поэт итальянского возрождения, то, по мнению акад. Н.И. Конрада, Ли Бо, Ван Вэй и Ду Фу - подлинные зачинатели великой поэзии Возрождения в Китае, провозвестники эры гуманизма в Китае. В стихах этих трех поэтов "вознесена к цветам", как говорили китайцы, т.е. дана в поэтическом преображении, человеческая личность, человеческая жизнь со всеми ее горестями и радостями. Эпоха, которая вдохновила их, была одним из таких переломных моментов в жизни человечестве, которые открывают путь к новому, к светлому, к гуманному. Не случайно идеологические принципы, появившиеся в общественном сознании эпохи Сун и выражавшие собою культурные поиски связаны главным образом с идеей любви - любви человека к самому себе как существу и к другим существам, ибо в них пульсирует мировое начало. В качестве проявления сочувствия к человеку принцип любви становится фундаментом гуманистического движения. Обращенная к иным живым существам, она вместе с тем является основой созидания человеком самого себя осуществления идеала совершенства. Высокого уровня гуманизм сунских поэтов, художников, ученых и других достигает в учении о «жэнь», о человеколюбии. Это значит, что мысли у человека должны быть правильными, вся его личность должна править государством. Так рисуется в гуманизме интеллектуально, морально и общественно полноценная человеческая личность.

Лекция 7. ЗОЛОТОЙ ВЕК АРИСТОКРАТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ХЭЙАН (IX-XII вв.)

Новые формы власти. Буддийские секты Тэндай, Сингон и Дзедо ("Чистая земля"). Бытовая культура хэйанской аристократии. Образование. Литература, Живопись. Архитектура, скульптура и природа. Специфика японского понимания красоты.

В VIII в. столицей древней Японии был город Нара с его многочисленными буддийскими святынями. Влияние и опасность вмешательства буддийского духовенства в дела правительственные настолько возросли, что в отличие от танского правительства, нанесшего сильный удар по буддизму, Япония решила эту проблему типичным для нее окружным путем. Император и двор оставили Нара и переехали в только что выстроенную, новую столицу Хэйан (столица мира и покоя, ныне Киото). Император Камму и его преемники обновили институты управления страной, возродив тем самым императорскую мощь.

В Хэйан император Камму сконцентрировал внимание на нескольких узловых проблемах правления. Чтобы укрепить центральную администрацию, он создал новые органы власти, которые дали ему и его советникам большую власть. Придворный совет с его непостоянным составом был преобразован в Государственный совет, осуществляющий управление государством. Новый исполнительный орган, называемый Бюро архивов (Курододокоро), принял на себя все функции исполнительной власти. Возник также новый орган общественной безопасности, управление императорской полиции - весьма эффективная организация центрального правительства, занимающаяся обеспечением порядка и раскрытием преступлений. Необходимо отметить, что обнародование в эпоху Хэйан двух юридических кодексов и введение их в обиход открыло эру так называемого правового государства на Японских островах. Текущее законотворчество осуществлялось в форме императорских указов и постановлений, периодически объединяемых в сборники. Первые имели более самостоятельное значение, вторые издавались в развитие административных и уголовных законов как их практическое осмысление. Эти указы использовались для создания аппарата провинциальных инспекторов, которые контролировали деятельность локальной администрации, усиливая ее деятельность. Со временем инспектора стали важнейшим звеном между провинциальной администрацией и центральным правительством. На протяжении полустолетия новая столица и энергичный двор были центром сильной власти, однако позже характер правления и образ жизни аристократии начали сильно изменяться. В итоге страной управляет род Фудзивара, сильное влияние имеют феодалы и буддийские монастыри, император же оказался в роли жреца-арбитра и символа наивысшего закона.

Император Камму и его советники способствовали расцвету двух новых буддийских сект, которые в силу своих доктрин и тактических соображений не вмешивались в политику и соответствовали потребностям времени. Постепенная утрата общегосударственных идеалов, все больший интерес к нравственному миру человека и ощущение непрочности и драматизма бытия, связанные с более углубленным познанием мира, породили новое отношение к природе, стремление приобщиться к ней как к источнику незыблемой и вечной гармонии. Это и выразилось в

распространение в начале IX века двух эзотерических сект Тэндай и Сингон, учения и обряды которых считались доступными только посвященным.

Сравнительно гибкое и широкое толкование путей спасения, внимание, уделяемое обрядности и эстетике ритуалов, - все это в учении названных сект отвечало не только вкусам хэйанской аристократии, но и более широких слоев феодальной знати. В них соединились и даосские идеи отшельничества, и синтоистская анимизация всех явлений природы, и созерцательная практика йогов, обращенная к магическим формулам, обрядам и заклинаниям природных стихий.

Позже (X-XI вв.) раздвоенность между гедонистическими устремлениями и осмыслением всего земного как бренного, подверженного тлену, усугубляли сознание греха, грядущего возмездия, вызывали ощущение мимолетности, зыбкости жизни. Поэтому в среде хэйанской знати, оборотной стороной праздничной жизни которой являлись интриги, убийства, клевета и вероломство, особую популярность приобретает секта Дзедо. Она предлагает более простые и наглядные пути всеобщего спасения, чем эзотерические секты Тэндай и Сингон, ее проповеди сводились к тому, что нет надобности в сложной обрядности, в исполнении ритуалов, монашеских обетов: повторения слов "О, милосердный Будда Амида!" достаточно для искупления грехов и освобождения от бесконечных перерождений в будущей жизни. Все эти три буддийские секты оказали существенное воздействие не только на мировоззрение хэйанской аристократии, но и на развитие архитектуры и пластики Японии.

В глазах хэйанской знати рай стал почти земным, гораздо более осязаемым понятием, чем прежде, а территория амидийских храмов превратилась в места встреч и развлечений аристократов, напоминая своеобразные театры, где приобщение к красоте, слитой воедино в образах зодчества, скульптуры и окружающего ландшафта, заменяло былые таинства эзотерических культов. Поскольку храм трактовался как прообраз буддийского рая, на землях монастырей и в поместьях семьи Фудзивара все чаще стали создаваться необычные семейные храмы дворцового типа. Поводом для паломничества в храм, для религиозных церемоний могло служить теперь не только желание испросить помощи у богов, но и любое изменение в жизни природы. Придворные в пышных одеждах в сопровождении парадного эскорта поднимались в горные храмы для любования луной, осенними листьями, плавающими в озере, нежным цветением вишен. Радостное цветение окружающей храм природы, как и изысканное убранство храма, вызывали у хэйанской знати, не имевшей склонности к умозрительным отвлеченным понятиям, чувство восторга, упоения, в котором сливались и поэтические, и религиозные начала.

Широкое развитие получили сезонные развлечения, связанные с любованием природой - растениями цветами, а также снегом. Любование природой сопровождалось пирами, музыкой, танцами и чтением стихов. Пели и танцевали и придворные музыканты, и сами аристократы, и императоры. Исполнялась изящная музыка. Большая часть песен имела народное происхождение: песни восточных провинций, воинов пограничной охраны, погонщиков лошадей. К изящной музыке относились также синтоистские песни, китайская и корейская музыка.

Во время пиров писались и читались стихи; если участвовал император, то он задавал тему; ценились наряду с этим художественная выразительность и скорость сочинения. Поэтические состязания в Хэйан стали регулярными; в первой половине IX в. придворные соревновались в сочинении стихов на китайском языке, со второй половины IX в. - на японском языке. Не случайно поэтому в Хэйан ценились образованность, знание истории и литературы, необходимое и для служебной деятельности чиновников, и для художественного творчества. Высшая школа, готовившая в Хэйдзэй и Нагаока детей аристократов к чиновничьей деятельности, в Хэйан фактически превратилась в университет с гуманитарным, преимущественно филологическим уклоном.

Хэйанский университет находился в ведении департамента церемоний и чинов, причем в начале IX в. он фактически совмещал еще функции средней и высшей школы. Учиться обязаны были все дети чиновников выше 5-го ранга (всего было 8 рангов); при этом студенты должны были жить в общежитии на государственном обеспечении. Главным учебным предметом, по крайней мере до начала IX в., считались конфуцианство и китайская классика; кроме того, изучались китайская анналистско-биографическая история, японское право и математика. В IX в. к этим предметам была добавлена филология, преимущественно китайская поэзия, а курсы истории и литературы были объединены. Тогда же возникла специализация по курсам наук, причем наибольшей популярностью пользовалась филологическая специализация.

Студенты, за исключением детей высшей знати, получавшей должности по наследству, должны были сдавать экзамены. Первый экзамен держали в университете; студенты-филологи, например, должны были по выбору экзаменатора прочесть любое место из китайских "Исторических записок" Сыма Цяня. Через несколько лет сдавался второй экзамен в департаменте церемоний и

чинов. Те же филологи должны были написать стихотворение на заданную тему. О сложности экзаменов свидетельствует тот факт, что известные впоследствии литераторы сдавали второй экзамен через 5-6 лет, а иногда и через 10 лет после первого. Результаты экзамена обсуждала государственная комиссия из высших чиновников и литераторов, выносившая решение о присвоении квалификации. Только небольшое число выпускников могло продолжать специальное образование и сдать затем письменный экзамен - подготовить трактат, соответствующий современной диссертации.

Отмеченный рост значения филологии с начала IX в. был связан с развитием поэтического творчества - одной из важнейших духовных ценностей хэйанской знати. Поэзия не являлась единственным или основным занятием раннесредневековых стихотворцев - все они, как правило, служили в столице или губернаторствах. В первой половине IX в. особенно поощрялось сочинение стихов на китайском языке, требовавшее кроме таланта основательной языковой и литературной подготовки, умения проникнуть в смысл иероглифического образа, постичь его оттенки, подобрать контрастные значения. Затем стали сочинять стихи и на японском языке, толчком для этого явились и поэтические состязания, и деятельность нарсских монахов по возрождению традиций японской поэзии. Рубежом в развитии поэзии явилась антология на японском языке - "Сборник старых и новых японских стихотворений", составленный в начале X в. и включавший 1100 стихотворений Арихирино Нарихира, Ки-но Цураюки, ряда императоров и других известных и неизвестных поэтов второй половины VIII - начала X в. Каждый из 20 свитков антологии посвящался определенной теме - временам года, любви и т.д.

Вместе с тем в золотом веке аристократической культуры создавались и развивались новые жанры литературы - повесть и роман, дневники продолжали составлять сборники легенд и преданий. Высшим достижением хэйанской литературы является роман придворной дамы Мурасаки сикибу "Повесть о принце Гэндзи", написанный в начале XI века. Придворные дамы - дочери аристократов - должны были жить во дворце императрицы, знать иероглифы, уметь писать стихи, играть на музыкальных инструментах, иметь длинные волосы и поддерживать доброжелательные отношения с окружающими. В 54 частях "Повести о принце Гэндзи" живо описаны быт и нравы аристократии, чувства, увлечения, духовная жизнь.

С X в. создавались и литературные дневники, представлявшие собой дневниково-мемуарную литературу. Это были законченные художественные произведения в отличие от многочисленных дневников аристократов, писавшихся на древнекитайском языке с VII в. и выполнявших функции современных газет и памяток. В этом смысле оригинальным являются "Записки у изголовья" Сэй-Сёнагон, в которых она изображает комедию двора и комедию куртуазной любви, иногда как бы пародируя модные романы хэйанской эпохи. Сэй-Сёнагон - мастер мгновенного портрета, несколько штрихов - и сходство схвачено. Куртизаны и чиновники, слуги и монахи, придворные дамы и нищенки, - на страницах ее записок каждый говорит своим языком и играет свою характерную роль.

Одна из особенностей литературы XII в. состоит в том, что аристократия перестала быть ее единственным героем. В "Повестях о прошлом и настоящем" рассказывается о монахах и самураях, императорах и крестьянах. Это обусловлено тем, что переход от китайской поэзии к сочинению стихов на японском языке, издание антологии японской поэзии и развитие повествовательной литературы намного расширили сферу изображаемого, в которую были включены и новые социальные фигуры, и новые стороны реальности. Изолированный мир эмоций и чувств хэйанской аристократии, выраженный в изящной поэзии, чудесные легенды и поэтические фантазии, невероятные приключения и скрупулезное описание быта - все эти элементы, наслаиваясь и расширяясь, формировали культурный слой раннесредневекового периода. Интересно и то, что хронологически и по содержанию динамике литературного процесса соответствовало развитие хэйанской живописи, которая переплеталась со стихотворными и прозаическими повестями.

Именно к золотому веку восходит утверждение термина "ямато-э" ("японская живопись"), противопоставлявшегося термину "кара-э" ("китайская живопись"). Перед нами светская живопись, чьей основой служит культ чувств, передача не действия, а определенного эмоционального состояния путем изысканных цветосочетаний, спокойного, певуче-музыкального ритма. Стилистические особенности "ямато-э" формировались исподволь в недрах религиозного искусства с его сложной символикой цвета и графической выразительностью линейного рисунка. Идейное сближение религиозной и светской живописи просматривается уже в росписях знаменитого павильона Феникса XI в. Оно значительно возросло в религиозной живописи XII в, по своему образному строю и художественному языку тяготеющей к утонченной, изысканной красоте, изображение бодисатвы Фугэн на слоне, признанный шедевр XII века, воспринимается как идеальный образ красоты, образ нежности и гармонии, без всякого налета религиозного мистицизма и таинственности.

Значительное место в живописи эпохи Хэйан принадлежало иллюстрациям произведений светской литературы. Через сто лет после создания знаменитого романа "Повесть о принце Гэндзи" в начале XII века художник Фудзивара Такаёси написал свиток с таким же названием. Это были сцены, иллюстрировавшие различные эпизоды романа, картина предстает как праздничная драгоценность. В свитке-картине наиболее полно выразились новые качества живописного языка, которые можно охарактеризовать как чисто японские и по методу передачи пространства и по соотношению цвета и линии в построении художественного образа.

Вместе с развитием светской столичной культуры учение эзотерического буддизма о Будде, как о душе природы присущей каждой малой ее частице, приобрело новый аспект, преобразовалось в особое мироощущение, целый свод эстетических представлений о жизни. Поклонение красоте во всех ее проявлениях, воспевание любви и словно заново увиденной прелести природы определяют содержание поэзии и прозы, насыщенных тончайшими нюансами настроений оказывают воздействие на скульптуру, живопись и зодчество периода Фудзивара. Духовный мир людей стал богаче, идеалы - шире и разнообразнее. Представление о таинственной силе и внутренней значимости каждого предмета как носителя всеобщей гармонии, о взаимосвязи всех явлений жизни и искусства породили новое, более эмоциональное и тонкое, чем прежде, содружество искусств. В этот период переосмысливается взаимодействие архитектуры и природы, складываются новые представления о красоте, изменяется стиль храмового ансамбля, его скульптурного и живописного убранства. В XI-XII вв. начинается известное обмирщение буддийской религии, широкое распространение получает культ Будды Амида; это, в свою очередь, сказалось на соотношении архитектуры и природы.

Весьма усилилось строительство амидийских храмов в столице и провинциях, для чего выбирались самые красивые места. Холмистый неровный рельеф столицы позволял созерцать из храма разнообразные ландшафты. Природа во всем многообразии ее аспектов стала необходимым элементом религиозных празднеств. Вместе с распространением амидийского культа сложились и первые декоративные сады, ставшие одной из принадлежностей храмов, посвященных культу - Будды Амида. В них обобщались веками слагавшиеся поэтические представления о прекрасной обетованной земле, где душа человека обретает покой и блаженство. Жажду приблизить к себе природу, запечатлеть красоту мироздания уже не могли удовлетворить абстрагированные от живой действительности схемы икон-мандал и отвлеченные образы алтарных композиций с их скульптурами. Стремление воссоздать образ единого мира привело к попытке объединить алтарь, храм и сад в единый образ.

Подобно самому храму находящийся при нем сад служил местом, где совершались важнейшие во времена торжеств церемонии. На островах его озера зажигали ажурные бронзовые светильники. Юноши и девушки в роскошных многослойных и многоцветных ярких шелковых нарядах стоя перед иконами или статуями, мелодично звонили в колокольчик и повторяли речитатив: "О, милосердный Будда Амида!". Каждый компонент храмового ритуала, начиная от алтаря и его золоченых статуй и кончая праздничным шествием молящихся, призван был воспроизводить на земле красоту небесного рая.

Японцы испокон веков испытывали наслаждение от живой, дышащей красоты, которая присуща природным формам. Японский художник не подражает образцам, формам, а старается пробудить душу вещи, что ему удастся тогда, когда он погружается в предмет, забывая себя. Д. Судзуки говорит: «Если кисть художника движется сама по себе, рисунок тушью (сумиэ) становится завершенной самой в себе реальностью, а не копией чего-то. И горы на рисунке столь же реальны, как реальна Фудзияма, и облака, ручьи, деревья, волны – все реально, так как дух художника побывал в этих линиях, точках, мазках».

В японском мировосприятии мир пребывает в текучем единстве – свет перетекает в тьму, покой в движение, форма в содержание, и наоборот. Японская эстетика открывает неведомое; Пустота таит в себе скрытую красоту, хаос не пугает, мрак таит в себе свет. «Во всякого рода художественных изделиях, - размышляет Танидзаки Дзюнъитиро, - мы отдаем свои симпатии тем цветам, которые представляют как бы напластованные тени, в то время как европейцы любят цвета, напоминающие нагромождение солнечных лучей. Серебряную и медную утварь мы любим потемневшей, они же считают такую утварь нечистой и негигиеничной и начищают ее до блеска; чтобы не оставлять затемненных мест в комнате, они окрашивают потолок и стены в белые тона. При устройстве сада мы погружаем его в густую тень деревьев, они же оставляют в нем простор для ровного газона. Мы не питаем чувства недовольства к темноте, примиряемся с неизбежностью, оставляем слабый свет таким, как он есть, добровольно затворяемся в тень и открываем присущую ей красоту». Танидзаки Дзюнъитиро объясняет различие в эстетических чувствах тем, что люди

Востока привыкли удовлетворяться существующим, тем, что есть, тогда как европейцы в силу активности своего характера всегда стремятся к лучшему.

Представление о Красоте, конечно, не оставалось неизменным, ибо она принимала окраски времени, от эпохи к эпохе меняла свой облик, по мере того как менялись чувства людей. Изменялись оттенки, оставалась неизменной, инвариантной сущность, ядро Красоты. То Инь (скрытое, слабое, женское начало) преобладает в понимании прекрасного, то Ян (светлое, сильное, мужское начало), и дух искусства колеблется туда-обратно. Примеро мужского, мужественного стиля – поэтическая антология Манъесю (собрание древней поэзии и поэзии эпохи Нара – VIII век), пример женского, грациозного – Кокинсю (собрание древней и новой поэзии эпохи Хэйан). Известный современный японский поэт Кавабата ценит женский стиль эпохи Хэйан, который сравнивает с глицинией: «Глициния – цветок элегантный, женственный – в чисто японском духе. Расцветая, он свисает, слегка колеблемый ветром, незаметный, неброский, нежный, то выглядывая, то прячась среди яркой зелени начала лета, воплощает моно-но-аварэ». Элегантный, утонченный стиль поэзии Кокинсю более всего соответствует душе японца. Не случайно, в современной истории мирового искусства отмечается, что именно в эпоху Хэйан рождается национальное изобразительное искусство Японии.

Лекция 8. Серебряный век японской культуры (рубеж XIX-XX вв.)

Переход Японии на новый путь развития. Создание современного государства. Взаимоотношение инноваций и традиций в культуре. Модернизация и влияние Запада. Конституция Мейдзи и ее значение для Японии. Поэзия. Чайное действие. Искусство садов.

В конце 60-х годов прошлого столетия произошло падение сегуната Токугава и замена его новым центром власти, символически подчиненным императору. Благодаря уничтожению дуалистической системы управления страной, существовавшей с момента возникновения сегуната в эпоху Камакура, Япония достигла нового единства государства. В критический момент истории императору была возвращена роль главного источника власти. Многовековое отстранение царствующего монарха от управления, которое осуществлял сегун, принесло хорошие результаты, потому что в момент кризиса, когда Япония оказалась перед лицом угрозы со стороны Запада, император стал силой, способной сплотить вокруг себя весь народ. Старый порядок был атакован во имя власти, имеющей трансцендентный характер и древнюю японскую традицию. Поэтому первым ответом Японии на давление Запада был лозунг возврата к прошлому. В этом смысле революция Мейдзи представляла собой «реставрацию» определенного общественного порядка. Новое правительство опиралось на непосредственное и публичное признание наивысшей власти императора, хотя он остался над государственным аппаратом и борьбой за влияние.

Революция Мейдзи оказалось гораздо большим, нежели серией персональных изменений в правящих кругах. Несмотря на то, что первые политические решения привели к созданию консервативной коалиции родственников императорской семьи, придворных и даймэ и их представителей, перемены в политической системе, а затем социальные и экономические реформы вышли далеко за рамки самого уничтожения сегуната. Для людей, которые проводили реставрацию, высшая цель заключалась в усилении страны перед лицом внешней угрозы, и поэтому в стремлении к этому ими был провозглашен лозунг обеспечения благосостояния страны и усиления ее вооруженных сил. Во имя этой цели даймэ были лишены своих владений, ликвидировано сословие самураев, провозглашены даже принципы социального равенства и свободы индивида и предприняты действия по преобразованию Японии согласно западным образцам. Реставрация означала вхождение Японии в современность и стала одним из переломных событий в ее истории.

Политические изменения в ходе революции Мейдзи происходили весьма умеренно, что позволило создать новую систему правления без полной замены политического аппарата. Хотя сегунат перестал существовать, оказалось возможным пользоваться многими старыми каналами власти и почти всей существующей административной машины, что позволило удовлетворить новые потребности ценой небольших расходов. Предводители революции, стремившиеся создать современную структуру государства, осознали два основных императива: тактический, состоящий в сохранении власти и получения поддержки со стороны народа, и стратегический –

достижение стабильности и эффективности своего правления.

Вполне естественно, что в среде правящей элиты шла борьба мнений, не только различных, но и зачастую противоречащих друг другу. Сторонниками новой формы власти, основанной на принципах представительства народа, выступали те, кто бывал за границей, другие же выступали за правление сильной руки, поддерживая тенденцию к абсолютизму. Новые правители решали эти проблемы прагматично, показывая удивительную ловкость в маневрировании между традицией и инновациями, между централизацией власти и учетом различных интересов. Аналогично проблема соотношения традиций и нововведений решалась и в культуре, чьей специализированной сферой являлась политика.

Всего сто двадцать лет тому назад многие просвещенные деятели японской культуры всерьез требовали отказаться раз и навсегда от традиционных жанров и форм в поэзии, музыке, живописи, скульптуре, театральном искусстве. На страницах центральных журналов они выдвигали идею скорейшей консервации национальных художественных традиций и перехода к европейским эстетическим стандартам во всем — от штиблет и цилиндров до сонетов, кордебалетов и автопортретов в манере позднего Рембрандта. Результатом этого «низкопоклонства перед Западом» стали многочисленные курьезы моды и забавные художественные гибриды, место которым во всемирной Кунсткамере.

В ответ на бурный натиск «западников» противники насильственной вестернизации утверждали самобытность «японского духа», ратовали за исконные национальные добродетели и за верность вековым традициям, воплощением которых в поэзии являлись средневековые жанры *танка* и *хайку*. Этим «японофилов» отличало пристрастие к архаике, к изрядно обветшавшему канону и устаревшему языку, весьма далекому от живой разговорной речи.

Однако в обоих лагерях подспудно догадывались, что истина лежит где-то посередине, что секрет создания высокого, истинно современного искусства кроется в магическом сплаве старого и нового, "своего" и "чужого". Постепенно слепое преклонение перед Западом стало уступать место вдумчивому анализу, а безудержное превознесение национальных святынь сменилось осознанным стремлением сохранить бесценное наследие предков в эпоху необратимых исторических перемен. Так, под знаменем Духовной революции на пороге 90-х годов страна вступила в новый период, который по праву может быть назван Серебряным веком японской культуры — если воспользоваться этим термином по аналогии с российским Серебряным веком и вспомнить о том, что хронологические рамки этих родственных феноменов удивительным образом совпадают.

В конце прошлого столетия новое государство Мейдзи начало наступление на внутренний кризис, чтобы преодолеть его. Тогда оно уже имело опыт проведения важных изменений в социальной и экономической организации и под влиянием Запада приступило к энергичной политике модернизации. Процесс подчинения влиянию Запада вскоре достиг высшей точки, однако воздействие родимой традиции и западного влияния никогда не было полностью однонаправленным. С самого начала отношение между давлением Запада и реакцией Японией носило диалектический характер и это же можно видеть в последующих десятилетиях. Запад тогда предложил Японии множество разных образцов развития государства: английский и французский либерализм, прусский абсолютизм. В области системы фундаментальных ценностей науки миссионеры, занимающиеся духовными делами, спорили со светскими представлениями ученых и представителями социального дарвинизма. Японцы конца XIX столетия испытали не только потрясения, вызванные модернизацией, связанной с подражанием чужой культуре, но и были вынуждены совершать выбор среди многих аспектов жизни Запада.

Как в каждом случае культурных заимствований, то, что фиксируют в качестве «японской реакции», представляет, по сути, мешанину разных, иногда даже противоположных индивидуальных и групповых образцов. Были такие люди, которые воспринимали только все чужое и презирали свое собственное прошлое и его ценности. Они утверждали, что «Япония должна родиться заново от американской матери и французского отца». Модификация японского языка, или даже его отбрасывание, считалось ими необходимым условием «прогресса» Японии. Фанатичные приверженцы западных культурных моделей направляли свои атаки на все прошлое Японии — ее политическую систему, искусство, литературу, философию — признавая их произведениями общества, погруженного во мрак варварства. Для многих западный стиль стал обязательным: японцы охотно надевали европейские костюмы и головные уборы, отращивали волосы, носили часы и зонты и учились есть мясо. Вся страна перенимала материальную культуру Запада, иногда с

бессмысленным ожиданиями – строились железные дороги, телеграфные линии, возводились в новом стиле правительственные здания и фабрики. В систему образования вводились политические и социальные идеи, рожденные в Германии, Франции, Англии и Америке; они стали объектом интереса десятков дискуссионных клубов.

Однако затем наступил перелом в настроениях японцев, связанный с проблемой отношения к христианству (в 1880 г. в христианство обратилось около 300 000 человек, в 1890 г. их насчитывалось втрое больше). Христианство ассоциировалось с основной для японцев проблемой идентичности и чувства народа. Следует ли быть христианином, чтобы стать современным и прогрессивным человеком? Должны ли японцы отречься от своих «ками» (духов – авт.) и императора, чтобы стать христианами? Несмотря на первоначальные успехи миссионеров, не утихала борьба за фундаментальные ценности; живущие в Японии чужестранцы также не представляли одних и тех же взглядов. Торговцы и ученые разграничивали науку и религию, идеи Г. Спенсера подрывали деятельность миссионеров. Неблагожелательные настроения относительно христианства значительно усилились в 1890 году, когда Ухимора Канзо, преподаватель Первой гимназии в Токио, отказался отдать честь флагу императора из-за своих христианских взглядов. Буря протестов, вызванная этим событием и закончившаяся увольнением с работы Ухиморы, выявила всеобщую неприязнь в отношении «чуждой религии». В общественном мнении наступил поворот не только в отношении христианства, но также отход от либерализма и восторженной трактовки образцов Запада. Первоначальный энтузиазм относительно западного стиля жизни сменился неизбежно противоположной этноцентричной реакцией. Тайные традиционалисты обратились к японцам с призывом защищать свою культурную идентичность от чужих влияний. Снова прозвучали голоса, что западная цивилизация может дать только технику, тогда как в области духовных и этических ценностей Япония превосходит Запад, поэтому эти ценности следует сохранить. Не следует допустить того, чтобы Япония утратила свою сущность, народную структуру. Сформировались две принципиально различных по своим взглядам группы: сторонники одной искали обоснования своих постулатов только в западных концепциях, приверженцы другой – требовали возврата к духовным традициям синтоизма и конфуцианства. Особенно рельефно борьба между этими двумя группами проявилась в создании новой системы школьного образования. Окончательное разрешение всей борьбы закончилось императорским рескриптом в деле образования – документом, который соединил элементы синтоистской формы диктатуры государства, конфуцианской этики и современных методов обучения гражданина, необходимых для его служения своей стране.

В целом же процесс формирования идентичности японского народа относительно влияния Запада прошел три четких стадии: восхищенное восприятие западных образцов, затем их присвоение, модификация и наконец возврат к определенным элементам собственной традиции. Таким образом возникла амальгама, характеризующая «просвещенный консерватизм» интеллектуалов позднего Мейдзи. И хотя они еще желали использовать некоторые элементы прогресса в западном стиле, однако существующее в них чувство стыда из-за отречения от родимых культурных ценностей уступило место новому чувству народной гордости, вызванной достигнутыми успехами в обновлении страны и глубокой привязанностью к традиционным ценностям. Таким образом конфуцианские социальные концепции и политические идеи синтоизма сформировали новое чувство народного достоинства.

В 1889 году была провозглашена конституция Мейдзи, которая оказалась великолепным сочетанием западных политических методов с традиционными японскими политическими концепциями. Представленная в ней философия управления, особенно в вопросах, касающихся высшей власти и отношения между императором и правительством и народом, основывалась на принципах, выражающих вековые представления японцев о сути государственности. Конституция признавала императора абсолютным и неприкасаемым властителем, находящегося над правительством и одновременно воплощающего в себе государство. Японцы были его подданными и должны были относиться к нему лояльно. Аппарат управления представлял собой высоко бюрократизированную и централизованную систему. Был создан двухпалатный парламент, имеющий не очень много возможностей в управлении страной. В истории Японии конституция Мейдзи является важной инновацией, так как она создала основы современного управления, опирающегося на право, и вызвала к жизни институты, благодаря которым могло совершаться дальнейшее политическое развитие японского народа. Эта конституция, по мнению политических исследователей Запада, поставила Японию в ряд «цивилизованных стран», что вскоре нашло свое отражение в отношениях Японии с западными государствами.

В поэзии, как и во всех прочих областях литературы и искусства, появилось множество новых имен, школ, группировок и направлений. Под влиянием западной эстетики литературная молодежь ниспровергала былых отечественных кумиров и воздвигала алтари Байрону, Шелли, Россетти. Традиционные жанры, особенно *хайку*, по меньшей мере с начала XIX в. пребывали в состоянии глубокой летаргии. В мире трехстиший безраздельно господствовали поэты стиля «луны и волн» (*цукинами*), которые возвели в принцип бесцветность и полное отсутствие авторской индивидуальности, тем самым доведя до абсурда заветы основоположников и классиков жанра — Мацуо Басё (1644-1694), Ёса Бусона (1716-1783), Кобаяси Исса (1769-1827).

Между тем поэзия *хайку*, зародившаяся четыре столетия назад как один из видов дзэнского искусства и тесно связанная с графикой *хайга*, с *икэбана* и чайной церемонией, обладала громадным творческим потенциалом, который далеко не исчерпан и сегодня. В эстетике Дзэн конечной целью любого вида духовной деятельности является достижение состояния отрешенности (*мусин*), полного растворения собственного эго во вселенской Пустоте (*кёму*) и слияние с изображаемым объектом в метафизическом трансцендентальном озарении. Средством же достижения подобной цели служит недеяние (*муи*), то есть невмешательство в естественный ход событий, умение адаптироваться к переменам. Единственная задача поэта и художника — уловить ритм вселенских метаморфоз, настроиться на их волну и отразить в своем творении, оставаясь лишь медиатором высшего космического разума. Чем точнее передано то или иное действие, состояние, качество предмета при помощи минимального количества средств, тем удачнее, живее образ. Такова поэтика суггестивности.

Для западного художника важна прежде всего креативная сторона творческого акта (создание собственного оригинального произведения искусства. Отмеченного неповторимой авторской индивидуальностью). Между тем для японского художника на передний план выступает рефлексивная сторона творчества. Рефлексия как отражение и одновременно размышление составляет стержень традиционной поэтики *танка* и, разумеется, *хайку*. Уловить и выделить красоту, уже заложенную в природе и прежде тысячекратно воспроизведенную великими мастерами древности — чего еще требовать от поэта?

Нет сомнения, что на протяжении веков оба магистральных поэтических жанра не избежали влияния окружающей среды, что мироощущение поэтов формировалось под воздействием конкретного социума. Но тщетно будем мы искать в созерцательной лирике упоминание о конкретных исторических событиях и приметы времени. Зачастую пятистишие X в. или трехстишие XVII в. не отличить от их аналогов, сложенных в начале, а то и в середине нашего столетия. Даже те поэты, которые использовали *хайку* для ведения своеобразного дневника, старались избегать любых описаний, связанных с суетной политической и социальной тематикой или по крайней мере шифровали эти события с использованием традиционного условного кода. Достойным фиксации считалось лишь «вечное в текущем», то есть явления, имеющие прямое отношение к жизни Природы.

Очевидно, внеисторичность классической поэтики и, в частности, поэтики *хайку*, её ориентированность на макрокосмические процессы, на сезонные циклы и заключенные в их рамки тематические разделы можно рассматривать как результат особого пути развития этой художественной традиции. Именно здесь нашли выражение религиозно-философские взгляды японцев, которые отнюдь не ограничивались учением Дзэн, связав в единое целое анимистические представления Синто о мириадах божеств-ками живой природы, о неразрывной даосской триаде «Небо – Земля – Человек», об универсальном буддийском законе кармы. Концепция перерождения душ порождала сознание эфемерности и скоротечности земного бытия, влекла за собой идею ничтожности индивидуального, личностного начала и бесконечном потоке рождений и смертей.

Отсюда и изначальная установка не на создание «своего» неповторимого образа, но на тонкую нюансировку «извечной» канонической темы, продиктованной некогда самой природой основоположникам жанра. Соответственно и сотни тысяч *хайку* бесчисленных авторов становятся этюдами на предсказуемые темы — хотя и с бесконечным количеством вариаций в деталях и поворотах этой темы. Читатель же или поэтический арбитр вольны выбирать и сопоставлять сходные опусы, отталкиваясь от критериев в виде классических шедевров. Апофеозом унификации образной структуры *хайку* стало составление многотомных сезонных справочников по темам и предметам для авторов — *сайдзики*. В антологиях, как и в современных журналах *хайку*, стихотворения также сгруппированы по тематике, то есть отдельные авторы практически растворяются в общей массе бесконечно варьирующихся импровизаций на тему раннего снега или цветущей сливы, весенних заморозков, летнего зноя или алых кленовых листьев.

На взгляд западного читателя, даже знакомого с основами классической поэтики, разница между школами *хайку*, яростно оспаривавшими приоритет, будет до смешного ничтожна. На протяжении веков старое служило единственным критерием оценки нового, и авторитет великих мастеров прошлого во главе с Басё перевешивал любые доводы в пользу модернизации жанра. Это не удивительно. Ведь именно Басё сумел впервые придать развлекательному поэтическому жанру характер высокой лирики. Именно он сформулировал извечные категории поэтики *хайку*: *ваби* (аскетическая грусть одиночества), *саби* (печаль экзистенции, скорбность необратимого течения времени), *сибуми* (терпкая горечь переживаемых мгновений), *каруми* (легкость изображения серьезных вещей), *фуэки рюко* (восприятие вечного в изменчивом и непостоянном). При условии соблюдения этих кардинальных принципов все мелкие новшества, вносимые отдельными авторами или школами, выглядели легковесно. Так могло бы продолжаться еще неограниченно долго, может быть, несколько столетий, если бы столкновение с западной цивилизацией не поставило перед поэтами *хайку*, как и перед всеми деятелями культуры периода Мэйдзи, совсем иные задачи.

Провозвестником новой эры в поэзии и трубадуром наступающего Серебряного века суждено было стать гениальному поэту и литературоведу Масаока Сики. За неполные тридцать пять лет жизни, из которых лишь десять были посвящены серьезному самостоятельному творчеству, Сики успел осуществить подлинный переворот в поэтике *хайку*, а затем и *танка*, заставив мастеров традиционных жанров отбросить обременительные узы средневекового канона. Однако реформа, предпринятая Сики, не означала полного отказа от классических норм и регламентаций. Скорее то была попытка адаптировать традиционные жанры к требованиям времени — и попытка несомненно успешная. Если идеи и методы, предложенные Сики, порой и подвергались сомнению, то авторитет его как великолепного мастера *хайку* остается незыблем по сей день, а созданная Сики поэтическая школа «Хототогису» («Кукушка») и поныне сохраняет ведущую роль в мире семнадцатисложных трехстиший. Некоторые японские филологи начала века сравнивали Сики по масштабу влияния на литературный процесс с самим Басё. Все прочие довольствовались тем, что проводили прямую линию к Сики от Басё через Бусона и Кобаяси Исса, соизмеряя с этой незаурядной личностью все достижения лирики *хайку* в Новое и Новейшее время.

Главная заслуга Сики состоит в стремлении избавить поэзию традиционных жанров от косности, начетничества, векового консерватизма, от гнета окаменевших канонических ограничений. Выступая в роли «посредника» между литературой средневековья и Нового времени, он открыл перед поэзией *хайку* перспективу перехода к реалистическому изображению действительности. При этом Сики стремился подытожить мироощущение художника новой, переходной эпохи. Он, в частности, сформулировал учение о двух типах красоты: восточном, пассивном, присущем китайской классической лирике, поэзии Басё и в целом всему жанру *хайку*, — и западном, активном, присущем всему европейскому искусству, а также нарождающемуся современному искусству Японии.

Ему же обязаны возвращением из мрака небытия некоторые незаслуженно забытые талантливые поэты эпохи Эдо, и в первую очередь гениальный лирик Ёса Бусон, который ранее был известен скорее как художник. В ряде поэто-логических очерков, составивших в дальнейшем книгу «Поэт *хайку* Бусон» («Хайдзин Бусон»), Сики не только заново открыл поэзию Бусона для японского читателя, но и поставил ее выше творчества Басё. Для него Басё — поэт «негативной красоты», соответствующей духу средневекового японского искусства, а Бусон — позитивной, то есть более соответствующей миропониманию человека Нового времени.

Интерес к Бусону-поэту, воплотившему в *хайку* свои таланты живописца, пробудило у Сики знакомство с художником Накамура Фусэцу, знатоком искусства Востока и Запада, обладавшим к тому же даром сравнительного анализа. Так родилась концепция «отражения жизни» (*сясэй*), ставшая краеугольным камнем эстетики новых *хайку* в трактовке Сики. Любопытно, что сам Сики охотно признавал связь своего учения с реалистической прозой, которая как раз набирала силу в ту пору под эгидой заимствованного из Франции натурализма. Стержнем теории *сясэй* была концепция ясности и достоверности поэтического образа. Признавая опасность следования принципу нарочитой безыскусности в стихе, Сики считал, что главное для поэта — проблема выбора «натуры», которая сама диктует форму выражения.

Вот и рассвет.

Белый парус вдаль проплывает
за москитной сеткой...

Сики справедливо полагал, что *хайку* — наиболее живописный из всех поэтических жанров, так как трехстишие конденсирует пространственные связи явлений и предметов в единой временной точке. Что особенно привлекало Сики как увлеченного рисовальщика с натуры. С годами представления Сики о реализме *хайку* становятся все более зрелыми и рафинированными. Он вводит в свою теорию заимствованный из китайской живописи принцип «простоты и мягкости» (*хэй-тан*) и одновременно проводит параллели между *хайку* и европейской ландшафтной живописью.

Естественный ход развития движения *хайку* в начале века должен был привести и привел в конце концов к появлению новых течений и групп, отпочковавшихся от магистральной школы «Хототогису» во главе с Такахама Кёси. К концу 20-х годов среди вольнодумцев выделялась фигура Мидзухара Сюоси — в прошлом одного из ведущих поэтов «Хототогису» и верного сподвижника Кёси. Пресытившись пейзажной лирикой в стиле "цветов и птиц", Сюоси выступил за решительное обновление жанра. В предисловии к сборнику *хайку* «Кацусика» Сюоси постулировал две возможные концепции восприятия природы, два пути для поэта: «Один — это добиваться полной верности природе, отключая собственный дух-разум, другой — при всем уважении к природе сохранять независимое восприятие и мышление». Он выступал за «очеловечивание» *хайку*, считая, что одной «правды природы» недостаточно для истинного лирика, чья конечная цель — создание высокой «литературной правды», основанной на силе воображения.

Жизнь моя!

Наедине с хризантемой
замру в тишине...

Став во главе журнала «Лсиби» («Подбел»), Сюоси снискал немало сторонников среди поэтов *хайку*, которые стремились к расширению возможностей жанра. Однако его энтузиазма хватило ненадолго, и уже к началу сороковых годов он почти полностью отошел от поэзии, переключившись на литературоведческие изыскания.

Вторая мировая война фактически положила конец славной эпохе японского Серебряного века. Правда, традиционные жанры не только уцелели, но и были широко использованы официальной пропагандой для насаждения «исконно японских духовных ценностей». Многие поэты были вынуждены прямо или косвенно сотрудничать с милитаристскими властями, что нанесло ощутимый ущерб их репутации в глазах публики. Былые поэтические сообщества распались или изменились до неузнаваемости. Вскоре после войны поэзию *хайку* и *танка* захлестнул шквал «демократизации», вызвавший к жизни мириады любительских кружков в среде рабочих, крестьян и служащих. Прежние критерии чистой лирики *хайку* оказались размыты, профессионалы растворились в массе дилетантов, и сочинение *хайку* с тенденцией к «интернационализации без границ» по сути дела превратилось из высокого искусства в досужую забаву. Однако творения мастеров Серебряного века не были забыты, навсегда оставшись в сокровищнице японской поэтической классики.

Определенной трансформации подверглось и чайное действо, или чайная церемония — уникальное явление не только в японской, но и мировой культуре. Крупнейший знаток буддийского учения и японской культуры Д. Судзуки подчеркивал, что чайная церемония не только питье чая, а в первую очередь формирование «психосферы» (иными словами, некоего «духовного поля»). Классический вид чайная церемония приобрела в XVI в. благодаря таланту и трудам Сэн Рикю и его последователям из чайных школ дома Сэн. При проведении чаепития во главу угла они ставили четыре правила, которые регулировали состояние духа участников действа — «гармония», «почитание», «чистота» и «покой». В свою очередь, содержательную сторону этих правил определяет основополагающий принцип классического чайного действа — *ваби* («безыскусность», «простота»), фокусирующем в себе концентрировано характеристики дзэнского мироощущения.

Революция Мейдзи открыла путь к модернизации японского общества, что отразилось и на судьбе чайного действа (и соответственно, «чайных школ»). Кризис традиционной культуры, назревавший в предыдущие десятилетия, европеизация страны, интерес к западной литературе, искусству, философии и стилю жизни значительно уменьшил число приверженцев чайной церемонии, особенно конфуцианского «чая дайме». Однако уже в преддверии серебряного века в Японии начинает формироваться движение в защиту «национальных ценностей», поддерживаемое крупными политическими деятелями консервативного направления, синтоистской церковью и «капитанами» японской индустрии. Лидеры чайных направлений, в свою очередь, вводили новшества, помогавшие восстановить популярность чаепитий. Так была разработана схема проведения чайного действа в комнате европейского образца, когда «хозяин» и «гости» сидели на

стульях за столами. Другим нововведением явилось разрешение принимать участие в чаепитиях женщинам, и со временем они стали составлять большую часть мастеров чайного действия школы Урасанкэ. В первые десятилетия двадцатого столетия чайная церемония заняла прочное и стабильное место в жизни той части японского общества, которая тяготела к традиционным ценностям. Рост популярности чайного действия *ваби* наблюдается в 60-е годы, когда Япония начинает переживать своеобразный бум внимания к древней и средневековой культуре. Ведущие позиции в «чайном мире» Японии занимает в настоящее время школа Урасанкэ, имеющая многочисленных адептов не только у себя на родине, но и за ее пределами.

Среди достижений японской культуры особое место занимает «японский сад», чье понятие в XX столетии стало своеобразным собственным именем: за ним стоит вся многовековая история уникального, неповторимого искусства сада в Японии. Корни японского сада лежат в синтоизме – древней религии японцев, связанной с обожествлением окружающей природы, с поклонением небу, солнцу, горам, камням, деревьям, цветам и кустам. Вместе с тем на развитие японского сада оказали также влияние философия и эстетика буддизма, древнекитайское учение об «инь» и «ян», конфуцианство и даосизм, искусство сада Китая и Кореи.

В периоды Камакура (XII-XIV вв.) и Муромати (XIV-XVI вв.) сад становится непременной частью храмового комплекса, в его композиции усиливается философская направленность, созерцание сада превращается в часть обряда. Главным в таком саду становятся вечнозеленые кустарники, которым придают заданную форму, близкую к форме камня, а также отдельно стоящие камни, мхи, деревья хвойных пород. Такого рода философские сады создавали преимущественно дзэн-буддийские монахи с их учением о бренности всего существующего. Ведь буддизм учит, что жизнь – это сон, иллюзия, фантазмагория, однако он учит также людей улавливать мимолетные виды этого сна и выводить из них толкования высших истин. Неудивительно, что адепты буддизма в сияющей роскоши вечно расцвета весны, в изменчивости времен года, в пурпуре увядающей осенней листвы, в призрачно красоте снега, в таинственном течении волн и облаков видели старые притчи нескончаемого значения. Посредством японского сада буддийские монахи стремились передать идеи бесконечности природы, времени, пространства, так как сад для них был инструментом воплощения бесконечной природы Будды. Вместе с тем философские сады связаны с космогоническими представлениями древнекитайской философии об «инь» и «ян», согласно которым горы, скалы, камень – символы светлого, мужского начала, а вода, песок, галька – символы темного, женского. Японский сад обладает гипнотическим воздействием на человека, примером чего служит один из самых удивительных и знаменитых садов камней сад Реандзи в дзэн-буддийском монастыре Дайансан в Киото у подножия горы Кинугасаяма. В нем зритель всегда видит только 14 камней, каждый раз какой-нибудь камень из 15 исчезает из поля зрения. Очевидно, в процессе созерцания этого сада человек ощущает безмерность мира, мощь космоса, величие Будды, приходя к пониманию того, что в огромном мире немало сокровенного и непостижимого. Не случайно загадки сада Реандзи сравнивают с загадкой улыбки Джоконды, непостижимых в своей вечной таинственности и красоте.

Именно принципы построения пространства (большого и малого, открытого и замкнутого), составляющие внутренний смысл искусства садов, в серебряном веке стали использоваться новой японской архитектурой. Специально занимавшийся изучением старых садов и их классификацией архитектор Сутэми Хоригути одним из первых возродил это искусство и открыл для него новые пути в современность. В 30-х годах он добился в своих постройках удивительного синтеза современных архитектурных форм с чертами национального зодчества, но не в его стилизаторском аспекте, весьма распространенным в серебряном веке, а принципиально концептуальном. Ощущая близость традиционной каркасной системы современным конструктивным решениям, Сутэми Хоригути одинаково свободно и органично использовал как дерево, так и новейшие строительные материалы. Простота решения объема здания, соразмерность пропорций, отсутствие специального декора позволяют поставить его работы в один ряд с произведениями видных мастеров современной архитектуры.

Лекция 9. ЗОЛОТОЙ ВЕК АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

Расцвет арабо-мусульманской культуры в IX-XI вв. Теология, право и философия. Мистицизм. Литература: расцвет дидактическо-развлекательной литературы и золотой век андалусской поэзии. Арабская классическая музыка. Каллиграфия, миниатюра и архитектура. Достижения науки.

Для арабо-мусульманской культуры IX-XII века - это время блестящего развития культуры халифата. И хотя начался распад мусульманской империи, наблюдается подъем культур при одновременном изменении ее основных тенденций. Громадный запас знаний, приобретенный

исламом в предыдущие века, теперь постепенно подвергается ассимиляции, кристаллизуется в эклектическую, но на удивление монолитную систему. Неудивительно, что швейцарский востоковед. А. Мец, ученик Я. Буркхардта, назвал IX-X вв. Ренессансом ислама. Наверное, лучше говорить о рождении зрелой мусульманской культуры, нежели о ее ренессансе, ибо в X и последующих веках возникают новые города (построен Каир!), процветает торговля, охватывая весь тогдашний мир, а ислам продолжает свою экспансию в направлении Индии. Арабская Испания переживает расцвет, которого потом уже никогда не могла достигнуть. Для золотого века арабо-мусульманской культуры характерен подъем в архитектуре, искусстве, музыке, художественной литературе и науке; эта культура оставила далеко позади тогдашнюю европейскую культуру, подготовив для последней эпоху Возрождения.

Громадный расцвет науки и философии, литературы и искусства приходится прежде всего на первый период господства династии Аббасидов со столицей в Багдаде. Уже с конца VIII в. началась интенсивная работа по переводу важнейших греческих, персидских и индийских трудов на арабский язык. Знаменитый просвещенный халиф Аль-Мамун (813-833 гг.) особенно поощрял науку и ученых, допускал свободу мысли. Не только на арабском Востоке, но и на арабском Западе (арабской Испании, называемой Андалузией) блестяще развивалась наука, философия, литература и искусство под покровительством халифов Омейядов, а затем их преемников, эмиров - властителей небольших государств. Кордова, столица "испанских" Омейядов, прославилась как центр утонченной культуры, не уступавший Багдаду Аббасидов. Арабские мыслители и ученые не только внесли в сокровищницу арабо-мусульманской культуры древние научные и философские достижения иных народов, но и внесли оригинальный вклад в науку и философию, а также в медицину.

Краеугольным камнем религиозной теории мусульман, основным кредо ислама является широко известная и часто употребляемая фраза "Нет бога кроме Аллаха и Мухаммед пророк его". В этом изречении четко и определенно выражена идея монотеизма, доведенная до своего наиболее последовательного завершения именно в исламе. Здесь нет Яхве - хотя и высшего, и единственного, но все же пристрастного по отношению к "избранному" им народу бога. Нет и христианской троицы с ее запутанными взаимоотношениями между богом-отцом, его сыном Иисусом и мистической фигурой бога-духа святого. Здесь только один Аллах - бог единственный и великий, высший и всемогущий, мудрый и всемилостивый, творец всего сущего и его верховный судья. Слово и волю Аллаха, его заповеди и суть его учения донес до правоверных великий пророк Мухаммед. Основные идеи и принципы вероучения Мухаммеда зафиксированы в Коране и хадисах - устных преданиях о жизни и деятельности пророка. И если ислам вначале представлял собой цельное и единое учение, то потом в нем выделились суннизм, шиизм и суфизм - различные версии мусульманской теологии.

Все виды знаний, все дисциплины, за которыми арабская классическая мысль признавала право на существование, благодаря Корану получали религиозное осмысление. Ибо Коран не только утверждал религиозную связь между верующим и его творцом-благодетелем, но и давал также импульс к неутомимому творческому поиску во всех областях знания. Именно Коран лежит в основе развития "религиозных" дисциплин, в число которых в исламе включают правоведение - фикх. Иными словами, мусульманское право тесно связано с религией, а правовые нормы имеют религиозную санкцию. Право в исламе играет большую роль, чем теология, не случайно значительная часть священной книги посвящена предписаниям права. Упорядочивание человеческих дел в этом мире для пророка Мухаммеда было не менее важным, нежели дела горнего мира. Халифы и законоведы придавали огромное внимание систематизации норм канонического права, регулирующего жизнь мусульманина от колыбели до гроба.

В рамках ислама развивалась философия; от нее требовалась разработка методологической и теоретической основы толкования божественных принципов. Понятно, что философия отличалась от строго религиозного аспекта классического ислама и даже утверждала себя как видимая противоположность, о чем говорили постоянные расхождения в воззрениях на соответствующую роль разума и веры, деление на религиозное и рациональное знание на рациональные суждения и суждения канонического права. Однако философия фактически переплеталась с теологией, когда дело касалось этики, политики и метафизики. Взаимопроникновение философии и теологии прослеживается в X в. в трудах грамматиков, правоведов-теологов, литераторов, медиков и энциклопедистов.

Культурный подъем в золотой век арабо-мусульманской культуры трудно преувеличить. То и дело возникали и боролись за признание школы, возглавлявшиеся мыслителями всех направлений; монолитное правоверие, которое на самом деле никогда и не существовало, разве что в умах упрямых ревнителей благочестия, сменил буйный рост самых разнообразных идей тлеющий кризис веры. Но

даже и тогда явственно ощущалась тенденция к стандартизации исламской мысли и исламской жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и в виде реакции на господство догматического благочестия возник и стал развиваться мистицизм. Подобно любому другому направлению религиозной жизни в исламе, мистицизм был прочно скреплен со "словом Божьим", с тем источником, многообразие которого позволило ему изменить внутреннее отношение к Создателю. Он необычайно быстро проэволюционировал от аскетизма до стремления создать покоящийся на любви союз с богом; главные фазы этой эволюции связаны с именами Хасана ал-Басри (ум. 728 г.), ал-Мухасиб (ум. 857 г.) и Джунайда (ум. 909 г.).

Во второй половине IX в. исламский мир был уже знаком со всеми гранями любви к богу, мыслимыми в рамках строгого монотеизма, и со всеми видами полной отдачи себя Аллаху (не каждый из которых непременно подразумевал уход от мира). Часто уважение к закону падало, и мистики-суфии впадали в вольность (по крайней мере в интеллектуальном смысле). Восторженные мистики, такие, как персы Байазид Вистами (ум. 874 г.) и ал. Халладж, внесли некоторое замешательство в круги, симпатизировавшие суфизму, когда расширили свое знание человеческой природы до полной идентификации себя с богом или стали доказывать необходимость подобного расширения в рожденных в состоянии экстаза изречениях. Для все увеличивающегося числа людей индивидуалистическая религия мистиков - индивидуалистическая, даже когда позже она вызывала к жизни братства, или ордены, объединявшиеся вокруг наставника, - стала подлинным исламом.

Для золотого века арабо-мусульманской культуры характерен расцвет дидактически-развлекательной литературы, называемой арабами литературой "адаба". В этой литературе, предназначенной для воспитания образованного человека, сосуществуют разнородные элементы - познавательные, дидактические и развлекательные. Цель литературы "адаба" (обычно - это сборники повестей и анекдотов определенной тематики) - преподавать читателю знания и представления в занимательной форме. Поэтому арабские прозаики постоянно вводят в свое повествование занимательные истории и анекдоты, порой черпая их из фольклора; нужно иметь виду, что арабская средневековая проза не признавала права на вымысел.

В отличие от «серьезной» литературы вымысел и богатейшая, порой необузданная фантазия безраздельно царили в так называемой народной литературе, занимавшей как бы промежуточное место между авторской прозой образованных сословий и фольклором. Парадоксальным образом не в авторской, а именно в этой народной литературе сложилось то замечательное искусство повествования, которым арабы прославились в мировой литературе. Слава эта основана прежде всего на «Тысяче и одной ночи» - наиболее значительном памятнике арабской народной словесности, где слиты воедино познавательный, развлекательный и эстетический аспекты.

Арабская средневековая литература – это прежде всего замечательная поэзия, ориентированная на древние доисламские образцы и строго регламентированная нормами традиции. Поэзия – диван ал-араб (архив арабов) была воспринята исламом, и только гораздо позднее сформировалась чисто религиозная поэзия аскетического или мистического толка, давшая миру ряд примечательных произведений. Но самое интересное – это «печать ислама», оставившая четкий след на особо выдающихся произведениях светской поэзии, и даже ее наиболее «вольных», а порой и интеллектуально дерзких проявлениях. «Мусульманское стихотворение» является мусульманским до самого мозга костей и не может быть никаким иным.

Литература любой цивилизации и на любом языке всегда начинается с поэзией, а не с прозы, и этим объясняется та важная роль, которую играет поэзия. Ещё более существенную роль играет поэзия в арабской литературе, поскольку она, подобна поэзии Гомера в Греции; отличалась совершенством даже на раннем этапе своего развития, а также потому, что в цивилизациях, лишенных эпических традиций, пластических искусств и драмы в той форме, в которой они существовали в культуре Запада, поэзия была призвана заменить их и служить самым разнообразным целям – от политической пропаганды до любовного послания. Наиболее ярко феномен «исламизации» поэзии проявляется в неарабской стране, куда проник ислам, одной из них и выступает Испания, где и наступил золотой век андалузской поэзии (XI в.).

Мусульманская Испания раздроблена на небольшие эмираты, однако именно это время характеризуется расцветом поэзии; среди многочисленных талантливых мастеров выделялись Ибн Зайдун и ал-Мутамид, эмир Севильи. В андалузской поэзии сохраняются все традиционные арабские жанры, но если в панегирике или сатире преобладает влияние традиционной восточно-арабской поэзии, то в любовной лирике, юморесках и описаниях природы традиции значительно изменяются. Андалузской поэзии присуща ясность выражения, изысканность поэтической фантазии, плавность и легкость языка.

В золотой век арабо-мусульманской культуры для образованного человека было обязательным изучение музыки: он должен был иметь представление о музыке или владеть в какой-то мере мастерством ее исполнения. Эпикурейская любовь к жизни, эротика и прославление мусульманского города - излюбленные темы музыкантов того периода, находивших источники своего вдохновения в доисламской и классической арабской поэзии, в частности в касыдах, или одах. Собрание таких произведений - знаменитая "Книга песен", составленная в X в. Абуль-Фараджем аль-Исфахани, раскрывает перед нами общество одновременно сложное, высококультурное и открытое для различного рода интеллектуальных занятий.

В IX веке исполнение классической музыки достигает вершины совершенства при дворе аббасидских халифов - правителей Багдада. Это привело (уже с IX столетия) к замечательным достижениям в области музыкальной теории и созданию музыкальной терминологии, которая явилась основой для последующего развития арабской, персидской и османской музыки с XII по XIX век. Музыка способствовала развитию некоторых оккультных "наук". Таковой была, например, и наука "соответствий", практиковавшаяся в таких эзотерических кругах, как группа "Братья чистоты", и занимавшаяся изучением взаимоотношений между музыкой и элементами природы, животным, растительным миром, неживой природой и цветом. Практическим результатом всех этих исследований было распространение аббасидского музыкального стиля в арабо-мусульманском мире.

Арабское искусство, как ни одна из культур, использовало письменность в орнаменте, так как это связано с исламом. Пророк Мухаммед придавал важное значение письменности как средству мусульманской пропаганды; не следует забывать и то, что Коран обусловил религиозный авторитет арабскому языку. К тому же арабское письмо имеет эстетические особенности, проистекающие от своеобразного характера самих букв и симметрической манеры, в которой они соотносятся друг с другом в слитном написании. Все это вместе взятое сделало арабское письмо средством украшения и привело к созданию каллиграфии, самого раннего и самого "арабского" из всех изобразительных видов мусульманского искусства. Создание каллиграфии приписывается современными учеными Али ибн Аби Талибу, двоюродному брату и зятю пророка Мухаммеда.

Каллиграфия быстро приобрела "демократический" характер, так как она была видом искусства, которым могли заниматься все грамотные арабы, независимо от общественного или материального положения и который считался также наиболее благородным занятием, поскольку только благодаря письменности божественное откровение Корана приобретало осязаемую форму. Для записи текстов Корана использовался куфический (угловатый) шрифт и в силу этого он распространился по всему мусульманскому миру. Куфическое письмо стало предметом художественного поиска и в начале золотого века оно достигло вершин совершенства в виде орнаментальных надписей, которые определили направления развития искусства арабской каллиграфии.

В религиозных традициях, приписываемых пророку Мухаммеду, решительно осуждается изображение живых существ, особенно человеческих фигур. Поэтому мусульманские художники вынуждены были решать трудную задачу поиска новых форм художественного выражения, показа красоты. Отсюда рождение в исламе прекраснейшей орнаментики, стремящейся к абстракции, - арабески, отсюда - прелестная архитектура, а также заменитель живописи - миниатюра. Эта миниатюрная живопись в исламе развивалась под сильным влиянием иранской традиции; в силу этого она распространена в Персии, Османской Турции и Индии. В ней не отказались от представления даже фигур животных и людей, стараясь, однако, затушевать их натуральный вид. Ремесленники и художники миниатюрной живописи в исламе тяготеют к различного рода символическим сценам, которым придают стилизованные формы. Можно сказать, что геометрический орнамент является основой мусульманского искусства, подобно тому как человеческое тело выступает основой античного искусства.

Говоря об арабо-мусульманском искусстве, нельзя не упомянуть о наиболее монументальной ее ветви в архитектуре. В этой области арабы имеют огромные достижения, красноречиво свидетельствующие об их гении. К ней относятся в первую очередь сакральная архитектура, прелестные мечети, святыни Аллаха с их изумительной орнаментикой, с изящными стихами из Корана в виде стилизованного арабского письма и чудесной мозаикой. Наряду с ними привлекают внимание художественным убранством медресе, мавзолеи и дворцы халифов и эмиров, удивляющие до сих пор необычной эстетической утонченностью, художественным вкусом.

Классическая арабская наука в золотом веке имеет значительные достижения в области естественных наук ("Оптика" Ибн аль-Хайтама), медицины ("Трактат для офтальмологов" Али ибн Сины, систематизированное руководство по офтальмологии Хунайна ибн Исхака, медицинская

энциклопедия аз-Захрави из Мавритании и др), философии (труды ал-Кинди, Фараби, Ибн Рошда и др.) и т.д. Мы уже не говорим о произведениях Авиценны (ум. 1037 г.), аль-Бируни (ум. 1048 г.), выдающегося историка аль-Масуди (ум. 966 г.), географа аль-Мукаддаси и пр. Чтобы перечислить только имена всех крупных арабских ученых того времени, понадобилось бы много страниц.

Арабо-мусульманская культура, включая ее вклад в развитие науки достигла наивысшей степени расцвета между IX и XI веков и не раз возрождалась впоследствии, на протяжении XII и XIII веков. В то время Запад лишь пробуждался от спячки; в период между IX веком и эпохой Возрождения труды арабских ученых по всем областям знаний переводились и переписывались в ряде европейских стран, что способствовало возрождению тяги к знаниям в Западной Европе.

Лекция 10. ЗОЛОТОЙ ВЕК КУЛЬТУРЫ ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ (1520-1566)

Специфика османской державы. Апогей османской империи при Сулеймане Великолепном. Государственное устройство. Армия. Феодальное законодательство. Социальная структура османского общества. Значение ислама. Гетерогенный характер культуры османской империи. Особое положение купеческого сословия. Искусство. Турецкий стиль в искусстве.

Среди обширных восточных империй (Селевкидской, Великих Моголов, Минской), возникших в эпоху позднего средневековья, османская держава отличалась рядом специфических черт. Наиболее важная из них вытекала из ее географического положения. Находясь на стыке Запада и Востока, она в течение довольно долгого времени играла ведущую роль в противоборстве мусульманского мира с христианской Европой. Подобная ситуация способствовала преимущественному развитию тех общественно-политических институтов, которые обеспечивали ориентацию на внешнюю экспансию и позволяли османским султанам претендовать на мировое господство. Это обстоятельство дало К. Марксу возможность рассматривать Османскую империю как «единственную, подлинно военную державу средневековья».

Первостепенное значение завоевательных походов для утверждения османских порядков и упрочения позиций Порты в течение долгого времени побуждало историков рассматривать прошлое Турции, исходя лишь из особенностей политической жизни страны. Следуя схеме, предложенной еще в XVIII в. Дм. Кантемиром, они делили турецкую историю на периоды «возвышения» и «упадка», полагая, что быстрое расширение османских владений во второй половине XV-первой половине XVI в. свидетельствует о достижении турецким средневековым обществом своей высшей точки развития, а последующие военные неудачи и ослабление могущества империи прямо связаны с его деградацией.

Основные положения этой концепции сохранились в западной историографии Турции до наших дней, хотя сами понятия «возвышение» и «упадок» трактовались более широко. В частности, западные и турецкие авторы стали отмечать черты хозяйственной стагнации и застойности социальных порядков в Османской империи второй половины XVI-XVIII в. Однако эти явления, как и военные неудачи, по-прежнему рассматривались ими как результат деградации духовного начала, ослабления идейных основ общества. Иначе подошли к осмыслению турецкой истории представители отечественного востоковедения, положившие в основу критериев исторического прогресса не только военные победы или состояние духа, но и перемены в области производства и общественных отношений, т.е. речь идет о значимости социально-политической жизни в культуре Османской империи.

Создавая систему государственного управления, османские правители считали необходимым заботиться и о социальных порядках в империи. По традиции, шедшей еще от доисламской, индо-иранской дидактической литературы, в ферманах османских султанов, придворных хрониках, многочисленных трактатах типа «зерцал», созданных в XV-XVI вв., государь (падишах) часто сравнивался с пастухом, а его подданные - со стадом. Поскольку бог доверил последних падишаху, он должен, как пастух, заботиться о них и вести их по истинному пути веры, а обязанностью подданных является беспрекословное повиновение своему пастырю. Эта же идея подчеркивалась и тем термином, которым в Османской империи, как и в других мусульманских государствах, обозначались подданные - райа (реая) (досл. «стадо», «пасомые»).

Постоянное употребление эпитетов «справедливый» и «милосердный» в рассказах о деяниях того или иного представителя османской династии показывает, что основной обязанностью султана считалось осуществление справедливости и правосудия. Оба понятия связывались в сознании людей того времени прежде всего с сохранением общественного порядка, при котором каждый подданный знал свое место в рамках определенной социальной группы и должен был выполнять те обязанности, которые вытекали из его принадлежности к данному коллективу. Видимо, поддержание

существующих социальных устоев считалось важнейшей задачей не только падишаха, но и всего государственного аппарата, поскольку, согласно существовавшей тогда терминологии, государство (в османских документах – «девлет-и али», «дер-и девлет», «дер-и алийе», «Баб-и Али») ассоциировалось с понятием «верховная власть». Подобные воззрения, характерные для всех восточных докапиталистических обществ, сохранились в Османской империи, несмотря на заметное ослабление авторитета и реальных возможностей Порты.

Устойчивость представлений о «справедливых» правителях отнюдь не предполагает неизменности самого государства и охраняемого им общественного порядка. Исследователи османского права отмечают заметную эволюцию концепций государственной власти и прямо связывают это явление с развитием и видоизменением османской социально-политической системы. Хотя реальная ситуация весьма субъективно отражалась в сознании османских законодателей и правоведов, тем не менее изучение правовых памятников позволяет получить определенное представление о процессах, происходивших в османском обществе.

В годы правления Сулеймана Великолепного (1520—1566) Османская империя достигла апогея своей военной мощи и славы. После завоевания Египта власть турецких султанов была распространена на все побережье Северной Африки вплоть до Марокко. В 1522 г. турецкий флот захватил Родос, что позволило Османам утвердить свое господство в восточном Средиземноморье. Через 30 лет турки попытались даже захватить Мальту, однако их экспедиция потерпела неудачу. В Европе Сулейман вступил в ожесточенную борьбу с империей Габсбургов. Взятие Белграда и разгром венгерско-чешского войска под Мохачем (1526 г.) открыли туркам путь к завоеванию Венгрии. В 1529г. турецкие войска были уже под стенами Вены и попытались овладеть австрийской столицей. Однако взять Вену им так и не удалось. По договору 1547 г. Венгрия оказалась разделенной между Австрией и Турцией. В вассальную зависимость от султана попала Трансильвания, а внутренняя автономия ранее завоеванных Молдавии и Валахии была значительно урезана. На юге османские войска захватили все побережье Красного моря и достигли Южной Аравии. В 1537 г. турки, снарядив большой флот, попытались изгнать из Индийского океана португальцев, наносивших большой ущерб торговле через Красное море, однако эта экспедиция не имела успеха. На востоке османские правители после ряда упорных сражений вынудили иранского шаха Тахмаспа в 1555 г. согласиться на подписание мирного договора, по которому вся Западная Армения (бассейн озера Ван), Западная Грузия и Ирак с Багдадом отошли к Турции.

В течение 46 лет своего правления Сулейман Великолепный (как называли его европейцы) принимал участие в 13 военных кампаниях, из которых 10 были проведены в Европе. Осада Вены, экспедиция к берегам Индии, попытка захвата Мальты — все эти события свидетельствуют о грандиозных планах новых завоеваний, которые вынашивали турецкие феодалы. Крупные завоевания турецкой армии в первой половине XVI века свидетельствуют об огромной военной мощи Османской империи. Население Османского государства, как полагают историки, составляло 25—30 млн. В это время владения турецких султанов простирались на 7 тыс. км с востока на запад и на 5 тыс. км с севера на юг, занимая территорию примерно 8 млн. кв. км. Во второй половине XVII века османское государство превратилось в империю, правители которой обладали неограниченной властью, опиравшейся на военную силу.

В эпоху Сулеймана Великолепного османское государство было уже империей, чьи правители свою неограниченную власть основывали на военной силе. Значительным весом обладала центральная власть и особенно султан – объявленный мусульманскими законниками «тенью бога на земле» он полностью распоряжался жизнью и имуществом всех своих подданных. Первой фигурой после султана считался великий везирь, в ведении которого находились все политико-административные и военные вопросы. В его подчинении были все остальные везири, государственные деятели, губернаторы провинций. Наиболее важные вопросы обсуждались в государственном совете- диване, состоящем из великого везира, наиболее важных сановников, в том числе глава финансового ведомства и глава ведомства, которое занималось разработкой законов и осуществляющего связи с другими странами, и столичный муфтий (шейх-уль-ислам) или высшее духовное лицо в государстве. При Сулеймане Великолепном Османская империя делилась на 21 эйялет (провинцию), во главе каждой из них находился бейлербей (губернатор), имеющий свой двор, канцелярию и диван и обладающий всей полнотой военной и административной власти. Эйялеты сами делились на санджаки (округа), правители которых пользовались той же полнотой власти, что и бейлербеи в провинции. Именно санджак был основной административно-территориальной единицей империи.

Всю свою энергию османские правители направляли на создание боеспособной армии и на поддержание строгой военной дисциплины во всем государстве. Военные силы турок состояли из сухопутных войск и флота. Турецкий флот стал быстро расти с конца XV века, когда султанское правительство развернуло интенсивное строительство морских и речных судов в портовых городах империи. В первой половине XVI века турецкий флот, одержав победы над испанскими, португальскими и венецианскими эскадрами, стал хозяином Средиземного моря. В ряде случаев, например во время осады Мальты, турецкая флотилия насчитывала до 300 различных военных судов.

Еще более грозной и могущественной была сухопутная армия турок. Она делилась на центральное войско, которое турки называли «рабами двора», и провинциальное ополчение. В центральном войске, целиком находившемся на содержании правительства, выделялся янычарский корпус, которому придавались некоторые другие воинские соединения, в частности пушкари. Турецкие султаны обращали большое внимание на состояние артиллерии. В армии Сулеймана насчитывалось до 300 орудий различных калибров. Помимо янычарской пехоты имелась и султанская конная гвардия. Во время походов она обеспечивала охрану султана и великого везира, а в сражениях прикрывала фланги янычар.

Стремление турецких султанов к усилению центральной власти нашло свое отражение и в увеличении численности центральных войск. Если в середине XV века янычарский корпус насчитывал всего 3—5 тыс. человек, то при Сулеймане Великолепном он вырос до 12 тыс. Всего в регулярных войсках в эти годы служило около 50 тыс. человек. Основной силой османской армии продолжали оставаться провинциальные ополчения, состоявшие из сипахийской конницы и различных вспомогательных войск. По различным сведениям, сипахийская армия в середине XVI века насчитывала от 130 тыс. до 200 тыс. человек.

Феодальные отношения в Османской империи претерпели значительную эволюцию, что отразилось в законодательных актах, изданных при Сулеймане Великолепном под названием нового «Канун-намэ» («Книга законов»). Наиболее важным новым моментом в законах Сулеймана Великолепного являлось предоставление военным феодалам права насильно возвращать беглых крестьян на землю. В одном из разделов нового «Канун-намэ» было записано: «Собирать райятов, разбежавшихся из тимара,— законно». Практика возвращения беглых крестьян уже существовала в отдельных областях Турции с конца XV века. По кодексу Сулеймана такое право получили военные ленники на всей территории империи. Закон устанавливал 15-летний срок розыска крестьян в сельской местности и 20-летний в городах. Это положение не распространялось лишь на столицу империи — Стамбул, где беглецов не разыскивали. Запрещение райятам покидать свои поля, оставлять земледелие и уходить в города означало юридическое прикрепление крестьян к земле и усиление их личной зависимости от феодала. Издание нового «Канун-намэ» выражало стремление центральной власти сохранить и укрепить военно-ленную систему, являвшуюся основой политической и военной организации Османской империи и прочной базой абсолютной власти турецких султанов. Для усиления центральной власти право раздачи крупных ленов было отнято у провинциальных властей и сосредоточено в руках султана.

Были утверждены также «Канун-намэ» для каждого санджака империи, составлен общий свод законов, текст которого имел в своем распоряжении каждый кади (мусульманский судья) империи. В других мусульманских странах светского законодательства тогда не существовало, его заменял шариат, чьи предписания считались всеобъемлющими. Держава Сулеймана Великолепного в этом отношении отличалась своим исключением, что было вызвано объективными обстоятельствами. Огромная империя, населенная народами разных вероисповеданий, культур и общественно-экономических традиций, требовала учета своего многообразия в процессе управления и повиновения. Неудивительно, что, несмотря на противоборство с христианством и шиизмом, а также на сопротивление покоренных народов, османская империя смогла удерживать в одном государстве завоеванные земли почти пятьсот лет.

Все население османской державы состояло из двух основных групп. В первую группу - военных (аскери)- входили те, кто представлял власть султана, а именно: придворные, лица, состоявшие на военной службе, гражданские чиновники, духовенство (улема). Вторую - райя- составляли обычные подданные, как мусульмане, так и немусульмане. Формальным отличительным признаком первых было наличие султанского диплома или указа (берата), на основании которого данное лицо определенным образом участвовало в управлении страной. Фактически же положение аскери в обществе характеризовалось тем, что они не были связаны с производством и: не платили налогов, но одновременно являлись «совокупными обладателями земель и всех материальных ценностей» (А.С. Тверитинова). Представители второй

группы населения составляли класс непосредственных производителей и налогоплательщиков. Главная забота государства, по мнению османских авторов XVI-XVII вв., состояла в том, чтобы подданные (райя) не вмешивались в управление страной и не пользовались привилегиями аскери. Лишь те из них, кому удавалось стать профессиональными воинами или, пройдя курс религиозного обучения, вступить в ряды улемов, могли добиться султанского диплома и таким образом войти в состав господствующего класса.

Если термин «райя» широко использовался в государственной практике всего мусульманского мира, то термин «аскери» отражал специфику развивавшегося османского общества, что подчеркивает военный характер складывавшегося феодального государства и вместе с тем показывает слабую дифференцированность правящего класса, представители которого выступал главным образом как воины на личной службе султана. До тех пор пока военные критерии определяли деятельность «аскери», эта группа, по-видимому, сохраняла относительно открытый характер, ибо пополнялась преимущественно за счет включения в свой состав балканских и малоазиатских феодалов, признавших османский сюзеренитет, а также за счет тех выходцев из народных низов, которые попадали на военную службу. В силу тех же причин лица, добившиеся статуса аскери, могли рассчитывать на достаточно быстрое выдвижение в ряды правящей верхушки. Карьера основателей влиятельнейших османских феодальных родов - Эвренос-бея, Гази Михал-бея, Турак хана, Малкоч-бея - весьма показательна с точки зрения возможностей успеха в рамках аскери.

Понятно, что этими двумя основными группами не исчерпывалась социальная структура османского общества, в нем имелись и другие группы, сословия. Сословные различия были закреплены традициями, а переход из одного сословия в другое был чрезвычайно затруднен. Представители различных сословий отличались не только по своему социальному и экономическому положению, но своим внешним видом (особым покроем и цветом одежды, обувью, головным убором), а также размером и убранством своих жилищ.

Светские и духовные феодалы занимали господствующее положение в государственном аппарате. Правда, в Турции не существовало потомственного дворянства. Все подданные султана считались его рабами, поэтому выходцы из низов могли порой достичь самых высоких государственных должностей. Выдвигая безвестных и неродовитых людей на ответственные посты, турецкие султаны рассчитывали на их личную преданность и возможность крепче держать в повиновении весь аппарат власти. Однако такие назначения не меняли общего принципа и все основные государственные посты занимались крупными феодалами.

Составной частью господствующего класса была корпорация мусульманских правоведов — улемов. При их участии мусульманская религия — ислам — и ее догматы и предписания были положены в основу государственно-правовой жизни, причем султаны во всех своих законодательных актах и действиях были обязаны ссылаться на религиозный закон (*шариат*). Улемы, являвшиеся знатоками и толкователями этого закона, пользовались непререкаемым авторитетом и занимали IV государстве высокое положение. Все они фанатично поддерживали султанскую власть, исходя из твердо заученного тезиса, что «религия и власть — близнецы».

Сословные ограничения помогали поддерживать чистоту класса феодалов, не допуская в него выходцев из других слоев населения. Султанское правительство с особым вниманием следило за сохранением сословных перегородок. Так, один из выдающихся государственных деятелей Турции XVI века Люфт-паша, бывший великим везиром при Сулеймане Великолепном, в одном из своих сочинений писал: «Тем, кто занимает какой-либо пост, неуместно быть торговцем риса или мелким лавочником. Это дело неимущих». Он решительно требовал лишать райю возможности проникать в ряды привилегированных сословий: «Выходцы из райи, не являющиеся по деду и отцу сыновьями сипахи, не могут претендовать на то, чтобы стать сипахи. Если бы открылась такая возможность, то каждый ушел бы из райятов и захотел бы стать сипахи». Превращение османского государства в мировую империю дало новый сильный импульс к изменениям в общественной жизни, способствовало созданию более сложной и устойчивой социально-политической системы.

Значительно увеличившись в размерах, османское общество стало еще более гетерогенным, поскольку включенные в его состав новые компоненты резко различались как по уровню социально-экономического и культурного развития, так и по этноконфессиональной принадлежности. Проблема консолидации такого общества осложнялась его хозяйственно атомизированным характером. Основные вопросы производства решали местные коллективы - сельская община, цех, квартал, племя. Слабость экономических контактов между отдельными регионами государства определялась подчиненной

ролью обмена по сравнению с различными формами перераспределения прибавочного продукта, осуществлявшегося государством.

Отсутствие прочных экономических и социальных связей внутри Османской империи позволяет рассматривать османскую державу лишь как политическую общность, единство которой поддерживалось главным образом благодаря военной силе и активной деятельности государственного аппарата. По этой причине империя в течение длительного времени сохраняла свой военный характер, хотя уже со второй половины XVI в. усилия ее правителей были обращены скорее на сохранение *modus vivendi*, нежели на дальнейшую экспансию и реализацию планов о мировом господстве. Благодаря отмеченной особенности османский политический режим обретает в XVI в. все более четко выраженные автократические черты: укрепляется единоличная власть султана, возрастает роль султанских рабов в окружении монарха и в управлении страной, усиливается значимость бюрократического аппарата.

Преимущественное внимание турецких султанов к решению политических вопросов определило и значение для них ислама как важнейшего фактора духовного единения. Поэтому османские власти уделяли большое внимание распространению мусульманской религии на вновь завоеванных европейских территориях, как за счет насильственной исламизации населения, так и путем создания многочисленных религиозно-культурных центров на базе вакуфной собственности. Однако результаты этих усилий не следует преувеличивать, ведь основная масса подчиненного немусульманского населения смогла сохранить свою этноконфессиональную и культурную самобытность. Высокий удельный вес немусульман, составлявший не менее половины всех подданных Порты в XVI в., был тем фактором, который ограничивал влияние мусульманского духовенства в Османской империи и препятствовал ее превращению в теократическую исламскую державу. Более того, сами улемы оказались включенными в состав государственного аппарата и своей деятельностью способствовали утверждению автократических начал османского режима.

Следует отметить и значение социальной политики султанского правительства. Обычно авторы работ по истории Турции XV-XVI вв. склонны подчеркивать высокий уровень универсализации и централизации государственного управления в Османской империи. Подобные утверждения плохо согласуются с исторической реальностью. На деле огромные размеры территории и явное преобладание местного населения над завоевателями создавали благоприятные условия для активного сопротивления гнету турецких феодалов. В этих условиях Порта отнюдь не стремилась к унификации положения своих подданных, но предпочитала использовать гетерогенность османского общества и его культуры. Всемерно подчеркивая профессиональные, этнические, религиозные, культурные различия между отдельными группами населения, обособляя и противопоставляя их за счет предоставления некоторой автономии в вопросах внутреннего управления, особого правового и налогового статуса, османские правители добивались сведения до минимума возможностей противодействия своей политике среди реайи и обеспечения максимума поддержки султанской власти со стороны аскери.

Правительственная политика способствовала значительному усложнению социальной организации османского общества. Внутри двух основных общностей возникло строго регулируемое разделение на различные категории и группы, которые отличались друг от друга основным занятием, образом жизни, конфессиональной принадлежностью и даже формой и цветом одежды. Так, податное население делилось на мусульман и немусульман (зимми), на горожан и сельских жителей, оседлых и кочевников. Самым важным фактором в определении статуса райята были налоговые повинности. Те подданные, которым за определенную службу были дарованы некоторые налоговые иммунитеты (так называемые райя со специальными поручениями), составляли своеобразную группу между обычным податным населением и лицами военного сословия.

Особое положение в османском обществе занимало купеческое сословие, способствующее процветанию страны и ее культуры. В повседневной жизни подданных Османской империи, особенно в Стамбуле, немалую роль играли турецкие купцы. Торговый день начинался очень рано, сразу же после утренней молитвы; около 11 часов купцы завтракали. Все бедестаны (крытые рынки) закрывались в полдень, некоторые чарши (улицы-тоннели, полные лавок и магазинов) оставались открытыми до вечерней молитвы. Незадолго перед закрытием дозорный стучал ключом в железные ворота, оповещая о том, что приближается время молитвы и что все должны покинуть торговое место. Купцы прикрывали лавки, накрывая старым ковром оставшиеся снаружи товары, и уходили домой. Ворота запирались и по пустым улицам и переулкам всю ночь ходила стража.

В помещениях при воротах располагался торговый суд, где судьи не только разрешали различные спорные вопросы, но и следили за тем, чтобы никто не монополизировал рынка в сфере

продажи любого товара, и устанавливали максимальные цены на товары. Все торговые места (крытые и открытые) постоянно проверяли контролеры мер и весов. Главным контролером в Стамбуле был сам великий везирь, который три раза в неделю, сопровождаемый кади столицы и агиянычаров, обходил рынки и базары. Он проверял исполнение предписаний, регулирующих торговую деятельность, и назначал наказания их нарушителям. Местные инспекторы имели право карать владельцев лавок и лотков за такие преступления, как использование фальшивых мер. В случае подтверждения обмана два помощника контролера виноватому палками наносили удары по пяткам. После такого наказания опухшие ноги причиняли купцу-обманщику длительные мучения и показывали всем его вину.

Купеческий дом, подобно дворцам и бедным хижинам, обязательно имел отдельные помещения для женщин, по возможности их размещали в отдельных домах. Этого требовали каноны мусульманской семейной жизни, независимо от размеров дома и либерализма в проблемах веры. В богатых купеческих семьях на рынок посылали рабов, самой же жене или женам (в случае наличия у купца гарема) категорически запрещалось ходить туда. Женщины из купеческих семей не получали образования, и редко которая из них умела немного читать и знала фрагменты или весь Коран. Жизнь в гареме была нудной и пустой, его обитательницы редко принимали участие в публичных празднествах и увеселениях большую часть времени они проводили в сплетнях и подглядыванием через щели закрытых окон за уличной жизнью.

Раз в неделю все женщины купеческой семьи посещали общественные бани, где они встречались с приятельницами и заводили новые знакомства, рассматривали своих будущих невесток или возможных соперниц своих дочерей, знакомились с новостями. Матери, имеющие сыновей, занимали более высокое положение там, чем имеющие дочерей, они становились центрами сплетен и интриг. В бане женщины проводили целый день, трижды купаясь, занимаясь рукоделием и косметическими процедурами. В отличие от женщин, купцы посещали общественные бани поодиночке или вместе с двумя приятелями; там он (купец) сидел на ковре, курил кальян и ждал массажа, после чего купался, пользуясь услугами банщика.

Купеческие семьи наносили визиты друг другу, выезжали на целый день за город, на побережье Босфора и в другие места. На природе они отдыхали и вкушали сладкие блюда. Играли странствующие музыканты, женщины настолько забывали свою солидность, что на глазах у всех забавлялись с детьми. Ничто так не радовало сердце турецкого купца, как непосредственное общение с природой. И само собой разумеется, каждый купец в соответствии с предписаниями ислама обязан был совершить паломничество в Мекку, иначе он терял свой статус благочестивого мусульманина со всеми вытекающими отсюда последствиями. В Османской империи, как и во всем мире ислама, относились к купцам с большим уважением. Достаточно в качестве примера привести традиционные рекомендации государю Османской державы второй половины XV века: «Благосклонно относись к купцам в стране; неизменно проявляй о них заботу; никому не позволяй их притеснять, отдавать им приказания; ибо посредством их торговли страна достигает процветания, а благодаря их товарам повсюду царит дешевизна».

При Сулеймане Великолепном наблюдается расцвет искусства, так как он был крупнейшим меценатом. Его двор в Стамбуле намного превосходил своей утонченностью, грандиозностью и великолепием дворы европейских монархов того времени. Даже европейские посланники не могли оставаться бесстрастными перед подобной демонстрацией богатства и власти. Большинство архитектурных проектов, осуществленных при Сулеймане Великолепном, было разработано гениальным придворным зодчим Синаном Коджей Пашой (ок. 1489 – 1580), который получил эту должность после того, как сделал блистательную военную карьеру в императорском войске. Он ввел в обиход стиль, много взявший от византийского зодчества Балкан, в основе которого – центральный купол (Шахзаде, 1543-1548; Сулеймание в Стамбуле, 1550-1557; Селимие в Эдирне, 1569-1575), окруженный экседрами, полукупольными сводами и маленькими куполами. Это очень рациональная модель, встречающаяся на всей территории Османской империи: от Йемена до Каира, от Дамаска до Будапешта, от Софии до ливийского Триполи. Централизованное устройство империи благоприятствовало сосредоточению художественной жизни вокруг двора, что положило начало созданию накашкане (дом рисунка) – мастерской, специализировавшейся на разработке декоративных мотивов, которые потом воплощались на разных материалах: стекле, металле, керамике, тканях.

Мечеть Сулеймана, символ его власти, повторяла храм св. Софии, архитектурный символ раннехристианской империи; она в свою очередь послужила образцом для других мечетей, строившихся в империи. Как и подобало при строительстве подобных зданий, мечеть Сулеймана

была частью огромного архитектурного комплекса, включавшего школу, столовую для бедняков и больницы, служившие не только для лечения больных, но и для подготовки врачей.

Завоевания придали новый импульс торговле и огромным расходам: сам Сулейман Великолепный владел богатой коллекцией статуй, манускриптов и часов, вывезенных из ренессансной Европы. Императорские мануфактуры производили шелковые ткани, парчу и керамические изделия, а обыкновение отделывать интерьеры мечетей и дворцов керамическими глазурованными плитками стимулировало расцвет мастерских в Изнике. За годы правления Сулеймана Великолепного традиционному бело-голубому декору стали предпочитать многоцветный орнамент, что соответствовало расточительной роскоши придворного быта.

Искусство османской империи при Сулеймане Великолепном проявило свой эклектичный характер, не имея своего единого художественного стиля. Ведь им было вобрано множество художественных традиций завоеванных турками стран: мусульманское искусство Египта, древние традиции искусства Ирана, художественные ремесла Сирии и Византии. Немалое влияние на османское искусство оказали искусства Индии и Китая. Таким образом, османское искусство не является оригинальным, его стиль характеризуется как самый эклектичный из всех переднеазиатских стилей. Именно поэтому он получил самое широкое распространение в Европе XVIII и второй половины XIX вв. под названием «тюркри», в основном в мебели и оформлении интерьера.

«Тюркри» - это стилизации, которые отражают увлечение искусством Востока, восточной экзотикой. Из всех восточных стран в XVI-XIX вв. «ближе» всего к Европе была Османская империя, поэтому стилизация «под Восток» чаще всего связывалась с «турецким стилем». Впервые стиль «тюркри» нашел свое место в искусстве французского рококо наряду с шинуазери (китайским стилем искусства). В. Моцарт одну из своих сонат ля мажор для фортепиано назвал «A la Turk» («В турецком духе», а живописцы рококо Ж.-Э. Лиотар, Ф. Буше, П.-С. Доманшен, Ж. Пиллеман писали свои картины в стиле «тюркри». Искусство рококо с его интересом к восточным мотивам передало эстафету интереса романтизму начала XIX столетия. В «турецком стиле» оформлялись интерьеры – гостиные с широкими мягкими диванами и коврами, курительные комнаты с восточными орнаментами и резной мебелью, ванны с бассейнами, которые напоминали турецкие серали. Самая большая популярность у него была во второй половине XIX в. наряду с такими неостиями, как «мавританский» и «византийский». В России интерес к «тюркри» был вызван турецкими (1768-1774, 1787-1791 гг.) и кавказскими (1831-1864 гг.) войнами. Интерьеры аристократических особняков обязательно включали в себя «восточные комнаты» с коврами и развешенной на стенах коллекцией восточного холодного и огнестрельного оружия. В качестве дополнения к этому ставились низкие кофейные столики, отделанные перламутром и слоновой костью. Такие складные столики с восьмигранной столешницей и многолопастными арочками на боковых стенках изготавливались в разных странах, однако назывались «турецкими». Вокруг разбрасывались шелковые с золотым шитьем подушки. Сам хозяин принимал гостей, облачившись в восточный халат, с кальяном и длинным чубуком. Причудливым образом стиль «тюркри» проявился в авангардной живописи начала XX в. – в восточных стилизациях М. Ларионова, А. Лентулова и П. Кончаловского.

Лекция 11. ЗОЛОТОЙ ВЕК РЕНЕССАНСА.

Характеристика Ренессанса. Новое небо. Новая Земля. Понятия о мире и человеке. Красота человека. Гуманизм. Северное Возрождение.

Эпоха Ренессанса, или Возрождения, является золотым веком в истории западной культуры (XIV - XVI вв. в Италии, XV - XVI вв. в других странах). При упоминании эпохи Возрождения в голову приходят имена итальянцев, прежде всего флорентийцев, Данте, Петрарки, Бокаччо, Джотто, Донателло, Леонардо, Микеланджело - великих писателей, художников, скульпторов, архитекторов, ученых. Когда-то, в середине XV в., известный флорентийский философ Фичино в таких словах восхвалял свой век и свой город: «Золотой век вновь вызвал на свет свободные искусства, которые прежде были совершенно забыты: правильную речь, красноречие, живопись, ваяние, музыку. И все это во Флоренции!». Ренессанс заключался словно бы в том, что несколько гениальных флорентийцев заново открыли и продолжили древнее - греко-римское, античное искусство, которое было предано забвению в средние века, пропитанные насквозь христианством.

Но Ренессанс - это и художественный стиль; в его возникновении немалую роль сыграло и возрождение античных традиций. В действительности же Ренессанс нечто большее, чем художественный стиль. За два с половиной столетия в Италии, а затем и в других странах Европы произошли весьма существенные изменения. Изменилось человеческое мышление; другими глазами смотрели люди на небо, на землю, на самого человека, ставили перед собой иные, чем прежде, цели.

Не новое художественное восприятие открыло им глаза и заставило на все смотреть по-другому, а наоборот, смотрящие по-другому глаза по-новому отражали мир и в искусстве. А мир отражался по-новому потому, что он сам изменился, и это нужно было учитывать, что давалось с большим трудом. Необходимо было освободиться от оков средневекового мышления, которое уже не способно было объяснить явления действительности. Интересно то, что человек эпохи Возрождения в борьбе против средневековых догм и предрассудков искал аргументы в богатом наследии античной культуры.

Люди эпохи Возрождения не замечали, что истолковывают античные идеи и мысли на основе опыта средневековья: ведь этот золотой век представляет собой синтез средневековой и античной культур. Его сущностью является общественно-идеологическая борьба против средневекового феодализма и всех его проявлений в религии, философии, науке, литературе и искусстве. Возрождение - новый этап в истории мировой культуры. В это время были заложены основы современной науки, высокого уровня достигла литература, получившая с изобретением книгопечатания невиданные раньше возможности из достоинства и красоты человека, его разума и воли, его творческих сил.

В наш век само собой разумеется, что Земля вращается вокруг своей оси и обращается вокруг Солнца. В средние же века исходили из геоцентрической системы мира " в центре Вселенной находится неподвижная Земля, а вокруг нее на прозрачных, но твердых "сферах" прикреплены Солнце, Луна и планеты, на небосводе восседал Бог, волей которого двигалось все сущее. Открытием Возрождения является гелиоцентрическая модель мира: тогда отождествляли Солнечную систему со Вселенной. В поддержку своего учения Коперник приводил и аргументы античных авторов: "Все небесные явления соответствуют движению вокруг Солнца как центра, и всю гармонию движений в небе организует, поддерживает и контролирует Солнце. Поэтому называли древние Солнце главой всего, господином и царем природы". Вместе с тем Коперник исходил из математических расчетов, применявшихся еще в средневековье.

В системе Коперника, хотя и в невысказанной форме, заключена мысль о бесконечности Вселенной, о возможности существования бесконечного числа звездных миров, подобных нашему. Эту идею развил позже в своих философских работах другой мыслитель Возрождения, Джордано Бруно. Мысль человека эпохи Возрождения разрушила считавшийся прежде твердым свод небес и открыла бесконечное мировое пространство сначала воображению, а потом и технике.

В новой системе мироздания уже не было места ни аду, ни раю. По средневековым понятиям ад как место посмертного наказания грешников располагался во чреве Земли, а рай, где в цветущем саду обитали души праведников, - на последней небесной "сфере". В мышлении человека эпохи Ренессанса существование таких ада ирая подверглось сомнению и их напали искать уже во внутреннем мире человека - ад стал символом зла и угрызений совести, а рай стал символизировать добро и душевность.

Однако место старых суеверий заняли новые - чем больше люди изучали закономерности движения звезд, тем больше значения стали они придавать влиянию звезд на человеческую судьбу. Месяцы года они подчинили господству звезд, каждый из них подчинялся той звезде, около которой проходило в это время Солнце в ходе своего кажущегося движения. Этим звездам в античности были даны символические "знаки" (Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей, Рыба). Полагали, что каждый человек живёт под приносящим помощь или вред влиянием той звезды, под знаком которой он родился, что исход важных дел зависит от того, во время господства какой звезды эти дела были начаты. Поэтому в эпоху Возрождения государи держали при своих дворах астрологов, составлявших "гороскопы", т.е. определяющих и фиксирующих местоположение звезд в тот или иной момент. Затем на основании этого делались заключения о судьбе новорожденного или об исходе войны. Для составления гороскопов требовались значительные познания в астрономии, причем самые выдающиеся астрономы охотно занимались предсказаниями по звездам, так как тоже верили в них.

Астрономия помогала ориентироваться не только на небе, но и на Земле, а именно: на море, где мореплаватели могли определять свое местонахождение лишь по звездам. Для этого использовались астролэбия и компас, однако данные приборы позволяли осуществлять плавание только вдоль берегов, от порта к порту, не уходя далеко в открытое море. Поэтому неудивительно, что европейцы имели представления о своем континенте и северном побережье Африки, остальной же мир им был практически неизвестен. Хотя изредка кое-кто из европейских купцов и миссионеров попадал в Китай, Персию и другие восточные страны, но об этих странах, а тем более об Индии, о ее сказочных сокровищах, европейцы большей частью знали только по рассказам прибывших оттуда арабских купцов. О существовании Америки даже и не подозревали. В свое время античные учения

уже определили, что Земля имеет форму шара, но в средние века об этом забыли. Средневековые карты мира изображали Землю в виде овальной лепешки, плавающей в мировом океане; посередине овала, дескать, находится священный для христиан Иерусалим, куда брели паломники и направлялись крестоносцы.

Только в эпоху Возрождения начали составлять такие карты мира (разумеется, без изображения на них Америки), на которых Земля имела форму шара. На основе такой карты, применяя сконструированный в середине XIV века флорентийцем Джованни Донди часы с колесным механизмом (вместе с астролябией и компасом они давали возможность ориентироваться в открытом море), генуэзец Колумб решил пересечь Атлантический океан, чтобы доплыть до Индии, страны золота и алмазов. И хотя им открыта в 1492 году Америка, он до самой смерти считал, что его корабль достиг побережья Японии и Китая. Только флорентиец Америго Веспуччи окончательно доказал, что открытая Колумбом земля - неизвестная дотоле часть света; по его имени ее и назвали Америкой.

В конце эпохи Возрождения, в XVI веке перед европейцами внезапно открылись очертания Земли. Были составлены новые карты мира, которые в основном уже соответствовали действительному положению вещей. И первооткрыватели обнаружили, что весь мир населен людьми, хотя они и различаются сложением, цветом кожи, речью, культурой. Рассказы о странных, уродливых полулюдях, населяющих далекие, неизвестные страны, оказались вымыслом. Таким образом, резко расширились географические и культурные горизонты европейцев.

Наряду с этим происходило и изменение представлений о мире и человеке. Ещё древнегреческие философы создали две концепции материи и движения – атомистическую (Демокрит) и континуальную (Аристотель). Аристотелевскому учению следовала христианская средневековая церковь, которая «первичным возбудителем движения» считала бога. В противовес Аристотелю и церкви Ренессанс возродил атомистическую концепцию, ибо аристотелевское учение не подтверждалось опытом. Оно не могло объяснить функционирование водяной мельницы и пушки: приводное колесо водяной мельницы вращается и после того, как перекроют воду, а пушечный снаряд летит еще долго и после исчезновения силы удара от взрыва пороха. Согласно Аристотелю, эти "насильственные" движения должны были прекратиться сразу же после прекращения толчка. В результате родилась теория "импульса", согласно которой полученный телом импульс на определенном расстоянии от источника движения затухает. Отсюда был уже только один шаг до античной теории свободного самодвижения атома, и мыслители Возрождения этот шаг и сделали.

Последствия его были огромны. Если атомы движутся сами по себе, свободно, тогда отпадает предположение о боге как о "первичном возбудителе", по крайней мере, в такой форме, что в каждом атоме находится частица божественной силы, заставляющей атомы двигаться. Это философское учение, отождествляющее бога и мир, называют "пантеизмом" в отличие от "монотеизма" - единобожия христианской религии. Если же все движущий и всем управляющий центральный божественный закон не существует, тогда всякое тело, всякий человек, всякое государство движется согласно собственной воле, неисчислимым наперед образом и несогласованно. В этом случае в природе и обществе господствует не божественное провидение, а случай, и в столкновении побеждает более сильный или более удачливый.

К такому заключению пришел Джордано Бруно, строго и последовательно анализируя произведения ренессансных философов. Поэтому пришлось ему погибнуть на костре инквизиции. Но об этом догадывались и первые поколения людей эпохи Возрождения; догадывались, что суть человечности человека - свобода, свобода распоряжаться собой, такая же, какой обладает самодвижущийся атом. Догадывались они, что стремление к свободе - естественное свойство человеческой природы; то же, что естественно, то и является прекрасным. Прекрасно стремление человека к свободе, прекрасно человеческое тело, являющееся носителем этого стремления. Первыми глашатаями этой - двоякого типа, но все же единой - красоты были флорентийцы: художник Джотто и поэт Данте.

В средние века не придавали большого значения красоте человеческого тела, более того, она считалась источником греха. Верное натуре изображение обнаженного человеческого тела в эпоху Ренессанса сопровождалось изображением человеческой красоты. Для художников, которые в то время писали почти исключительно только картины религиозного содержания, кроме сравнительно редкой темы Адам-Ева единственной возможностью изображать нагое человеческое тело было распятие, однако средние века не щадили даже распятого Христа. Его изображали далеко не прекрасным, наоборот, хотели показать, как утаил себя бог ради человечества, воплотившись в должностующее истлеть презренное человеческое тело. Во Флоренции писали такие распятия еще

во второй половине XIII века, пока не пришел Джотто, который и в страдающем человеке увидел и изобразил человека прекрасного и естественного.

Его мадонна и Иисус обладают весом и объемом. Это люди из плоти и крови, их движения, черты их лиц выдают их чувства, более того - они красивы. На картине еще есть и ангелы, и ореол, и золотой фон, но сущность ее иная, чем у алтарных образов средневековья. Старые художники подняли человека в небеса, лишив его телесности, Джотто же ввел в небесное окружение живых, прекрасных людей. Его великий соотечественник, новеллист Бокаччо, еще ребенком видевший Джотто, писал, что "когда люди смотрели на творения Джотто, им изменяло зрение, и они принимали живопись за действительность". И хотя его преемники далеко превзошли его в верности природе, сегодня ценят Джотто за то, что он поставил для художников целью правдивое изображение движений человеческого тела и выражающихся в них чувств, правдивое изображение человеческой красоты.

Современником Джотто был поэт Данте, написавший великое произведение - "Божественную комедию". Свое воображаемое путешествие в ад, чистилище и в край блаженный душ, рай, он изложил в звонких стихах, написанных на народном тосканском диалекте. Поэма рассказывает о загробном мире, в ней отражается мышление средневекового человека. Но в этих средневековых рамках Данте хотел выразить нечто новое, поразительно новое то, что люди, может быть, втайне уже чувствовали, но не осмеливались выговорить. Он хотел сказать, что земная жизнь не так страшна и ничтожна, как утверждают священники и монахи, только глупые и дурные люди делают ее уродливой и жалкой. Эта мысль Данте видна в том, что он населяет ад такими людьми, которые жалеют не о том, что не попали в рай, а о том, что уже не могут жить на земле. И грехи свои - скупость, обжорство, распутство, гордыню, жестокость - они оплакивают потому, что ими они испортили свою жизнь. Они охотно начали бы жить сызнова, лучше, мудрее, красивее. На их примере Данте хотел научить своих соотечественников, как надо мудро, хорошо и красиво жить на земле, словом, побуждал к истинной человечности. В общем можно сказать, что в его знаменитом творении, вошедшем в сокровищницу мировой культуры, ясно заявляет о себе ренессансное мышление.

Не менее интересно и то, что в области изобразительного искусства нидерландское "Северное Возрождение" XV – XVI веков создало творения, равные шедеврам итальянского Ренессанса зрелого периода. Хотя художники Северного Возрождения освободились от готических форм в меньшей мере, чем великие итальянцы, но именно они первыми применили масляные краски, благодаря которым достигли невообразимого ранее цветового богатства и блеска и которые у них переняли живописцы Италии. И если на севере Европы художники не умели, да и не хотели так убедительно передавать жизнерадостность, гордое сознание обретшего себя человека, как это делали итальянцы, то в своих портретах они выявляли более глубокие, более таинственные сферы человеческой души. На итальянских картинах взор фигур обращен вовне: они или радуются окружающей их жизни, или грустят над бренностью этой красоты. У нидерландских портретов взор, полный самоанализа и задумчивости, обращен вовнутрь и ищет не только преходящую красоту, но и смысл жизни.

Мастера Северного Возрождения не отставали от итальянцев в стремлении верно передавать действительность, однако истина их волновала больше красоты. Поэтому они не боялись сильно акцентировать черты человеческого характера так сильно, что иногда искажали лица почти до карикатур, и поэтому же они не чуждались изображения крестьян, нищих, в малых радостях и больших невзгодах, которые выражали требование социальной справедливости. В противовес стремлениям итальянского Ренессанса к идеализации, к поискам во всем прекрасного, величественного, возвышенного Северное Возрождение исследовало действительность и показывало ее, даже если она была уродливой, и в этом оно было предвестником современного реализма. Особенно это проявилось в творчестве двух больших мастеров зрелого Северного Возрождения - в напоминающих горячечный бред и все-таки потрясающе жизненных видениях Иеронима Босха и на динамичных, полных движения полотнах Питера Брейгеля.

И в итальянском Ренессансе, и в Северном Возрождении живопись переживала небывалый до того времени расцвет, она раскрывала огромные возможности в изображении жизненных явлений, человека и окружающей среды. Развитие наук, разработка линейной, а затем и воздушной перспективы, изучение пропорций и анатомии человека - все это способствовало утверждению в живописи реалистического метода. Наряду с существовавшими ранее жанрами религиозной и мифологической живописи, наполнившимися новым смыслом, выдвинулся портрет, зародилась историческая и пейзажная живопись, широкое распространение на севере получила гравюра. Именно в различных видах искусства Возрождения четко выразились идеалы гуманизма, необходимые для

создания нового мировоззрения и новой программы жизнедеятельности.

Лекция 12. ЗОЛОТОЙ ВЕК БАРОККО.

Эпоха роскоши и смятения. Многообразие красоты. Жизнь как театр. Философия искусства барокко. Искусство, полное патетики. Золотой век нидерландской культуры. Барокко в славянских странах.

Эпоха барокко в Западной Европе охватывает период примерно с начала XVII до середины XVIII столетия. Культура барокко - плод эпохи, отмеченной глубоким социально-экономическим кризисом; помпезное великолепие королевских дворов и торжество Контрреформации не могли скрыть упадка, начавшегося в Европе, религиозные основы которой были потрясены Реформацией Лютера, а также первыми завоеваниями рационализма и современной науки.

Это острое ощущение кризиса, длившееся почти полтора столетия, пока на смену ему не пришел оптимистический гуманизм Просвещения, определило многие характерные черты культуры барокко: разочарование в окружающем мире и ощущение его иллюзорности; восприятие жизни как театра и жестокое осознание неумолимо текущего времени, неизбежно влекущего к смерти; пристрастие к внешним эффектам и преувеличенной экспрессии, особенно в изобразительных искусствах. Но, как это ни парадоксально, такие тенденции, несомненно, упадочные в своей основе, вызвали своего рода взрыв чувственного начала, пробудили вкус к жизни и ее радостям, что нашло выражение в поразительном блеске пластических искусств и богатстве барочной музыки.

Культура барокко XVII – XVIII вв. вышла за пределы Европейского континента, завоевав испанские и португальские колонии Нового Света. Постепенно видоизменяясь, импортированные с Пиренейского полуострова формы обретали оригинальные местные черты по мере того, как процесс этнокультурного смешения охватывал и художественную сферу. Особенности латиноамериканского барокко нашли свое выражение в таких великолепных памятниках народного искусства, как церковь Санта-Мария в Тонанцингле (Мексика), эта Сикстинская капелла колониального искусства.

Некоторые исследователи склонны видеть в барокко не только европейский и иберо-американский феномен, а своего рода "культурную постоянную", которая прослеживается на протяжении всей истории искусства. Действительно, за пределами Европы и Америки, в столь отличных друг от друга культурных регионах, как Персия, Китай, Япония, Камбоджа, также возникали сходные с барочными формы художественного выражения. Примечательно и то, что наш век - век кризисов, потрясений и пошатнувшихся верований, тоже не может не ощущать своей духовной близости к определенным формам культуры барокко - эпохи роскоши и смятения. Поэтому некоторые считают барокко некоей особой категорией в мировой эстетике, признавая тем самым его поистине всемирное значение.

Барокко родилось в Риме, у его колыбели находилась Контрреформация: притязания римско-католической церкви на всеобщую духовную власть, а обостренное чувство времени сделали ее щедрым покровителем художников, музыкантов и поэтов. Наряду с этим возникновению барокко способствовало более всего два фактора: нарождающаяся концепция абсолютной монархии и популярность драматургии и театра, меценатами искусства выступали светские владыки, являющиеся неограниченными в своей власти - Филипп II создает основы абсолютной монархии в Испании; апогея достигает абсолютизм Людовика XIV в. во Франции ("государство - это я"); Германия после тридцатилетней войны становится государством, состоящим из нескольких десятков княжеств, управляемых курфюрстами с неограниченной властью. Все эти большие и малые монархи заботятся о своем великолепии, стремясь поразить подданных красотой дворца, пышностью двора, окружают себя художниками, писателями и поэтами.

Наряду с церковным барокко возникает придворное барокко его несакральным содержанием. Тысячу лет со времен императоров и амфитеатров Древнего Рима Европа не знала ничего подобного. Когда абсолютизм и театр сошлись и могущественные монархи XVII в. потребовали, чтобы в новых великолепных дворцах устраивались грандиозные представления, барокко расцвело в полную силу. Невозможно переоценить величия королевской власти, пламенной духовности и любви к театру в развитии европейского барокко.

Однако не все монархи были абсолютными: некоторых из них, например, в Англии и Польше, ограничивал парламент, но и там короли в меру своих возможностей заботились о блеске придворной жизни и поощряли развитие искусств. То же самое можно сказать об олигархических республиках вроде Венеции; хлопоты же имеет с Нидерландами. Последние в XVII веке характеризуются расцветом изумительной живописи, полностью своеобразной: она не является придворной, ибо не была монархом: и не отсутствует почти сакральная тематика, так как господствующая

кальвинистская церковь не требовала культовых фресок и скульптур; практически нет мифологических мотивов, которыми любовались короли и крупные вельможи (их не было там, в Нидерландах). И хотя ученые предлагали ввести в связи с этим термин «красота многообразна» стала девизом барокко.

В эпоху барокко своеобразный взгляд на человека и пристрастие ко всему театральному рождает всепроникающий образ: вся жизнь – театр, или весь мир театр. Ведь человек барокко – это прежде всего позер, играющий разные роли в зависимости от обстоятельств, в отношении к окружению, и даже по отношению к самому себе. Это видно не только в жизни, но и в литературе. Два наинтимнейших литературных жанра – лирика и мемуары – полны позерства, маскарада, актерства, играния ролей, которые наиболее подходят автору (в его понимании). Человек барокко заправски плачет и смеется, изображает мастерски что-нибудь, жаден к непрерывным изменениям, ошеломляющим ситуациям, неожиданностям, необычному. Жизнь он трактует как театр, в котором себя стремится видеть в роли актера.

Не случайно, что одной из популярнейших книг эпохи барокко были «Метаморфозы» Овидия, переведенные почти на все европейские языки. Это произведение, где античные боги и полубоги испытывают различные превращения, не только стало главной основой оперного либретто как во Флоренции, так и в Париже или Варшаве, не только вдохновило пластическое искусство (Аполлон и Дафна Бернини), но и стало как бы второй Библией тогдашнего человека. При королевских и княжеских дворах распространена была забава, когда собравшиеся вытягивали жребий с ролью, затем переодевались в соответствующие костюмы (вельможи, купца, солдата, нищего и пр.) и весь вечер старались наиболее точно сыграть выпавшие им роли, чтобы "все, - поучал Балдинуччи, - было фиктивным, а казалось правдивым".

Данное поучение приводит на мысль театр. Если исходить из того, что в каждую историческую эпоху в области культуры существует ведущее искусство, то для барокко им является театр, тогда как в эпоху рококо - танец, а в эпоху романтизма - поэзия. Это прежде всего время развития замечательной английской и испанской драмы; рождается она, правда, на европейской периферии, но также и во Франции творят Корнель, Мольер и Расин; это время громадных триумфов комедии дель арте (не только в Италии, но и во Франции), время, когда возникает новый вид театра - опера - с ее неслыханно богатой и изощренной сценографией, стремящейся ошеломить и удивить зрителя.

В эпоху барокко широко распространился зрелищный стиль жизни, однако считать его исключительно господствующим было бы упрощением. Данная эпоха полна противоречий и контрастов - барокко имеет своих анахоретов, сторонящихся зрелищ мира, имеет суровых янсенистов, в ней творил Декарт, противопоставивший спиритуализму эпохи рационализм. Вдали от шума, в тени кабинетов, трудились Галилей и Кеплер, Паскаль и Спиноза, Гоббс и Ньютон, Гроций и Лейбниц. Какие же разные провозглашали они научные теории! Этот несогласованный хор, состоящий из голосов контрреформации и вольнодумства, мистицизма и рационализма, спиритуализма и сенсуализма, основанный на музыке ассонансов и диссонансов исполнял свою барочную канцону, отнюдь не является какофонией.

Стиль барокко появился в Западной Европе, когда утвердилась концепция природы как единого целого, гармоничного познаваемого. Рационализм предал ей определенность, связанную с растущим стремлением овладеть реальностью. Родилось убеждение, что природу можно воспроизвести: имитация реальности неразрывно связана с ее познанием.

Искусство барокко возникло как реакция на рационалистическую попытку найти единый подход к проникновению в тайны познаваемого. Барокко вызвало настоящее потрясение, показав, что познание бесконечно, и в этом его ценность. Специфические приемы нового стиля способствовали достижению внешней выразительности художественных произведений, порой даже ценой отказа от внутренней.

Подобный переворот, обусловленный конкретной исторической обстановкой, предполагает новый порыв к познанию, отмечающий все попытки свести материальный мир к простому набору его проявлений. Искусство барокко обратилось к контрасту, многообразию, ко всему, что отвергает пресловутое единство познанного и познаваемого, к пафосу изобилия, бесконечному повторению постоянно возобновляющейся совокупности элементов.

В историческом плане барокко явилось реакцией на "очевидный", принятый порядок вещей. По мере дальнейшего развития. представлений о природе, освоения мира европейцами и осмысления вопроса об устройстве Вселенной оно вылилось в нечто большее, обрела всеобщий характер. Искусство барокко начало распространяться вширь и утверждать совершенно новое видение мира,

освящая новую концепцию.

Эту революцию определил процесс взаимопроникновения культур, стилей, языков. Когда он приобрел всеобщий характер барокко завоевало мир. Оно возвестило о нарастающем сближении различных "природ" и приветствовало его, не довольствуясь более ролью оппонента той или иной философии или эстетики. Оно объединило в себе различные философские и эстетические концепции и стало уже не искусством и не стилем, а способом существования в мире, способом постижения мира в его единстве и многообразии.

Заслуживает внимания золотой век испанского барокко. В Испании, где долгое время жили иллюзией, романтикой далеких путешествий, верой в могущество своей страны, особенно рано и наглядно выявилась утопичность ренессансных идеалов, их несоответствие мрачной реальности. Поэтому не случайно именно в ней зарождается, набирает силу и становится мощным художественным течением барокко. Тенденции его присущи творчеству крупнейшего испанского художника XVII в. Веласкеса, чьи непревзойденные шедевры позволяют говорить о золотом веке испанской живописи.

Испанское барокко - это и воздушная дымка полотен Мурильо, и мрачные видения Вальдеса Леаля, некоторые картины коего предвосхитили романтизм Делакруа. Большое значение для развития художественной системы барокко имело искусство гениального художника второй половины XVI в. Эль-Греко. В целом искусство испанского барокко отличают патетичность, суровость и трагичность, выдвигание на первый план духовного начала, особая экзотичность (в развитии испанского барокко ведущую роль сыграла религия); стремление вырваться из тисков жизненной прозы.

Во второй половине XVII в. для него характерно нарастание мистических и феерических тенденций, усиление мотива иллюзорности, призрачности бытия, выразившегося в знаменитой формуле Кальдерона "жизнь есть сон". Подлинные художники мучительно переживали кризис Ренессанса и искали пути сохранения важнейших гуманистических ценностей. Представляя мир дисгармоничным и неустойчивым, полным хаоса, они, тем не менее, верили в возможность человека противостоять (пусть лишь пассивно, с позиций стоицизма) царящему вокруг злу.

Крупнейшим поэтом золотого века испанской барочной поэзии был Гонгора, которого называли "испанским Гомером". Он создал в поэзии особый "темный стиль", исключавший бездумное чтение стихов и являвшийся для него своеобразным средством неприятия безобразной реальности. Большое значение для формирования стиля поэта имела средневековая арабо-андалузская лирика. Гонгора обессмертил свое имя в таких жанрах, как романс, летрилья (популярные формы народной поэзии), сонет, лирическая поэма. На противоположных позициях находился другой выдающийся поэт - Кевело, чей диапазон поэзии простирался от возвышенной и скорбной лирики до бурлеска. Его талант проявился и в жанре плутовского романа: классический образец барочного пикареского романа возник под его пером.

XVII в. в Испании - это и век испанской драмы. Начало и расцвет ее золотого века связаны с творчеством Лопе де Веги, заключительный этап выдвинул одного из величайших драматургов мира - Кальдерона. Последний и его школа достойно завершают искусство золотого века и намечают некоторые черты искусства будущего. Особенно близким оказался Кальдерон столетие спустя романтикам, а затем, спустя еще столетие, - символистам.

На другом конце Европы - в Нидерландах XVII век предстает перед нами как золотой век, блестящий расцвет нидерландской культуры. В течение одного столетия, освободившись от испанского господства и превратившись в самую передовую страну Европы, Нидерланды пережили блестящий подъем науки и искусство. Первая в истории буржуазная республика дала миру выдающихся ученых. Чтобы представить себе размах развития науки в ту эпоху, достаточно вспомнить лишь несколько имен: анатом и зоолог Сваммердам, математик и физик Гюйгенс, изобретатель микроскопа Хёлмонт. Наряду с великими завоевателями естественных наук особый интерес приобретают общественные явления. Философия стремится выработать новый взгляд на природу и общество, объяснить мир из него самого. Высшим достижением философской мысли явился материализм Спинозы. Новые правовые отношения формулируют в своих трудах Гроций - один из основоположников международного права. Развиваются историческая и филологическая науки; Лейденский университет пользуется славой научного центра Европы.

Освобождение из-под гнета Испании вызвало к жизни искусство нового содержания и назначения. Художники словно оглянулись вокруг и как бы впервые открыли для себя красоту родной природы и городскую суету, уют домашнего очага и веселье пирушек в кабаках (достаточно вспомнить имена Яна ван Гойена и Якоба ван Рейсдаля, франса Халса, Яна Стейна и др.). Они

увидели человека в его повседневной жизни - ученого и воина, предприимчивого дельца и нищего бродягу, крестьянина и служанку. Увидели - и запечатали, точно, без прикрас. Картины перестают быть привилегией церкви и узкого круга власть имущих, теперь они украшают дома торговцев, путешественников, крестьян.

Среди художников растет конкуренция; чтобы создать нечто значительное, живопись начинает работать в одном определенном жанре; появляется строгая специализация. Только великий Рембрандт, возвышаясь над всеми, с одинаковым совершенством пишет и портреты, и пейзажи, и картины на библейские сюжеты. Интересно и то, что искусству барокко не суждено будет пустить корни на севере Нидерландов, однако оно пышно расцвело на юге, особенно в живописи XVII в. Свойственный ему блеск и чувственное восприятие жизни получили наивысшее воплощение в творчестве Рубенса, воспевающим жизнь во всех ее проявлениях.

Стиль барокко переносился из страны в страну заезжими мастерами, в том числе и в Россию: итальянец Растрелли, француз Фальконе, автор памятника Петру Великому. А храмы типа Иль Джезу встретишь и в Латинской Америке, и на Украине. Исследователи (Г. Гачев, Б. Виппер и др.) говорят о славянском барокко, о его особенностях, которые связаны с традициями тех историко-культурных регионов, куда входили славянские народы. Наиболее сильно сказалось барокко у входивших в католический регион (Польша, Далмация), в германо-реформатский (Чехословакия); менее - в православной области (Украина, Белоруссия, Россия); еще менее - у тех, кто был под османским игом (сербы, болгары).

Колоритным явлением массовой барочной культуры польского, шляхетства был "сарматизм", имевший отзвуки в Венгрии, Румынии и на Украине. Причудливое сочетание западноевропейского, национального и восточного сказалось в интерьере помещений, в характере одежд, в стиле общения, в риторике, в придворном театре.

В изобразительном искусстве уникальны надгробные портреты на жести и "парсуны" в белорусском и украинском искусстве XVII – XVIII вв. При использовании техники барокко (светотень, перспектива) здесь знаменателен отказ от идеализации: тщательно выписываются бородавки, шрамы, прочие уродливые черты в попытке увековечить неповторимую и разлагающуюся плоть – вместилище души, отходящей в вечность.

ЛЕКЦИЯ 13. ЗОЛОТОЙ ВЕК ЕКАТЕРИНЫ II.

Эпоха, славы и могущества. Характерные черты новой культуры. Русское Просвещение и его особенности. Дворянская усадьба как социокультурный феномен. Формирование русской национальной культуры. Художественная культура: классицизм, реализм и сентиментализм. Противоречивость дворянской культуры.

Длительное время в нашей стране господствовало невежественно-презрительное отношение к "старой" России и её "царям", а также к видным деятелям, в том числе и к Екатерине II. Немудрено, что до сих пор не очень много нам известно об интереснейшем и сложном екатерининском "золотом осмнадцатом" веке. Это - эпоха славы и могущества России, закрепившей за собой статус великой державы, когда Екатерина II как продолжательница дела Петра Великого достигла ослепительных успехов и в деле просвещения, и "вестернизации" своих подданных, и в укреплении России. Мощная лира Державина откликнулась на это знаменитыми стихами, положенными на музыку, о которых В.А. Жуковский сказал впоследствии, что в них выразился весь екатерининский золотой век:

"Гром победы, раздавайся!	Тавр под нами и Кавказ...
Веселися, храбрый Росс!	Уж не могут орда Крыма
Звучной славой украшайся:	Ныне рушить наш покой;
Магомета ты потряс.	Гордость низится Селима,
Славься сим, Екатерина,	И бледнеет он с Луной...
Славься, нежная к нам мать!	Мы ликуем славы звуки,
Воды быстрые Дуная	Чтоб враги могли то зреть,
Уж в руках теперь у нас;	Что свои готовы руки
Храбрость Россов почитая,	В край вселенной мы
	простреть..."

Понятно, что превращение России в первоклассную державу, по выражению Фридриха II, с ее страшным могуществом, обусловлено внутренними причинами, среди которых немалое место занимает развитие русской культуры, смело входящей в лоно европейских культур.

Во второй половине XVIII века окончательно сложилась новая культура, вызванная к жизни абсолютизмом; она сложилась в определенную систему со специфическими чертами "дворянской

культуры", затормозив наметившееся еще в предыдущем столетии развитие городской посадской культуры ("демократические повести", народный скомороший театр и др.). Первое, что обращает на себя внимание при сравнении новой культуры в традиционной, средневековой, это ее светские элементы, однако по мере накопления этих элементов происходит скачок к новой культуре - перед нами одна из существенных закономерностей историко-культурного процесса. Новая культура возникла в результате развития и углубления свойственного традиционной культуре противоречия между процессом прогрессивных изменений в материальном и духовном производстве и сковывающей силой авторитаризма, традиционности, иллюзорных религиозных решений жизненных задач. Потребности абсолютистского государства разрешили это противоречие в пользу светского характера новой культуры, хотя и ограниченного.

Другой основной чертой новой культуры является ее "открытость" как системы в противоположность "замкнутой системы" традиционной культуры. Эта замкнутость была обусловлена параметрами средневековой жизни (разумеется, полной замкнутости не существовало), что консервировало саму культуру, мешало ее контакту с другими культурами. Открытый характер новой культуры способствовал имманентным процессам, возникшим в России, обогащал ее достижениями иных культур, расширял кругозор русского человека о мире, позволял нашей культуре познавать себя и критически осознавать себя.

Всю культуру екатерининского золотого века пронизывали идеи Просвещения. То, что способствовало усовершенствованию человеческой культуры - наука, театр, распространение образования, литература, искусство - пользовалось горячей поддержкой деятелей Просвещения. Решающую роль в осуществлении своих идеалов большинство просветителей Франции, как и их последователи в России, отводили просвещенному монарху, способному при помощи законов создать новое общество, члены которого в отношениях друг о другом будут руководствоваться гуманными соображениями. Тем более, что сама Екатерина II - этот "мудрец на троне" - была весьма высокообразованным (по европейским меркам) человеком. Она уже пятнадцати лет читала Платона, Цицерона, других классиков. Позднее она изучала новейшую французскую литературу, преимущественно энциклопедистов, хорошо впала и комментировала произведения Вольтера, Дидро, Деламбера, особенно почитала Монтескье (трудясь над "Наказом", она, по собственному признанию, "обобрала" Монтескье и его "Дух законов"), вела оживленную переписку с Вольтером, была хорошо знакома с английской и испанской литературой.

Просвещение выражало наиболее существенные потребности своего времени, но совершить переворот "во всем строе тогдашней жизни просветители хотели мирным путем - реформами "философов на троне", справедливыми законами, распространением разумных взглядов, научных знаний и гуманных чувств. Понимание особенностей русского Просвещения зависит от адекватности оценки уровня развития культуры екатерининской эпохи и отказа от дихотомии "Россия - Западная Европа" и рассмотрения русской истории в контексте общеевропейской. Несомненно, идеи Вольтера и других просветителей оказались созвучны самым разным представителям русского общества благодаря смелой и яркой постановке ими проблемы человеческой личности, ее суверенитета, благодаря новым подходам к морали, проблемам воспитания и т.д. Их влияние прекрасно сформулировал поэт И.И. Дмитриев: французские просветители - это не "они", воспринимаемые "нами", нет, они "присутствуют между нами".

Типическими чертами русского просветителя были отвращение к помещичьему произволу и "чувствительность к крестьянскому состоянию", неприятие наиболее отвратительных проявлений крепостнической морали (сословной спеси и пр.), стремление изменить положение вещей к лучшему. Любовь к знанию, науке, театру как средству воспитания - неотъемлемая черта просветителя. Для судеб русской культуры имело неопределимое значение то, что русские просветители в своей деятельности были движимы чувствами гражданственности, любви к отечеству.

В конце екатерининского "золотого века" возник такой социокультурный феномен, как дворянская усадьба, связанный с новой тенденцией в общественной жизни. Наряду с гражданскими мотивами в произведениях творцов блестящей формирующейся русской национальной культуры, все более настойчиво повторяется идея ухода от государственной, общественной деятельности, неверие в ее плодотворность. В стихах Державина, Капниста, Львова, в живописи Боровиковского кристаллизуется образ человека, отвергнувшего суету столичной жизни, обитающего в своей усадьбе в кругу семьи, друзей, любимого крестьянами, к которым он относится отечески. Такая жизнь дает физическое и нравственное здоровье, душевный покой, дни наполнены простыми "естественными" радостями бытия. В стихах Державина поэтизируется природа, самые обычные дела (еда, сон), переосмысливается понятие богатства, которое состоит отнюдь не в "сокровищах". Созданный им

поэтический образ человека, живущего естественной и счастливой жизнью, противопоставляется вельможам, придворным, откупщикам. В послании В.В. Капнисту с истинно державинской поэтической смелостью светское общество названо чернью: "Умей прозреть и ты златую, злословну, площадную чернь". В другом послании - Львову - Державин вкладывает в уста друга программный афоризм: "Ужель тебе то не известно, / Что ослепленным жизнью дворской / Природа самая мертва?". Уход в усадебную жизнь в кругу семьи и друзей, противопоставление ее "жизни дворской", где "природа самая мертва", привели к появлению таких культурных гнезд, как Никольское-Черенчицы Львова, Премухино А.М. Бакунина, близ Торжка, Обуховка Капниста на реке Псел, возле Миргорода, Званка Державина на реке Волхов.

Дворянская усадьба представляла собой сравнительно замкнутый цельный мирок, подвластный воле помещика, базирующийся на крепостном труде. Архитектурное, парковое, театральное, музыкальное, живописное творчество во многих усадьбах выжидало передовые тенденции культуры. Созданные здесь произведения искусства пошли в сокровищницу национальной и мировой культуры и продолжают давать эстетическое наслаждение, не отменяемое и не заменяемое творениями последующих мастеров. Именно в дворянской усадьбе с необычной остротой обнаруживается основное противоречие культурно-исторического процесса эпохи: складывание национальной культуры в условиях начинающего разлагаться крепостничества и нарождающихся буржуазных отношений. Дворянская усадьба - социокультурный феномен, который выходит за рамки дворянской культуры и является одним из свидетельств и выражений процесса складывания национальной культуры.

Во второй половине XVIII в. формировалась русская национальная культура, подчиняясь общим закономерностям европейского культурного движения, но сохраняя при этом своеобразие и неповторимость. Нелишне заметить, что во многих сферах русской культуры наблюдается подъем, что ряд достижений в них получает статус мировых шедевров. Большая роль в становлении русской национальной культуры принадлежала интеллигенции, которая по своему социальному составу была еще в основном дворянской. Одной из особенностей культурного процесса России конца XVIII - начала IX вв. было существование крепостной интеллигенции: художников, композиторов, архитекторов, артистов, многие из них были талантливыми, одаренными личностями. Вместе с тем в екатерининский век в среде художественной и научной интеллигенции появилось большое число разночинцев, получавших образование в Московском университете, Академии художеств, некоторых закрытых учебных заведениях, предназначенных для недворян.

В общем русле европейского естествознания развивалась русская наука, в лоне которой творили замечательная плеяда выдающихся ученых. У истоков национальной науки стоял М.В. Ломоносов - ученый-энциклопедист и патриот, оказавший значительное влияние на развитие русской и мировой науки и других сфер культуры. К числу замечательных достижений русского естествознания можно отнести академические экспедиции 60-70-х годов XVIII в.: собранные материалы по зоологии, ботанике, этнографии и археологии способствовали научному изучению природы и культуры народов России. Из гуманитарных наук наибольшее развитие получила история - в трудах В.Н. Татищева, М.М. Щербатова и И.Н. Болтина предпринята попытка дать общую концепцию русской истории. Повышенное внимание к истории выражалось в распространении исторической литературы, оживление интереса к народным преданиям и песням, в появлении исторической темы в литературе и искусстве. Это было существенным моментом в становлении национального самосознания русского народа.

Новым явлением в екатерининском золотом веке культуры стало масонство, сложное и противоречивое религиозно-этическое движение, возникшее в Англии в начале века. В России масонство получило распространение в последнее десятилетие правления Екатерины II в форме розенкрейцерства. Нравственная философия масонства с ее идеей совершенствования личности через просвещение, "деятельное человеколюбие" привлекала в ряды масонов часть прогрессивной дворянской интеллигенции, многих деятелей русской культуры. Однако масонство просуществовало в России недолго, не оказывая потом влияния на нее.

Русская художественная культура рассматриваемого времени развивалась сообразно с основными закономерностями западноевропейского искусства. Господствующим направлением в искусстве был классицизм, имеющий и свои национальные особенности, хотя и основан на тех же принципах, что и европейский классицизм. Идея Отечества, так же, как и руссоистская идея "естественного человека" выражены в архитектуре, монументальной скульптуре, исторической живописи, литературе. Однако в русском классицизме отсутствует идея жестокого подчинения личности абсолютному государственному началу (в этом смысле он близок к самим истокам -

античному искусству); он более тесно связан с просветительством, что приносило в него идеи демократизма, понимание общественного долга в духе Просвещения; он овеян более теплым и задушевым чувством, менее официален, чем его европейский прототип. В силу отсутствия строгой нормативности параллельно ему развиваются иные стилевые направления. Ведет свое начало еще от эпохи рокайля псевдоготика, шинуазерия ("китайщина") и тюрки ("туретчина") используют традиции Дальнего Востока и Передней Азии. В русской литературе начинает оформляться художественно-реалистическое направление. Здесь самый крупный след оставил Д.И. Фонвизин - автор бессмертного "Недоросля", хотя его комедии внешне схожи с сочинениями классицизма.

В конце екатерининского золотого века формируется сентиментализм, повлиявший на романтизм XIX века. Рожденный на английской почве, сентиментализм в России имел самые тесные связи с предшествующим рококо, он углубил интерес к внутреннему миру человека, к "извивам" его души (достаточно вспомнить повесть Н.М. Карамзина "Бедная Лиза"). Но вместе с тем он развивался в России в тесной связи с классицизмом, хотя и обладал собственной мировоззренческой природой. "Сентиментальные" портреты Боровиковского начала 90-х годов близки идее "естественности" Руссо, характерной для программы классицизма. Приверженцы сентиментализма показывают чувства рядового человека, иногда ничем не выделяющегося. В их произведениях герои уходят от общественной деятельности, уединяются на лоне природы.

Русская художественная культура значительных успехов достигла в скульптуре - появляются мастера резца, первые отечественные скульпторы (Ф.И. Шубин, представитель реализма, М.И. Козловский, родоначальник русского классицизма) сразу занявшие почетное место в мировом искусстве; вершину портретного мастерства представляют работы В.Л. Боровиковского, и наконец, архитектура классицизма, связанного с именами В.И. Баженова, И.Е. Огарева, М.Ф. Казакова и других, составляют одну из замечательных страниц нашего культурного наследия. Высокого уровня достигла и поэзия, представленная именами Карамзина, Дмитриева, Державина и др. И сейчас истинные ценители поэзии открываются все новые и новые красоты в далекой лирике "золотого века", созвучной нашим чувствам и мыслям.

Дворянская культура екатерининского века носила противоречивый характер, что особенно проявляется в системе воспитания и образования. С одной стороны, дворянство стремится воздействовать на процесс воспитания своего молодого поколения с целью поднять его культуру, способность к управлению государством. Эта идея проникает в сознание широких дворянских слоев, но уровень этого сознания был настолько невысок, что это вызывало и насмешки, и тревогу мыслящих представителей сословия, его идеологов. Характер "благородного" воспитания великолепно представлен в фонвизинском "Недоросле". Понятно, что сатирик несколько сгустил краски, однако не ушел при этом от правды, иначе "недоросль" и "Митрофан" не вошли бы в наш язык как нарицательные имена.

С другой стороны, имеется и противоположный подход к воспитанию, примером чего служит семья Воронцовых. Как и в других аристократических семьях, детей Воронцовых воспитывали гувернантки-француженки. Однако здесь были свои особенности: во-первых, воспитатели были хорошо подобраны и много занимались с детьми; во-вторых, большое внимание обращалось на то, чтобы дети хорошо овладели русским языком и как можно больше знали о своей родной стране. Воронцовы резко осуждают тех аристократов, которые вырастают, не зная своей страны, а поэтому безразличны к ней или даже полны презрения. Детей Воронцовых готовили к государственной деятельности, поэтому с ранних лет их привлекали к участию в серьезных разговорах на политические темы, знакомили с иностранными послами. Программу воспитания завершали путешествия за границей и по России, причем юноши должны были писать домой письма об увиденном. В итоге образовался огромный эпистолярный фонд, который ныне является прекрасным кладом знаний.

Глубокое противоречие дворянской культуры состояло в том, что для неё характерно и всеобщее - развитие богатства человеческой природы -, и частное, ограниченное - возможность реализации развития этого богатства только для узкого слоя общества. На основе привилегий складывались многие отрицательные личностные черты у дворян - сословная спесь, галломания, вертопрашество и т.п. Вместе с тем лучшие силы в дворянстве и его культуре втягивались в процесс складывания национальной культуры, кристаллизуя в ней все лучшее.

Лекция 14. ПУШКИНСКАЯ ЭПОХА - ЗОЛОТОЙ ВЕК РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ.

Панорама русской культуры. Литература - лик культуры. Романтическая философия

искусства. Гуманистические идеалы русской культуры. Творческие противоречия пушкинской эпохи. Пушкинская плеяда. Три тайны Пушкина.

Первые десятилетия XIX в. в России прошли в обстановке общественного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 г., когда в среде образованных русских людей зрело чувство протеста против существующего порядка вещей. Идеалы этого времени нашли выражение в поэзия молодого Пушкина. Война 1812 г. к восстанию декабристов во многом определили характер русской культуры первой трети столетия. В.Г. Белинский писал о 1812 г. как об эпохе, с которой «начиналась новая жизнь для России», подчеркивая, что дело не только «во внешнем величии и блеске», но прежде всего во внутренней развитии в обществе «гражданственности и образования», являющихся «результатом этой эпохи». Важнейшим событием общественно-политической жизни страны было восстание декабристов, чьи идеи, борьба, даже поражение и смерть оказали на влияние на умственную и культурную жизнь русского общества.

Русская культура в данную эпоху характеризуется существованием различных направлений в искусстве, успехами в науке, литературе истории, т.е. можно говорить о панораме нашей культуры. В архитектуре и скульптуре господствует зрелый, или высокий, классицизм, часто навиваемый русским ампиrom. Успехи живописи лежали, однако, в другом русле - романтизме. Лучшие стремления человеческой души, взлеты и парения духа выразила романтическая живопись того времени, и прежде всего портрет, где выдающиеся достижения принадлежат О. Кипренскому. Другой же художник, В. Тропинин, своим творчеством способствовал укреплению реализма в русской живописи (достаточно вспомнить его портрет Пушкина).

Основное направление в художественной культуре первых десятилетий XIX в. - романтизм, суть которого состоит в противопоставлении реальной действительности обобщенного идеального образа. Русский романтизм неотделим от общеевропейского, но его особенностью был ярко выраженный интерес к национальной самобытности, отечественной истории, утверждение сильной, свободной. личности. Затем развитие художественной культуры характеризуется движением от романтизма к реализму. В литературе это движение особенно связано с именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

В развитии русской национальной культуры и литературы роль А.С. Пушкина (1799-1837 гг.) огромна. Прекрасно выразил это Гоголь: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте... Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Творчество Пушкина - закономерный итог в художественном осмыслении жизненных проблем Россия, начиная с царствования Петра Великого и кончая его временем. Именно он определил последующее развитие русской литературы.

В литературном творчестве Пушкина четко выражена мысль о "всемирности" русской культуры, причем она не просто пророчески высказана, а заключена вековечно в гениальных творениях его и доказана им. В эпоху Пушкина - золотого века российской словесности - искусство и, прежде всего, литература приобрели в России небывалое значение. Литература, в сущности, оказалась универсальной формой общественного самосознания, она совмещала собственно эстетические идеи с задачами, обычно входившими в компетенцию иных форм, или сфер культуры. Такой синкретизм предполагал активную жизнотворческую роль: в последекабристские десятилетия литература очень часто моделировала психологию и поведение просвещенной части русского общества. Люди строили свою жизнь, ориентируясь на высокие книжные образцы, воплощая в своих поступках или переживаниях литературные ситуации, типы, идеалы. Поэтому они ставили искусство выше многих других ценностей.

Эту необычайную роль русской литературы объясняли в различное время по-разному. Герцен придавал решающее значение отсутствию в русском обществе политической свободы: "Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы". Современные исследователи (Г. Гачев и др.), не отрицая этой причины, склонны предполагать еще и другую, более глубокую: для целостного духовного освоения русской жизни, - внутренне "неоднородной, вобравшей в себя несколько различных общественных укладов, напрямую между собой никак не связанных, - требовалась именно форма художественного мышления, и только она для решения такой задачи в полной мере необходима.

Но чем бы ни объяснялся повышенный интерес русского общества к искусству и его творцам, особенно к литературе - этому лику культуры, сам этот интерес очевиден, здесь необходимо считаться с хорошо подготовленной философско-эстетической почвой - романтической философией искусства, органически присущей русской культуре той эпохи.

В кругозор русских поэтов и писателей пушкинской эпохи входили многие идеи французских романтиков: в России хорошо знали книги Ж. де Сталь, Ф. Шатобриана, статьи-манифесты В. Гюго, А. Виньи; были известны из памяти полемика, связанная с суждениями Дж. Байрона, но все же основное внимание уделялось немецкой романтической культуре, предоставленной именами Шеллинга, Шлегеля, Новалиса и их единомышленников. Именно немецкий романтизм является главным источником философско-эстетических идей, вошедших в сознание русских литераторов и соответственно преломившихся в нем.

Если искать самую краткую формулу романтизма, то она, очевидно, будет такой: романтизм - философия и искусство свободы, причем свободы безоговорочной, ничем не стесненной. Немецкие романтики без колебаний отвергают главный тезис классицистов и просветителей, считающих сущностью искусства "подражание Природе". Романтикам ближе Платон с его неверием в истинность чувственно воспринимаемого мира и с его учением о восхождении души к сверхчувственному, за пределы мира. Тот же Новалис порой рассматривает творческую личность как своего рода микрокосм, в котором отражаются все мировые процессы, а воображение художника - как способность постигнуть в откровении подлинную природу вселенной, "божественного универсума". "Истинный поэт - всеведущ, - восклицает Новалис, - он действительно вселенная в малом преломлении". В целом же немецкие романтики создали миф об искусстве, притязая на творение мира средствами искусства.

Русская философия искусства золотого века отечественной словесности не приемлет следующие три элемента немецкого романтизма: его воинственный субъективизм, безудержность декларируемого им творческого самоутверждения гения и нередкое вознесение искусства над моралью. Наряду с этим русские литераторы подвергали идеи немецкой романтической философии искусства испытанию с разных сторон и с различными итогами. Достаточно вспомнить художественные эксперименты В. Одоевского, в которых разнообразной проверке подверглись эстетические утопии романтизма. В итоге появилась формула «русского скептицизма» - парадоксального сочетания критицизма и энтузиазма. Так как проверка обнаруживает целый узел противоречий и проблем, явно неразрешимых в рамках современного состояния мира, то именно "русский скептицизм" и способствует поиску, бесконечно расширяющегося горизонты мысли. Одним из результатов такого рода поиска можно считать и движение русской художественной мысли к критическому реализму, тяготение к гуманизму.

Гуманистические идеалы русского общества отразились в его культуре - в высокогражданственных образцах зодчества этого времени и монументально-декоративной скульптуры, в синтезе, с которыми выступает декоративная живопись и прикладное искусство, но ярче всего они появились в созданном Пушкиным гармоническом национальном стиле, лаконичного и эмоционально сдержанного, простого и благородного, ясного и точного. Носителем этого стиля был сам Пушкин, сделавший свою жизнь, насыщенную драматическими событиями, точкой пересечения исторических эпох и современности. Мрачные, трагические ноты и радостные, вакхические мотивы, взятые порознь, не обнимают целиком скисла бытия и не передают его. В них "вечное" всегда сопряжено со временным, преходящим. Подлинное содержание бытия, - в постоянном обновлении, в смене поколений и эпох, и снова утверждающей вечность и неиссякаемость творения, которое в конечном счете торжествует победу жизни над смертью, света над мраком, истины над ложью. В ходе этого исторического потока в конце концов будут восстановлены в своих правах простые, естественные ценности. В этом и состоит мудрый закон жизни.

Наплывающему мраку, трагическому хаосу действительности Пушкин противопоставил светлый разум, стройность и ясность мысли, полноту и цельность ощущений и мировосприятия. Глубокие душевные движения переданы в его поэзии непринужденно, с изящным артистизмом и неподдельной свободой, форме лирического высказывания придана изумительная легкость. Кажется, будто Пушкин пишет шутя, играя любым размером, особенно ямбом. В этой вольно льющейся стихотворной речи искусство мастера обретает подлинную власть над предметом, над содержанием, бесконечно сложным и далеко не гармоничным. Тут разум формирует стихию языка, одерживает над ней победу, сообщает ей порядок и как бы осязаемо творит художественный космос.

Поэтический стиль Пушкина создавался как общая норма, приводящая в гармоническое единство все стили и придающая им цельность. Достигнутый им стилиевой синтез открывал дороги для новых поэтических исканий, внутренне уже заключая в себе стили Фета, Некрасова, Майкова, Бунина, Блока, Есенина и других поэтов прошлого и нынешнего столетий. И это относится не только к поэзии. В прозе Пушкина - он недаром был назван «началом всех начал» - уже провиделись

Достоевский и Чехов с их гуманистическими идеалами русской культуры.

Пушкин находится в центре всех творческих исканий и достижений поэтов той поры, все казалось равно доступным ему недаром сравнивали его с Протеем. "Пророком изящного" назвал Пушкина Н. Языков, оценивая художественное совершенство его созданий, рожденных в противоречивую эпоху. Пушкинский золотой век русской литературы поистине был соткан из творческих противоречий. Резкое повышение самой культуры стиха, мощь пушкинского голоса не подавляли, но выявляли оригинальность самобытных поэтов. Правоверный карамзинист, сочетающий суховатую рациональность и острословие с неожиданными небрежностями и некоторое в конечном счете торжествует победу жизни над смертью, света над мраком, истины над ложью. В ходе этого неостановимого исторического потока в конце концов будут восстановлены в своих правах простые, естественные ценности. В этом и состоит мудрый закон жизни возникающими меланхолическими нотами, П.А. Вяземский; поклонник библейской словесности и античных добродетелей, глубоко религиозный тираноборец Ф.Н. Глинка; одареннейший из последователей Жуковского, умиротворенный и лиричный певец скорби и души И.И. Козлов; трудолюбивый ученик едва ли не всех поэтических школ, выкупающий недюжинной политической дерзостью изначальную вторичность авторской манеры, К.Ф. Рылеев; певец старинных гусарских вольностей, одушевивший элегическую поэзию бешенством неподдельной страсти, поэт-партизан Д.В. Давыдов; сосредоточенный мастер высокого поэтического слова, все реже прерывающий многолетнюю беседу с Гомером, Н.И. Гнедич - все это поэты, которых нельзя воспринимать иначе как в свете пушкинского сияния.

"Что же касается до Пушкина, - сказал Гоголь, - то он был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечи, зажглись другие самоцветные поэты. Вокруг него образовалось их целое созвездие..." Вместе с Пушкиным жили и творили такие замечательные поэты, как Жуковский, Батюшков, Дельвиг, Рылеев, Языков, Баратынский и многие другие, стихи которых - свидетельство необычайного расцвета и неповторимого богатства поэзии начала XIX века. О поэтах этого времени нередко говорят как о поэтах "пушкинской плеяды", имеющих "особый отпечаток, выгодно отличающий их от поэтов последующего поколения" (И.Н. Розанов). В чем же состоит этот особый отпечаток?

Прежде всего он в ощущении времени, в стремлении утвердить в поэзии новые идеи, новые формы. Изменился и самый идеал прекрасного: неограниченному господству разума, абстрактной нормативности эстетики классицизма противопоставлено было чувство, эмоционально-духовный мир человека. Требование подчинения личности государству, отвлеченному долгу сменилось утверждением самой личности, интересом к чувствам и переживаниям частного человека.

Наконец, и это тоже чрезвычайно важно, поэтов пушкинской поры объединяет культ художественного мастерства, гармоническое совершенство формы, завершенность и изящество стиха, - то, что Пушкин назвал "необыкновенным чутьем изящного". Чувство меры, безукоризненность художественного вкуса, артистизм - качества, отличавшие поэзию Пушкина и его современников. В "пушкинской плеяде" были не просто спутники, светившие отраженным светом пушкинского гения, но звезды первой величины, шедшие своими особыми путями, что воплощено в тенденциях развития поэзии пушкинской поры.

Линия романтической, субъективно-эмоциональной, психологической лирики представлена в первую очередь Жуковским и идущим вслед за ним Козловым. Завершается она философической лирикой Веневитинова и поэтов-"любомудров". На иной основе эта традиция сказалась в лирике Баратынского.

Другое направление, хотя и испытывающее воздействие романтической эстетики, - это своего рода неоклассицизм, возникший из обращения к античности, продолжения лучших достижений классицизма. Гнедич, Батюшков, Дельвиг щедро отдавали дань античности и в то же время культивировали характерную для романтизма элегическую поэзию. К ним же примыкает со своими "Фракийскими элегиями" Тепляков.

Третья группа - поэты гражданского направления, прежде всего поэты-декабристы, соединившие в своем творчестве просветительские, одические традиции XVIII века с романтизмом. Рылеев, Глинка, Кюхельбекер, Катенин, ранний Языков и А. Одоевский представляют эту гражданственную линию в поэзии.

И наконец, последнее течение - поэты, в значительной мере разделявшие позиции гражданской поэзии и романтизма, но уже обратившиеся к трезвому, реалистическому изображению действительности. Это прежде всего сам Пушкин, а также Денис Давыдов, Вяземский, Баратынский, реалистические тенденции творчества которых проявляются весьма по-разному.

Понятно, что типологические схемы подобного рода учитывают в первую очередь общие черты поэтов разных школ. Не менее существенна и индивидуальность, своеобразие поэта, его "лица не общее выражение", как говорил Баратынский. В своих - "Размышлениях и разборах" П. Катенин, выдвигая требование создания своей отечественной «народной» поэзии и не соглашаясь с делением её на разные направления, писал: «Для знатока прекрасное во всех видах и всегда прекрасно...» Вершиной прекрасного в русской словесности и является поэзия Пушкина, почему и обсуждаются отечественными мыслителями три тайны гения русской классики.

Первая, издавна поражающая всех - тайна творчества, его неисчерпаемость и полнота, в которой объединено все предыдущее и заключено все последующее развитие русской литературы. Пушкин при этом оказался не просто предшественником, но каким удивительным завершителем исходящих из него же тенденций, что все более обнаруживается по ходу движения литературно-исторического процесса. Удивительны гармония и совершенство пушкинского духа, иногда определяемого как божественный дух (на этом настаивает В. Розанов).

Русские философы (В. Ильин, П. Струве, С. Франк и др.) усматривают в гениальности Пушкина тайну духа. Тот катарсис, та гармоническая красота, в которую разрешается у него все несчастное и трагическое в жизни человека, осмысливается русскими философами в качестве работы не только поэтического] дара, но и человеческого "самообуздания" (П. Струве), "самопреодоления", "самообладания" (С. Франк), жертвенности, аскезы. Творчество Пушкина - это акт самопожертвования.

При этом обнаруживается, что Пушкин утешает нас не призрачным утешением стоика, что часто приписывается ему в литературе, но такой благорасположенностью мудреца ко всей вселенной, через которую нам открывается убеждение в ее смысле. Таким образом, тайна творчества выводит и к тайне личности Пушкина - и это главное, что приковывает к себе внимание русских мыслителей. Они раздумывают над загадкой страстного влечения русской души ко всякому знаку, который исходит от него. "Пушкин для русского сердца есть чудесная тайна" (А. Карташев); и заключается она в том, что он есть личное воплощение России, или, по С. Булгакову, "откровение русского народа и русского гения". Но в связи с этим нужно понять феномен "русскости", что становится особенно актуальным в наше время.

Лекция 15. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.

Эсхатологические настроения эпохи Николая II. Расцвет науки. Золотой век русской философии. Полифонизм художественной культуры серебряного века. Поэзия серебряного века, ее "философичность". "Мир искусств". "Русские сезоны" С. Дягилева. Вклад в мировую культуру.

Канун нового, XX века (начало царствования Николая II) воспринимался современниками как некий итог исчерпавшей себя цивилизации. Как преддверие неминуемой катастрофы, как начало конца света. Эсхатологическими настроениями были пронизаны философские, научные, религиозные и художественные пророчества, которые щедро предлагались обществу:

«И отвращение от жизни.	Сулит нас, разрывая вены,
И к ней безумная любовь.	Все разрушая рубежи,
И страсть, я ненавижу	Неслыханные перемены,
к отчизне...	Невиданные мятежи...»
И черная, земная кровь	

(А. Блок. Возмездие)

Человек, оказавшихся на краю пропасти, в обстановке "пира во время чумы", обуреваемый тревожными предчувствиями, высокими и низкими страстями, и повел себя подобающим образом. Это было время бешеной популярности всякого рода оккультных наук, мистических откровений, напряженной философской мысли и самого низкопробного шарлатанства. Искусство встало на путь обостренного эксперимента, кардинальных новаторских преобразований, как содержательной, так и формальной стороны творчества. Наивысшим критерием художественности стада индивидуальная неповторимость, оригинальность стиля. Самый скромный художник или поэт чувствовал себя демиургом, всевластным творцом созидаемого космоса. Русская наука выходит на мировую арену и добывается весомых результатов. В общем можно сказать, что такая социально-психологическая атмосфера присуща эпохе, когда национальная культура переживала период необычайного подъема (конец XIX и первые два десятилетия XX века), период, как бы воскресивший и подхвативший традиции пушкинского "золотого века", и названный по аналогии "веком серебряным".

В начале XX века многие факторы внутренней жизни России, состояние мирового

естествознания и философии оказали влияние на развитие русской науки, достижениями которой гордится наш народ. Создатель русской научной школы физиков П.Н. Лебедев экспериментально доказал существование давления света, возможность измерения его величины; его труды сыграли большую роль в разработке теории относительности, квантовой теории и астрофизики. Крупный физик Б.Б. Голицын считается основоположником сейсмологии как науки. Труды В.И. Вернадского заложены в России основы новых наук - биохимии, биогеохимии, радиогеологии; его отличали широта интересов, постановка кардинальных проблем науки, научное предвидение (только сейчас начинают в полной мере оценивать его идеи). Мировое признание получили работы великого физиолога И.П. Павлова и микробиолога И.И. Мечникова - им были присуждены Нобелевские премии.

В области гуманитарных наук было немало крупных ученых, с именами которых связано серьезные научные исследования: экономист и историк М.И. Туган-Барановский, историки В.О. Ключевский, Н.П. Павлов-Сильванский, В.И. Семевский, литературоведы С.А. Венгеров, А.Н. Пыпин, библиограф Н.А. Рубакин и другие. Значительный интерес проявился к изучению социально-экономической истории России. Общей чертой исследований в области общественных и гуманитарных наук было отсутствие в них теоретически обоснованных методологических обобщений, господство позитивистских концепций.

Важной сферой культуры рубежа столетий была русская оригинальная религиозная философия, крупнейшими представителями которой являлись В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, С.В. Булгаков, С.Н. Трубецкой, П.А. Флоренский и другие. Труды этих философов, в которых утверждался примат духовности, "новое религиозное сознание", поиски путей своеобразного соединения материального и духовного, утверждения всемирной теократии, были выражением сложностей интеллектуальной и идейной жизни той поры. Следует учитывать, что философская мысль серебряного века русской культуры конгениальна пушкинскому мирозерцанию. По мнению Р.А. Гальцовой, "в русской культуре существует что-то вроде литературно-философской эстафеты, и даже шире - эстафеты искусства и философии, из сферы художественного созерцания набранная мощь тут передается в область философского осмысления и наоборот". Таковы отношения между русской классикой и философским возрождением конца столетия.

Русская литература, родившаяся в результате ошибки традиционной культуры с западным миром, когда, по известной формуле А.И. Герцена, "на призыв Петра цивилизоваться Россия ответила явлением Пушкина", вступила в свой классический "золотой век". Затем, в ответ на новое нигилистическое веяние времени восходит в конце века философия, которая, опираясь на духовную крепость "святой русской литературы" (Т. Манн), преодолевает разрушительный иску и подводит итоги развитию духа "золотого века" классики. Не русская словесность "серебряного века" оказывается главной наследницей классической литературы - для этого она слишком нестойка, морально двусмысленна, слишком подвержена дионисийским соблазнам. Преемницей русской литературы оказывается именно философская мысль, она наследует духовные заветы «золотого века» классики и потому сама переживает «золотой век».

Интересно и внешнее соответствие: философская панорама повторяет по своим очертаниям картину русской литературы XIX века. Тот, кто стоит у истоков "золотого века" русской философии - Вл. Соловьев, так же, как тот, кто стоит у истоков "золотого века" русской литературы - Пушкин - равным образом оказываются и вершинами своих "веков", универсальными творцами, в чьем слове, как в зерне, содержится все разнообразие последующего развития их "дисциплин". Между ними существует и содержательное родство: и русскую философию и русскую литературу можно определить как весть о судьбе человека перед лицом высшего смысла, вечных ценностей - истины, добра и красоты.

Трудно, почти невозможно интегрировать обобщенную художественную концепцию серебряного века. Сравнительно небольшой промежуток времени, скрывающийся за этим словосочетанием, отмечен необычайной пестротой не только художественной практике, но и в эстетическом самосознании многочисленных течений, группировок и школ, действовавших последовательно и параллельно, в согласии и конфронтации. Более того, каждый художник во что бы то ни стало стремился обнародовать свое сугубо индивидуальное видение мира и искусства. С течением времени взгляды его могли меняться кардинальнейшим образом, равно как и принадлежность тому или иному течению, сама по себе весьма условная. Иными словами, следует говорить о полифонизме русской культуры серебряного века.

Это было время великолепного маскарада культуры, закружившего персонажей всех эпох, марафона русского искусства, за каких-то два десятилетия пробежавшего от античности до

футуризма. В серебристом свечении карнавала мелькали забытые маски Пьеро и Арлекина, вызволенные на свет Блоком и Мейерхольдом, собирались искатели невидимого града Китежа, раздавалась футуристическая "заумь", перебиваемая громом щитов вагнеровских валькирий, устраивались танцы наряженных Бакстом персонажей "дягилевских" балетов, в ностальгических фантазиях "мирискусников" оживал Версаль, в бесконечном оргиастическом хороводе кружился Северянин с его грозным миром «лесофей», «золотистых вуалей» и «ананасов в шампанском» бил ясной, хрустальной, напевной струей родник поэзии Бальмонта и т.д.

Серебряный век невозможно обозначить чьим-либо одним именем типа "блоковская плеяда", ибо его ореол создавали самые разные художники, писатели и поэты, нередко полярные по своим творческим принципам, по направленности таланта, жесточайшим образом друг с другом полемизировавшие. Но все их объединяло одно: осознание своей эпохи как совершенно особой, выходящей за пределы того, что было прежде, в XIX столетии в первую очередь, и одновременно с этим - деятельное, действенное отношение к этой эпохе и ее проблемам.

Серебряный век - не только время, но и отношение художника к этому времени, которое может выстраиваться совершенно по-разному, но всегда осознается как целенаправленное, волевое воссоздание образа мира и времени в своем собственном творчестве в тех формах и рамках, которые диктует время. Чаще всего такое воссоздание происходило не только в поэзии и прозе, но и в жизненных устремлениях художников. Солнечный аргонавтизм Белого и демонические маски Брюсова, поза мистагога у Вяч. Иванова и поза воина и конквистадора у Гумилева, "современность" Хлебникова и острая современность Маяковского - все это непременная составная часть искусства, делающая "жизнестроение" не менее важным, чем художество. Возникающий в стихотворении М. Кульчицкого Хлебников, высыпавший из знаменитой наволочки рукописи в костер, чтобы согреть замерзшую девочку, или проносящийся в заблудившемся трамвае Гумилев из стихотворения М. Шкапской - такие же факты образа серебряного века, как реальные стихотворения и поэмы реальных поэтов.

Эпоха царствования Николая II связана с поразительным расцветом русской поэзии - не случайно С. Саковский назвал этот период "Парнасом серебряного века". Великолепных поэтов тьма: Блок, Бальмонт, Белый, Анненский, Ахматова, Гумилев, Вяч. Иванов, Кузмин, Клюев, Волошин, Мандельштам, Ходасевич, Брюсов, Есенин, Бунин, Цветаева и др. Длинный стол потребовался, чтобы разместить столько поэтических талантов, поэтический урожай на рубеже столетий был невероятным.

Поэзия серебряного века по сравнению с поэзией пушкинской поры кажется на первый взгляд излишне "философичной", что имеет свои причины. Ведь она рождалась в стихии русской религиозно-философской мысли, оформившейся к концу XIX века в целый ряд более или менее стройных систем. На религиозно-философских диспутах, происходивших в салоне четы Мережковских, вели ожесточенные споры Н. Бердяев и А. Волынский, Л. Шестов и В. Розанов. Основной вопрос - о судьбах России, о перспективах ее возрождения - решался нередко на уровне схоластических споров, вне практических вопросов общественной жизни.

Огромное влияние на раннего Блока имела философия и особенно поэзия В. Соловьева. В лирике В. Соловьева, Блока и его друзей - московских символистов - увлекал образ мистической "Мировой души", "Софии", "Вечной женственности". Этот образ юный Блок сделал краеугольным камнем не только своей лирики ("Стихи о Прекрасной даме"), но и положил его в основу жизнестроительства, отношений с женой. Однако сквозь все метаморфозы лирической доминанты поэзии Блока с годами в его творчестве все более крепнет и утверждается тема России. Его произведения - концентрация философских раздумий и любви к родине.

В конце 90-х годов прошлого столетия возникло художественное объединение "Мир искусств", в которое входили мастера самой высокой художественной культуры, представители художественной элиты России тех времен. Начало "Миру искусств" положили вечера в доме А. Бенуа, посвященные искусству, литературе и музыке. Людей, собиравшихся там, объединяла любовь к прекрасному и уверенность, что его можно найти только в искусстве, так как действительность безобразна. Мирискусники провозгласили новые эстетические принципы, отвергнув как салонность академизма, так и тенденциозность передвижничества. "Мир искусств" - широкое культурно-эстетическое движение, которое захватило архитектуру и скульптуру, поэзию, оперное и балетное искусства, художественную критику и искусствоведение. В нем участвовали почти все известные художники - Бенуа, Сомов, Лансере, Бакст, Головин, Добужинский, Врубель, Серов, Коровин, Левитан, Нестеров, Рябушкин, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Малявин, Ларионов и др. Огромное значение в деятельности этого движения имела личность С. Дягилева,

мецената к организатора выставок, а впоследствии - импрессарио гастролей русского балета и оперы за границей.

В культурной жизни страны начала XX века "Мир искусства" сыграл важную эстетическую и просветительскую роль. Его движение выступило с переоценкой ряда крупных явлений искусства прошлых эпох, особенно XVIII и начала XIX в., забытых или неверно истолкованных в бурную передвижническую эпоху. Мирискусники "открыли" для современников имена Рокотова, Левицкого, Кипренского, Венецианова. Большое культурное значение имела выставка портретов, организованная А. Бенуа и С. Дягилевым в Таврическом дворце (1905 г.), где экспонировалось около двух тысяч работ. Исследование творчества отдельных художников, статьи о старинной петербургской архитектуре, работы по истории русского искусства А. Бенуа, И. Грабаря и других способствовали выработке идейно-художественной концепции развития русского искусства. Журнал "Мир искусства" формировал эстетические вкусы русского общества, прежде всего через знакомство с произведениями мирового искусства, а также русского классицизма и пр.

"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, приобретшими их усилиями всеевропейское признание, пропагандировавшим русское искусство за рубежом. Мирискусники создали новый тип исторической картины, портрета, пейзажа со своими собственными стилевыми признаками (отчетливые стилизаторские тенденции, преобладание графических приемов над живописными, чисто декоративное понимание цвета и пр.). Этим определяется их значение для отечественного искусства.

Русское искусство вышло на международную арену благодаря организованным С. Дягилевым "Русским сезонам" в Париже, которые относятся к числу этапных событий в истории отечественной музыки, живописи, оперного и балетного искусства. В 1906 году парижанам была представлена выставка "Два века русской живописи и скульптуры". В следующем году в концертах они могли познакомиться с русской музыкой от Глинки и Скрябина. В 1908 г. с исключительным успехом в Париже выступал Шаляпин, исполнивший партию царя Бориса в опере М.П. Мусоргского "Борис Годунов". Наконец, с 1909 г. начались "Русские сезоны" балета, продолжавшиеся в течение нескольких лет.

"Русские сезоны" С. Дягилева явились "эстетической силой", воздействовавшей на всю мировую культуру. Велико влияние русских художников, участников "Сезонов", на сценографию, причем не только балетную. Крупнейшие французские художники, благодаря С. Дягилеву, обратились к балету: П. Пикассо, А. Матисс, А. Дерен, Ж. Руссо и др. Что касается собственно балетного искусства, то "Русские сезоны" и "Русский бал Сергея Дягилева" непосредственно способствовали возрождению балета в тех странах, где он к концу XIX века находился в упадке (например, во Франции), зарождению балета там, где он не существовал как национальное искусство (Англия, США, страны Латинской Америки и др.). Балет за рубежом и по сей день сохраняет многие черты, впервые проявившиеся в спектаклях С. Дягилева.

В "русском балете" увидели значительно больше, чем хореографический театр. Он стал выражением новой эстетики, включавшей и новые формы балета, и новую музыку, и новую живопись; он стал "эстетической силой", воздействовавшей на самые разные области культуры. Сначала прославив русское искусство на Западе, одновременно открыв Западу глаза на собственные возможности, он всемирно содействовал возрождению мирового балета. Зарубежный балет стал таким, а не иным, потому что С. Дягилев привез на Запад спектакли определенного направления. Он стал таким, а не иным, потому что С. Дягилев выдвинул, а в ряде случаев и воспитал хореографов, которые сыграли решающую роль в развитии мирового балета. Он стал таким, а не иным, благодаря новейшему интересу С. Дягилева и к традиционной культуре каждой из стран, и к новейшим ее проявлениям. Потому что он всегда и всюду одновременно давал и брал - открывая тем самым новые перспективы развития искусства.

И художники и поэты серебряного века русской культуры активно содействовали укреплению международного авторитета отечественного искусства. Не случайно англичанин Д. Маккейл написал книгу "Русский дар миру" (1915 г.), посвященную вкладу русской культуры в мировую. Богатейшее наследие серебряного века русской культуры составляет золотой фонд и нашей отечественной, и мировой культуры; его необходимо использовать в конце XX века и начавшемся процессе возрождения замечательной, великолепной культуры.

Вместо заключения. ЗОЛОТОЙ ВЕК СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Октябрь 1917 г. считается началом нового периода в истории отечественной культуры, хотя последствия революции не сразу проявились в культурной жизни общества. Возникший советский общественный строй стал оказывать влияние на происходящие процессы в искусстве, религии, науке и других сферах культуры. Разрушалась относительная замкнутость культуры, она становилась все более зависимой от идеологической и политической борьбы в обществе. Революция пробудила к творческой деятельности народные массы, открыла им широкие возможности для приобщения к культуре. Встала задача создания новой культуры, которая отвечала бы потребностям новой многомиллионной массе, которой раньше были недоступны достижения отечественной и мировой культуры.

Для советской культуры характерны противоречия, обусловленные столкновением тенденции в виде процесса революционного подъема культуры и демократизации духовной жизни общества, начавшихся в первые годы советской власти, с тенденцией роста влияния административно-командной системы, сформировавшейся в начале 30-х годов. Грубый административный диктат в различных сферах культуры, массовые репрессии и идеологический догматизм привели к потерям в области культуры. В качестве примера можно привести расцвет возникших в императорской России и в первые годы советской власти множества профессиональных объединений художников, обществ, ассоциаций и кружков, ставивших своей целью заботу о развитии искусств и художественных ремесел, устройство выставок, выпуск искусствоведческих изданий, художественно-педагогическую деятельность, благотворительность в отношении художников. Большинство художественных объединений были распущены по постановлению ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Такого рода факты, связанные с усилением в жизни общества и его культуры административно-командных методов, дают основания для критики советской культуры. В связи с этим сейчас достаточно широко распространен негативная оценка советской культуры, когда она рассматривается как нечто незначительное, не имеющая никакой ценности. Так, в довольно интересном словаре В.Г. Власова «Стили в искусстве», посвященном истории стилей мирового изобразительного искусства, нет статьи «Советское искусство», однако имеются статьи «Советский ампи́р», «Советское барокко» и «Социалистический реализм». В этих статьях даются негативные оценки советской архитектуры, отмечается, что социалистический реализм представляет собой имитацию художественного творчества в отличие от «классицизма», «барокко» или даже жестко нормативного «идеологизированного» «ампи́ра». В итоге делается вывод о том, что «советское искусство» оказывается в глубокой изоляции от исторически преемственного развития мировой художественной культуры, что оно характеризуется провинциализмом и общим упадком. Такие оценки советского искусства как значительной части отечественной культуры свидетельствуют об отсутствии любви к своей Родине, проявляющегося в абсолютизации недостатков советской культуры, в фактическом очернительстве достижений высокой культуры недавнего прошлого нашего отечества, что характерно для «Иванов, не помнящих родства».

Необходимо отметить иной подход в зарубежной искусствоведческой литературе к советскому искусству – в великолепном монографическом исследовании М. Холлингсворт «Искусство в истории человека» подчеркивается, что в России после революции 1917 года установился новый режим, который был откровенно враждебным буржуазным ценностям капиталистического Запада и который поэтому оказал поддержку современному искусству. Василий Кандинский и Казимир Малевич (две ключевые фигуры в абстрактной живописи), Владимир Татлин (основоположник конструктивизма), Эль Лисицкий (сочетавший в своем творчестве супрематизм и конструктивизм) получили возможность для своих поисков в сфере живописи.

В целом же ситуация с советской культурой хорошо описывается афоризмом знаменитого польского писателя Ежи Леца: «В действительности все совсем не так, как на самом деле». Речь идет о той действительности, которую конструируют гуманитарии типа представителей социалистического реализма (действительность с положительным знаком) и подобные В.Г. Власову (действительность с отрицательным знаком). Как известно, крайности сходятся, и поэтому нужно принимать во внимание тот существенный факт, что советская культура «на самом деле» имела свои вершины, признанные во всем мире, т.е. можно говорить о золотом веке советской культуры. Этот золотой век рельефно проявляется в художественной литературе, живописи, балете, скульптуре, опере, музыке, киноискусстве, науке и других сферах советской культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бонгард-Левин Г.М. Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. М., 1960.

2. Васильев Л.С. История религий Востока. М., 1998.
3. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979.
4. Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1994. Т.1.
5. Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.
6. Григорьева Т. Красотой Японии рожденный. М., 1993.
7. Грюнебаум фон Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
8. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 1988. Вып. I.
9. Долин А.А. Время перемен // Цветы Ямабуки. Шедевры поэзии хайку «серебряного» века (конец XIX - начало XX вв.). СПб., 1999.
10. Древние цивилизации /Ред. Г.М. Бонгард-Левин. М., 1989.
11. Живая история Востока. Сборник. М., 1998.
12. Золотой век художественных объединений в России и СССР. Справочник по русскому искусству. СПб., 1992.
13. Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. М., 1990.
14. Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское искусство. М., 1989.
15. История зарубежного искусства./Ред. М.Т. Кузьмина, Н.Л. Мальцева. М., 1983.
16. История мирового искусства. М., 1998.
17. Краснобаев Б.И. Русская культура второй половины XVII - начала XIX в. М., 1983.
18. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966.
19. Очерки истории искусства. /Ред. Н.Е. Григорович и Г.Г. Пospelов. М., 1987.
20. Серебряный век. Мемуары. М., 1990.
21. Словарь античности. М., 1989.
22. Холлингсворт М. Искусство в истории человека. М., 1993.
23. Чмыхов Н.А. Истоки язычества Руси. Киев, 1990.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Лекция 1. Золотой век как образ культуры.....	5
Лекция 2. Золотой век древнеегипетской культуры.....	14
Лекция 3. Золотой век Перикла.....	22
Лекция 4. Золотой век римской культуры.....	30
Лекция 5. Золотой век культуры Индии.....	38
Лекция 6. Золотой век китайской культуры (VII-VIII вв.).....	45
Лекция 7. Золотой век аристократической культуры Хэйан (IX-XII вв.).....	53
Лекция 8. Серебряный век японской культуры	
Лекция 9. Золотой век арабо-мусульманской культуры.....	61
Лекция 10. Золотой век Османской империи	
Лекция 11. Золотой век Ренессанса.....	69
Лекция 12. Золотой век Барокко.....	77
Лекция 13. Золотой век Екатерины II.....	85
Лекция 14. Пушкинская эпоха – золотой век русской словесности.....	93
Лекция 15. Серебряный век русской культуры.....	101
Вместо заключения. Золотой век советской культуры.....	
Список использованной литературы.....	109